

**BIAŁORUTENISTYKA  
BIAŁOSTOCKA**

## RADA NAUKOWA

Hermann Bieder (Salzburg), Lila Citko (Białystok),  
Wolha Laszczyńska (Homel), Juryj Łabyncew (Moskwa),  
Aleksander Łukaszaniec (Mińsk), Aleś Makarewicz (Mohylew),  
Arnold Mcmillin (Londyn), Zoja Mielnikowa (Brześć),  
Walenty Piłat (Olsztyn), Ludmiła Sińkowa (Mińsk),  
Beata Siwek (Lublin), 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), Irena Rudziewicz (Olsztyn),  
Inna Szwed (Brześć), Wolha Szynkarenka (Homel),  
Bazyli Tichoniuk (Zielona Góra), Halina Tyczka (Mińsk),  
Aleksander Wabiszczewicz (Brześć)

## ADRES REDAKCJI

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

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

# BIAŁORUTENISTYKA BIAŁOSTOCKA

TOM 13

BIAŁYSTOK 2021

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Anna Alsztyniuk

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 2021

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  
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20B  
tel. 857457120, 857457102, 857457059  
e-mail: [wydawnictwo@uwb.edu.pl](mailto:wydawnictwo@uwb.edu.pl), <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: Hot Art Przemysław Zaczek

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

<b>Światlana Kaladka</b> — Канстанцыя Буйло: шлях да мастацкай незалежнасці	9
<b>Aksana Danilczyk</b> — Таталітарная эстэтыка ў беларускай паэзіі (на прыкладзе творчасці Яўгеніі Пфляўмбаўм)	33
<b>Tamara Tarasawa</b> — Асацыятыўна-сэнсавае поле аповесці Янкі Брыля “Муштук і папка”	51
<b>Wanda Barouka</b> — Мастацкая аксіясфера “Палескай хронікі” Івана Мележа	63
<b>Wolga Gubskaja</b> — Эга-дакумент як камунікатыўная падзея ў літаратурным працэсе (на прыкладзе аўтабіяграфічнай аповесці Алеся Адамовіча “Vixi”)	75
<b>Lyubov Levshun</b> — «Эмотивные ключи» в творениях Свт. Кирилла Туровского	91
<b>Anatol Brusewicz</b> — Ідэйна-мастацкія пошукі паэтаў беларуска-польскага памежжа: творчасць Адама Плуга	109
<b>Serż Minskiewicz</b> — Рамантычны фалькларызм Адама Міцкевіча і Яна Баршчэўскага: пераемнасць і творчае развіццё (да 170-ці годдзя з дня развітання з Янам Баршчэўскім)	123
<b>Aleś Makarevich</b> — Паэма Янкі Купалы “Сон на кургане”: асаблівасці мастацкага свету	135
<b>Alena Bielaja</b> — Час і чалавек у кантэксце аўтарскай тыпізацыі героя (на матэрыяле беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя)	159
<b>Valery Maksimowicz</b> — Экзістэнцыяльнае вымярэнне чалавечага быцця ў прозе Максіма Гарэцкага	171
<b>Jaugen Haradnicki</b> — Погляды Кузьмы Чорнага на літаратурны працэс 1920-х – 1930-х гадоў	189
<b>Natalia Yakavenka</b> — Спраба паразумецца: перакладчыцкая канцэпцыя і чытацкая рэцэнцыя ў практычным узаемадзеянні	203
<b>Zoya Tratsiak</b> — Да праблемы спецыфікі аўтарэфлексіі ў беларускай ваеннай прозе XX стагоддзя	215
<b>Walentyna Nawickaja</b> — Мадэрнісцкі дыскурс у прозе Уладзіміра Караткевіча пачатку 1960-х гадоў	223
<b>Hanna Nawasielcawa</b> — Праблемна-тэматычная і жанрава-стыльвая поліфанічнасць у раманах Віктара Марціновіча	237
<b>Ludmiła Sadko</b> — Эстэтыка і паэтыка «садыскіх вершыкаў» у полісцэме сучаснай беларускай і замежнай паэзіі	249

## FOLKLORYSTYKA I KULTUROZNAWSTWO

- Uładzimir Auseichyk** — Жабракі ў пахавальных і памінальных абрадах беларусаў Падзвіння (па матэрыялах XIX – пачатку XXI стагоддзя) . . . . . 261
- Jurij Łabyncew, Łarysa Szczawinskaja** — Беларускі сенатар Польшчы Вячаслаў Багдановіч . . . . . 281
- Adrian Kuprianowicz** — Исторический очерк о сакральных объектах на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках . . . . . 313
- Viola Kazanina** — Ценные предметы в белорусских народных песнях с родины Адама Мицкевича . . . . . 329
- Tatsiana Marmysh** — Niematerialne dziedzictwo kulturowe w warunkach pandemii COVID-19. Analiza porównawcza wybranych przykładów z Polski i Białorusi . . . . . 341

## VARIA

- Jelena Tarasowa** — Семантический аспект понятия *дом* в готической литературе и его трансформация в прозе Говарда Филлипса Лавкрафта . . . . . 365
- Tatsiana Barysiuk** — Канцэпты “сваё” і “чужое” ў сучаснай брытанскай англамоўнай паэзіі . . . . . 379

## RECENZJE

- Hanna Hładkowa** — Беларуская літаратура – з пазіцый эстэтычных і этычных катэгорый / В.Ю. Бароўка, *Аксіялогія беларускай літаратуры*: манаграфія, Віцебск 2020 . . . . . 393
- Halina Twaranowicz** — Выбранае аб беларускай літаратуры дваццатага стагоддзя / Andrzej Moskwin, *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne*, Białystok 2019 . . . . . 397

## JUBILEUSZ

- Uljana Wieryna** — Жыццё з універсітэтам: да 90-годдзя Алега Антонавiча Лойкі . . . . . 403

- INFORMACJA O AUTORACH . . . . . 413

## CONTENTS

### LITERARY STUDY

- Światłana Kaladka** — Constance Bouylo: the path to artistic independence . . . . . 9
- Aksana Danilczyk** — Totalitarian aesthetics in Belarusian poetry on the example of J. Pflaumbaum’s work) . . . . . 33
- Tamara Tarasawa** — The associative-semantic field of the story “Mushtuk I Papka” by Yanka Bryl . . . . . 51

<b>Wanda Barouka</b> — Artistic axiosphere of “Chronicle of Palesie” by I. Melezh	63
<b>Wolga Gubskaja</b> — Ego-document as a communicative event in a literary process (based on A. Adamovich’s autobiographical novel “Vixi”) . . .	75
<b>Lubov Levshun</b> — “Emotive keys” in the works of St. Kirill Turkovsky . .	91
<b>Anatol Brusewicz</b> — Ideological and artistic search of poets of the Belarusian-Polish borderland: Adam Ploug’s literary ouvre . . . . .	109
<b>Serż Minskiewicz</b> — Adam Mitskevich’s and Jan Barshchevski’s romantic folklorism: capacity and creative development (to the 170th anniversary of Jan Barshchevski’s farewell ceremony) . . . . .	123
<b>Aleś Makarevich</b> — The poem “Son na kurganye” by Yanka Kupala: features of artistic life . . . . .	135
<b>Alena Bielaĵa</b> — Time and space in the context of authors’ typification of a character (based on the prose in the first thirty years of the 20th century) . . . . .	159
<b>Valery Maksymowicz</b> — Existential dimension of human being in Maxim Garetsky’s prose . . . . .	171
<b>Jaugen Haradnicki</b> — Kuzma Chorny’s views on the literary process of 1920s–1930s . . . . .	189
<b>Natalla Jakawenka</b> — An attempt to understand: the translator’s concept and the reader’s reception in practical interaction . . . . .	203
<b>Zoya Tratsiak</b> — Specific nature of self-reflection in the 20th century Belarusian military prose . . . . .	215
<b>Walentyna Nawickaja</b> — Modernist Discours in V. Korotkevich’s prose of the early 1960s . . . . .	223
<b>Hanna Nawasielcawa</b> — Problem – thematic and genre – stylistic poliphony in Viktor Martsinovich’s novels . . . . .	237
<b>Ludmiła Sadko</b> — Aesthetics and poetics of “sadistic verses” in the polysystem of modern Belarusian and foreign poetry . . . . .	249

#### FOLKLORE AND CULTURAL STUDIES

<b>Uładzimir Auseichyk</b> — Beggars in funeral and memorial rites of Belarusian Dvina region (based on the 19th – early 21st century material) . . . . .	261
<b>Jurij Łabynczew, Łarysa Szczawinskaja</b> — Vyacheslav Bogdanovich Belarusian senator in the Polish-Lithuanian Commonwealth . . . . .	281
<b>Adrian Kuprianowicz</b> — A historical overview of sacred buildings in the Orthodox parish of the Ascension of the Lord in Klejniki . . . .	313
<b>Viola Kazanina</b> — Valuable items from Adam Mitskevich’s homeland in Belarusian folk songs . . . . .	329
<b>Tatsiana Marmysh</b> — The Intangible cultural heritage in the conditions of the COVID-19 pandemic. Comparative analysis of selected examples from Poland and Belarus . . . . .	341

VARIA

<b>Jelena Tarasowa</b> — Semantic aspects of the concept of a house in Gothic literature and its transformation in the prose of Howard Phillips Lovecraft .....	365
<b>Tatsiana Barysiuk</b> — The concepts of “ours” and “alien” in contemporary British English poetry .....	379
REVIEWS .....	393
ANNIVERSARY .....	403
ABOUT AUTHORS .....	413



## LITERATUROZNAWSTWO

*Światlana Kaladka*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.01

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0003-4226-9967>

### **Канстанцыя Буйло: шлях да мастацкай незалежнасці<sup>1</sup>**

Жыццё беларускай паэтэсы Канстанцыі Буйло пад уздзеяннем абставін пераўтварылася ў сацыяльны міф, які ствараўся як ёю самай, так і літаратурным асяроддзем. Некалькі пакаленняў беларусаў успрымалі яе ачышчаную ад “непатрэбных” падрабязнасцей біяграфію як за сапраўдную. Аднак у ёй цесна перапляліся праўда і вымысел. Сацыяльная міфалогія здаўна стала часткай літаратурнага жыцця і ўплывала на фарміраванне чаканняў як аўтараў, так і чытачоў. Літаратурны канон распаўсюджваўся не толькі на мастацкія творы і іх змест і форму, але і на падачу біяграфіі пісьменніка. Міфалагізаваліся даты нараджэння (звычайна прымяркоўваліся да вялікіх святаў ці важных гістарычных, палітычных падзей), паходжанне (бацькі сяляне ці рабочыя, альбо настаўнікі – лепшы пісьменніцкі генафонд), служэнне партыі і народу на розных адказных пасадах (пры гэтым не лішнім было ўнагароджанне пісьменніка дзяржавай, партыяй ці пісьменніцкай арганізацыяй). Біяграфія павінна быць чыстай, не зганьбаванай прыналежнасцю да ворагаў народа – толькі пры такой умове амаль на працягу ўсяго XX стагоддзя пісьменнік мог разлічваць, што яго заўважаць і ўключаць у члены пісьменніцкай арганізацыі (а гэта было знакам асаблівага даверу і афіцыйнага прызнання). Ці магла Канстанцыя Буйло, народжаная і ахрышчаная ў Вільні (па сведчан-

---

<sup>1</sup> Артыкул падрыхтаваны ў межах выканання НДР № Г20Р-383 пры падтрымцы БРФФД.

ні кнігі запісаў Віленскай рымска-каталіцкай кансісторыі, 17 студзеня 1893 года у Віленскім касцёле св. Якава было ахрышчана дзіця па імені Канстанцыя, дачка сялян Антона і Настэзіі Буйлаў, якая нарадзілася 2 студзеня 1893 года ў г. Вільні), меўшая мужа, якога залічылі ў ворагі народа, стаць сваёй сярод пісьменнікаў з бездакорнымі біяграфіямі. Хутчэй рытарычнае пытанне. Ёй даводзілася змагацца і за ўласнае прозвішча: *Прасіла, каб абавязкова была падпісана фамілія Буйло, а не разляпаная Буйла. Доўга спрачаліся, потым згадзіліся*<sup>2</sup>. А таму “карэкціроўка” ўласнай біяграфіі стала адзіным выйсцем у сітуацыі сацыяльнага і палітычнага ўціску і недаверу.

Сацыяльная міфалагізацыя ў фарміраванні пісьменніцкай біяграфіі дапамагала наблізіцца да стандартаў творцы сацыялістычнага грамадства. Міф пераўтвараў не толькі біяграфію, але і свядомасць таго, каго ён пазіцыянаваў і на каго быў скіраваны. Эмацыянальныя чаканні накладваліся на палітызаваную гісторыю: у чытача і блізка не павінна з’явіцца негатыўных эмоцый ва ўспрыняцці жыцця і творчасці пісьменніка, толькі станоўчыя эмоцыі маглі быць эматыўным індикатарам у замацаванні за пісьменнікам яго грамадска-культурнай ролі. Эмацыянальныя чаканні таксама міфілагізаваліся, набываючы функцыі станоўчага маркера ў ацэньванні. Выпрацоўваліся агульныя падыходы для своеасаблівага “сіта”, праз якое прапускараліся амаль усе аднолькава. Феномен ідэалагічнай практыкі (дагычна ўмоўна абазначанага намі перыяду першай паловы ХХ стагоддзя, таму што ў гэты час у Беларусі адбылося некалькі эпохальных падзей, якія змянілі лёс краіны і людзей у ёй і якія ўплывалі на змену літаратурных парадыгм, а таму кожная з іх (падзея) патрабуе асобнага апісання) зводзіўся да адпаведнасці ролі пісьменніка спачатку патрабаванням сацыяльна-палітычнай сітуацыі, а затым і партыі, урада, сацыялістычнага ўкладу жыцця. Масавая маніпуляцыя свядомасцю творцы мела на мэце ўстанаўленне агульных для ўсіх правіл: пісьменнік – гэта грамадзянін, актывіст, партыец у першую чаргу, а талент – велічыня пераменная. Адпаведна сацыяльны міф тычыўся прапаганды творчага жыцця аўтара як акта служэння радзіме, партыі, народу і ўстанаўлення непахісных уяўленняў пра сацыяльныя функцыі пісьменніцкай дзейнасці як адпаведнай вышэйпералічаным ролям. У вызначэнні сацыяльнага міфа ў розных крыніцах адзначаецца адно і тое ж: ён можа стымуляваць адпаведныя сацыяльныя дзеянні людзей. У дачыненні да творчага лёсу

<sup>2</sup> К. Буйло, ...*Коціца рэха: Вершы, паэма, лісты*, Мінск 1993, с. 243.

Канстанцыі Буйло гэта было менавіта так: жаданне адпавядаць яе сучаснікам-пісьменнікам – Янку Купалу, Якубу Коласу, Цётцы, Максіму Багдановічу, Алесю Гаруну, стаць упоравень з імі ў паэтычным таленце, прымусіла перапісаць уласную біяграфію, ператварыўшы яе ў сацыяльны міф, адпаведны часу і гістарычнаму перыяду.

Калі звярнуцца да гісторыі беларускай літаратуры, даведнікаў і энцыклапедый, то амаль да 1990-ых гадоў пазначалася дата нараджэння Канстанцыі Буйло – 30 снежня 1889 года. А месцам нараджэння, як прызнавалася сама паэтэса, ёй даводзілася пісаць *Барсуковіно, о чем написано и в этой новой книге, и в Белорусской энциклопедии*<sup>3</sup>. У лісце да роднай сястры Іны ад 4.09.1976 г. яна наступным чынам тлумачыць гэтыя абставіны:

Ведь всю жизнь приходилось выдумывать и про образование, и про всё прочее. Кто бы взял на работу – скажи правду? Как мы смогли работать на должностях, которые занимали люди с высшим образованием? Всю жизнь я прожила как будто двойной жизнью, одна настоящая – нищая духом, знанием и положением, а вторая – гордая, независимая, игра в настоящие люди (...) Знаю, что всё, что бы я ни написала, будет потом свидетельствовать против меня. А никто не вспомнит, как я путала мои данные нарочно, оскорбленная недоверием и подозрениями времен культа личности. Ведь я почти всю свою жизнь прожила под неусыпным оком этой подозрительности. Преследует она меня и сейчас<sup>4</sup>.

Гэта гульня ў сапраўднага чалавека – вобраз, які культываваўся сацыялістычнай ідэалогіяй – была навязана сацыяльнымі міфамі часу і сама стала ўвасабленнем правіл перакуленай рэальнасці, у якой уяўленне аб сапраўдным таксама перакуленае. Безумоўна, міфілагізаваная біяграфія Канстанцыі Буйло не канфліктавала з законамі часу, аб'ектыўнай сацыяльнай рэчаіснасцю, у якой усё дакладна і прынцыпова раскладзена на белае і чорнае, станоўчае і негатыўнае. Да ўсяго сацыялістычны рэалізм патрабаваў звароту да біяграфіі аўтара як запатрабаванай у часе на ўзроўні сацыяльнага заказу (штампа, стэрэатыпу) са значным разыходжаннем асабістай жыццёвай праўды і навіязаных маральна-этычных нормаў, што асабліва характэрна для талітарызму. А таму пад маскай адпаведнага сваёй краіне, свайму народу пісьменніка Канстанцыя Буйло змагла пражыць творчае жыццё, якое было б закрыта для яе пры абнародванні сапраўднай інфармацыі.

<sup>3</sup> К. Буйло, ...*Коціцца рэха...*, с. 257.

<sup>4</sup> Тамсама.

Ці змагла паэтэса пераступіць праз забароны ідэалагізаванай сістэмы і стаць тым творцам, якім хацела сябе бачыць? Рытарычнае пытанне ізноў... аднак нам засталася яе спадчына, якая сама можа даць адказы на нашы пытанні.

У лісце да М. Хайноўскай ад 19.09.1975 г. К. Буйло выказвае катэгарычны пратэст супраць узнаўлення ўласнай рэальнай біяграфіі: *...просят дать материалы для статей обо мне. Запрещают копаться в моем быте, пока я жива. Когда умру – пусть пишут все, что хотят*<sup>5</sup>. У лісце да Соф’і Захараўны Лыньковай ад 30.04.1976 г. узнімаецца тое ж пытанне: *Не могу заставить себя писать о себе. Считаю, что творчество моё имеет право на интерес общественный – но моя личная жизнь, пока я жива, должна быть неприкосновенной*<sup>6</sup>. А затым у лісце да роднай сястры Іны ад 4.09.1976 г. зноў з’яўляецца безапеляцыйная рашучая адмова: *Меня жизнь заставила писать разное о себе... Пусть уж исследователи после моей смерти уточняют всякие неточности и выясняют всё, что неясно. Я сама этого делать не хочу и не могу*<sup>7</sup>. Безумоўна, зразумець К. Буйло магчыма: па запытах даследчыкаў, цікаўных журналістаў і іншых шукальнікаў цікавостак у жыцці пісьменніка яна ўласнымі рукамі павінна была разбурыць той міф, які стварала ўсё жыццё. Гэты міф дазволіў ёй выжыць (са слоў К. Буйло, на яе мужа Віталія Калечыца *был выписан ордер на арест за то, что его родители были в Вильно (...) Его сочли поляком, и чем бы это кончилось – неизвестно. Он отнес туда книгу, где обо мне писал петербургский профессор, что я белоруска и родители наши белорусы*<sup>8</sup>), затым быць “легалізаванай” часткай пісьменніцкага асяродку, мець магчымасць публікавацца. І да таго ж – стаць эмацыянальна і маральна адпаведнай чаканням выдаўцоў, крытыкаў, чытачоў.

Сацыяльна міфалагізаваная біяграфія Канстанцыі Буйло ўтрымлівала ўсе патрэбныя кампаненты для прызнання “профпрыдатнай”: першыя вершы апублікаваны ў вядомай грамадска-палітычнай, навукова-асветніцкай і літаратурна-мастацкай газеце нацыянальна-адраджэнскага кірунку “Наша ніва”; першыя паэтычны зборнік выйшаў з “культавай” друкарні Марціна Кухты; рэдактарам зборніка стаў

<sup>5</sup> Тамсама, с. 251.

<sup>6</sup> Тамсама, с. 256.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 257.

<sup>8</sup> Тамсама.

сам Янка Купала, які, па прызнанні К. Буйло ў лісце да Д. Ц. Чаркасавай ад 6.04.1979 г., *с влюблённостью в работу редактора писал мне: Пращую над падборкай і рэдакцыяй Вашай кнігі з такім замілаваннем, як над сваёй і рабіў такія праўкі, якія падобны на мазок на картине мастера*<sup>9</sup>, што робіць незабыўным уражанне; аформіў паэтычную кнігу беларускай аўтаркі вядомы мастак і пісьменнік Язэп Драздовіч. Першыя крокі К. Буйло ў літаратуру абазначылі шырокі дыяпазон творчых магчымасцей, якія задалі каардынаты яе асабістага мастацка-культурнага поля. У гэтым полі, як мы ўжо адзначылі, былі перадавыя людзі свайго часу, прызнанне таленту, было членства ў Саюзе пісьменнікаў СССР (з 1944-га года) і была адкрытая дарога ў творчую будучыню. Усё гэта стала тым эматыўным трыгерам, які павінен быў суправаджаць і суправаджаў яе ў руху наперад. Апублікаваны зборнікі вершаў К. Буйло «Світанне» (1950), «На адноўленай зямлі» (1961), «Май» (1965), «Роднаму краю» (1973). Выйшлі “Выбраныя творы” (1954), «Выбранае» (1968, 1976), Выбраныя творы ў 2 тамах (1981). Сярод якіх – кніжкі вершаў для дзяцей «Юрочка» (1957), «У бляску зор» (1968), «Вясной» (1984). Многія вершы паэтэсы пакладзены на музыку. Асабліва шырокую вядомасць займела песня «Люблю», якая стала народнай. Здавалася б, сацыяльны міф пашыраў свае межы і апраўдваў сваё існаванне за кошт выхаду новых паэтычных кніг. Ідэалагічнай дамінантай у ім заставалася вера ў прыгажосць радзімы, моц партыі, справядлівую справу дзяржавы і салідарнасць працоўнага люду. Новыя гістарычныя ўмовы літаратурнай дзейнасці, пачынаючы з пасляваеннага часу, не паўплывалі істотна на творчасць К. Буйло: ёю кіравала ідэалогія сацыялістычнага ўкладу жыцця. А ў анатацыі, напрыклад, да зборніка “На адноўленай зямлі” (1961) пазначалася: *Асноўная тэма новага зборніка вершаў старэйшай беларускай паэтэсы – тэма Радзімы. З любоўю піша аўтар аб людзях розных прафесій, аб барацьбе савецкіх людзей за трывалы мір. Шчырасцю і задушэўнасцю прасякнуты вершы пра каханне і вернасць, пра мужнасць і грамадзянскі абавязак*; а да зборніка “Роднаму краю” (1973) дадавалася: *...у новай кнізе гаворыцца аб слаўных справах будаўнікоў камунізма, аб росквіце савецкай Радзімы, шырыні і глыбіні пачуццяў савецкага чалавека. У анатацыях тыпізуюцца асноўныя тэмы, ідэі, праблемы творчасці, увасабляючы ўсё тое ж непакіснае дзеянне літаратурнага канона. Абцяжараная адказнасцю за захаванне ўмоўнасцей*

<sup>9</sup> Тамсама, с. 266.

сацрэалізму, творчая свядомасць паэтэсы трапляе ў пастку і залежнасць ад агульнаміфалагізаванага мыслення чалавека савецкага. *Прычым міф з'яўляецца цалкам натуральным і відавочным для чалавека, які жыве ў культуры гэтага міфа, – падставай самога яго быцця*<sup>10</sup>. Аднак літаратурным статутам і пастановам, быць ва ўнісон з часам і яго праблемамі, і як падкрэсліў В. Дранько-Майсюк, *здавацца тыповай савецкай паэткай, не лепшай і не горшай, скажам, за тую ж Эдзі Агняцвет*<sup>11</sup> – гэта ўсё абавязковыя чыннікі ролі, якую яна свядома выбрала ў якасці маскі, што ўжо не здымаецца амаль ні перад кім (у шэраг выбраных, з якімі можна гаварыць адкрыта, шчыра, трапляюць У. Ф. Луцэвіч, С.З. Лынькова, Н. Тарас, Э. Агняцвет, С. Новік-Пяюн, А. Пальчэўскі і некаторыя іншыя).

Затым міф біяграфіі К. Буйло пачынае раздвойвацца: з аднаго боку, паэтэса – верны паслядоўнік сацыялагізаванага падыходу да літаратуры (літаратура – гэта адлюстраванне жыцця грамадства), з другога боку, суб'ектыўнае, асобнае, інтымнае, што павінна ўпісвацца ў агульнае, тыповае, з ім зліваецца і з яго вылучаецца адначасова. Формы праяўлення міфалагічнага ў біяграфіі К. Буйло таксама розныя: так, многія даследчыкі яе творчасці лічаць, што яна ўвайшла ў класіку беларускай літаратуры дзякуючы вершу “Люблю” і любові да яго народа. Аднак у лісце да Д.Т. Чаркасавай ад 1980 года паэтэса канстатуе: *...моя песня стала самастойельнай асобой, значыцца народнай, і мне примазываются к ней и её славе, пожалуй, нескромно. Поэтому ничего им писать не буду*<sup>12</sup>. Да гэтага часу даследчыкі спрачаюцца наконт мастацкай вартасці верша “Люблю”, яго стылёвай унікальнасці, аднак сам факт яго шырокай вядомасці прымушае прызнаць яго аўтара здзейсненым. Д. Бічэль-Загнетава так апаніла верш “Люблю”:

На першым месцы – любоў нават не да Радзімы, а да старонкі, дзе нарадзілася; на другім месцы – любоў да народа, яго сядзібаў і зямлі, якая корміць народ; на трэцім месцы – любоў да ракі як сімвалу руху, глыбіні, вечнасці; пасля паэтка патлумачыла, за што яна любіць вясну, лета, восень і зіму, якія мяняюцца ў роднай старонцы і мяняюць яе краявіды. Нарэшце, прызналася ў любові да песні, тонамі дзівочых галасоў

<sup>10</sup> А.Х. Рамазанова, А.А. Куранбек, *Социальные мифы в аспекте современности*, [online], <https://articlekz.com/article/8065>, [доступ: 01.02.2021].

<sup>11</sup> В. Дранько-Майсюк, *Таёмны каханак Канстанцыі Буйло*, [online], <https://zviazda.by/be/news/20180124/1516799560-taemny-kahanak-kanstancyi-buylo>, [доступ: 24.01.2018].

<sup>12</sup> К. Буйло, *...Коціца рэха...*, с. 271.

абняла і сагрэла сваю старонку, загарнула яе ў любоў. Няма ў гэтым вершы метафараў і гіпербалаў, толькі эпітэты і параўнанні. Песня “Люблю” створаная для неба, як песня жаўранка, прадвесніка вясны. Такое яе прызначэнне<sup>13</sup>.

У ацэнцы верша “Люблю” акцэнтавана ўвага на своеасаблівай канкрэтна-пачуццёвай міфалагічнай вобразнасці: паэтэса не шукае яркіх тропіў ці рытарычных фігур для адлюстравання эмоцый і пачуццяў, а ідзе пратораным шляхам, звяртаючыся да агульнавядомага, архетыповага, што асацыюецца з яе радзімай. Гэта вобразы, якія мільён разоў будуць сустракацца ў творцаў розных узростаў і майстэрства, будуць мець дачыненне менавіта да раскрыцця тэмы радзімы, а таму стануць ў нечым міфалагізаванымі. Небагатыя мастацкія сродкі ў адлюстраванні творчай задумы працуюць на агульную ідэю-міфалагему, якая ўтрымлівае гэты ўстойлівы комплекс вобразаў у адлюстраванні тэмы любові да радзімы. Д. Бічэль-Загнетава вельмі ўдала вылучыла тэму ўстаялыя матывы, шматразова паўтораныя ў паэзіі К. Буйло і творчасці тысяч іншых аўтараў, што вызначаюць тыпалагізацыю, універсалацыю падыходаў, а таму кладуцца ў чымсьці ў міфалагізавана-эматыўныя схемы ў вершатворчасці, актуальныя пасення. А можа іх (матывы) можна назваць неўсвядомленымі, пачуццёва-эмацыянальнымі ўстаялымі сэнсамі міфа-вершаванай канструкцыі, якія на ўзроўні мастацкага генома перадаюцца ад аднаго пакалення творцаў да другога і актывізуюць падобныя мастацкія рашэнні? Вершы-візітоўкі тэмы радзімы, напрыклад, увайшлі ў творчасць амаль кожнага паэта ХХ стагоддзя. І візітоўкамі яны становяцца рознымі шляхамі. Адныя вершы, сапраўды лепшыя ў творчасці паэта, вылучаючыся на фоне іншых, канкуруючы з імі, прабіваюць дарогу да сэрца чытача самастойна. Бываюць іншыя выпадкі... Напрыклад, вядомы паэт пахваліў твор, другі вядомы даследчык праспяваў яму панегірык, трэці падтрымаў іх выбар, чацвёрты паўтарыў ужо стаўшую ходкай думку, а пяты не стаў клапаціцца, каб самаму атрымаць патрэбную інфармацыю... то дваццаць пяты ўжо палічыць за маветон не згадаць шматразова агучаную пазіцыю, і ўваходжанне верша ў гісторыю літаратуры ўжо падтрымліваецца “лайкамі” нават тых, хто яго не чытаў. У гэтым выпадку візітоўкамі становяцца не заўсёды лепшыя творы, аднак многія з іх праз павышаную ўвагу даследчыкаў і чытачоў, дзякуючы пазітыўнай рэкламе, станоўчай крытыцы, мноству водгукаў сталі

<sup>13</sup> А. Мельнікаў, *Канстанцыя Буйло: паэтка любові*, Рыга 2018, с. 21.

з'явай у гісторыі літаратуры. Такім чынам сацыялізуецца гісторыя мастацкага твора і сама пераўтвараецца ў міф, які жыве ў літаратурным працэсе і перадаецца з пакалення ў пакаленне.

Як выдатна заўважылі даследчыкі-філосафы, *на ўзроўні асобнага індывіда цалкам нерэальнай з'яўляецца сітуацыя татальнага падаўлення і выкаранення структур міфа, наадварот, менавіта кожны асобны чалавек выступае гарантам пастаяннага ажыўлення ў калектыўным мысленні таго ці іншага аспекту міфічнага*<sup>14</sup>. А таму зварот да адной і той жа тэмы з дапамогай аднолькавых спосабаў, метадаў і прыёмаў паўстае гарантам сацыяльнага адзінства ў шэрагах пісьменнікаў, адданных адной мэце як важнаму аспекту міфічнага – быць песнярамі сваёй радзімы і народа. І Канстанцыя Буйло сваімі творами дэманструе адзінства мыслення і адчуванняў з аўтарамі – яе сучаснікамі і апалагетамі сацрэалізма, ствараючы ці, хутчэй, падтрымліваючы адзіны для ўсіх творцаў першай паловы ХХ стагоддзя сацыяльны міф: паэзія акумулюе і рэтранслюе вопыт асваення свету чалавекам па законах гістарычнага часу і яго ідэалогіі. І ў 1982 годзе, незадоўга да смерці, у лісце да Д.Ц. Чаркасавай К. Буйло прызнаецца: *Хоть перед смертью услышала голос моего народа, который заметил меня и ласково принял в сердце как своего. Это большое счастье быть нужной народу и Родине, такой бесконечно любимой, как моя светлая Беларусь*<sup>15</sup>. Ідэнтыфікатарамі сацыялагізаваанай міфілагізацыі творчасці К. Буйло становяцца вобразы народа, радзімы, Беларусі, якія падсвечаны эмацыянальнымі адносінамі. Такім чынам, сам верш можа пераўтварацца ў ідэалагему, да абавязковай прысутнасці якой у творчасці імкнуцца пісьменнікі, аддаючы даніну сістэме. Гэта тая ўсвядомленая задача, якая эмацыянальна маркіравана і таму акрэслівае залежнасць аўтара з замбіраванай свядомасцю ад выканання першаступеннай задачы – напісаць такі твор, які стаў бы пропускам на Літаратурны Парнас. Раней прысвячэнні радзіме, Сталіну, Леніну былі эмацыянальным маркерам профпрыдатнасці пісьменніка, яго лаяльнасці і адпаведнасці. Можна сказаць, што такія вершы апрывёры лічыліся ідэалагемамі, што ўпісваліся ў тагачасную канцэпцыю мастацтва і дазвалялі аўтару лёгка праходзіць розныя рэдакцыйна-выдавецкія саветы і публікавацца як у Беларусі, так і іншых краінах былога

<sup>14</sup> А.Х. Рамазанова, А.А. Куранбек, *Социальные мифы в аспекте современности...*

<sup>15</sup> К. Буйло, *...Коціца рэха...*, с. 279.



Савецкага Саюза. У Канстанцыі Буйло таксама многія вершы прысвечаны правадырам, радзіме, працоўнаму люду, шчасцю будаўніцтва.

І ўсё ж першай паэтычнай кнігай, якая зрабіла Канстанцыю Буйло вядомай і прызнанай, стала “Курганная кветка”, выдадзеная ў 1914 годзе. З’явіліся першыя станоўчыя водгукі як ад прызнаных даследчыкаў, так і шэраговых чытачоў. Напрыклад, Максім Гарэцкі ў сваёй «Гісторыі беларускае літэратуры» назваў яе паэтэсай, *най-больш выдатнай пасля Цёткі жаночкай сілай ў нашай поэзіі*<sup>16</sup>. І гэта вельмі высокая ацэнка для маладой аўтаркі, якая толькі ступіла на дарогу творчасці.

Д. Віндоўскі (больш верагодна, пад гэтым псеўданімам выступіў адзін з вядомых крытыкаў ці пісьменнікаў) у рэцэнзіі на паэтычную кнігу К. Буйло “Курганная кветка”, якая (рэцэнзія) была апублікавана ў газеце “Наша ніва” ў тым жа 1914 годзе, ацэньвае яе як канкрэтны чытач, што прапусціў прачытанае праз уласныя эмоцыі ў першую чаргу, таму мы сустрэнем наступныя характарыстыкі:

Калі я перачытаў уважна гэтую невялікую кніжачку, калі сіліўся пераняцца думкамі і настроймі паэты, – **глыбокі жаль** мімаволі агарнуў маё сэрца. Яшчэ раз станула перад вачыма беларуская **змучаная душа**, такая поўная надзеі ў жаданні жыцця, а такая **бяднотамі і нядоляй спавітая**. Успомніліся і песні народныя, у якіх сярод **шалёнай радасці** так балюча раняць сэрца **сумныя ноты жалю ды зняверання**. С той жа крынічкі **шчырых і гарачых слёз** выплываюць і першыя акорды паэзіі К. Буйло (...) Паэтка бо, такая чулая ды ўражлівая, жадае іншых матываў, поўных радасці і шчасця, якія на крыллях моцных уносілі б душу яе, хоць на хвілінку, з гэтай юдолі слёз, дзе канаюць у зняверанні выгнанья сыны Эвы. Сваёй **радасцю жыцця** хоча яна скрасіць **сумнае** бытаванне іншых, тых, што іх злучыла неўблаганая мачыха-доля (...) Сваёй песняй **зварушыла б** нявольнікаў **сэрцы**, напаміла б аб краю родным (...) У бяссонную ноч паэтцы думаецца, што чымся жыць **“гаротна”**, то й зусім “не варта жыць”. І толькі ў сне выяўляецца мінуўшая **шчасце-доля** ды веснік яе – каханае сэрца. Але вось ранічная яснасць адкідае гэту **ненавісную тугу**, і аўтарка пакідае **нуду благу** ды з маладой заўзятасцю ляціць у “ясны свет”<sup>17</sup>.

Мы нездарма прывялі некалькі цытат з водзыва Д. Віндоўскага, каб акцэнтаваць увагу на тым, што ў гэтым выпадку даследчык роўны

<sup>16</sup> М. Гарэцкі, *Буйло, Канстанцыя*, [у:] *Гісторыя беларускае літэратуры*, Вільня 1921, с. 198–199.

<sup>17</sup> Д. Віндоўскі, *Курганная кветка*, “Наша ніва” 1914, 27 лістапада, с. 3. У гэтых цытатах з водзыва Д. Віндоўскага зменена напісанне слоў у адпаведнасці з сучасным правапісам.

канкрэтнаму рэальнаму чытачу (рэцыпіенту), які аддаецца плыні паэтычнай думкі і аўтарскіх настройў і ўслед за імі рухаецца ад верша да верша, запаўняючы ўласную свядомасць вобразамі мастацкага свету К. Буйло. Развагі Д. Віндоўскага грунтуюцца на апісанні ўражанняў, суб'ектыўнага ўспрыняцця, эмацыянальнай рэакцыі на творы паэтэсы. Цікавы той момант, што, як і К. Буйло ў вершах скіроўвае сваё слова да імпліцытнага чытача, які паўстае ў зборным вобразе *сэрцаў людскіх*, так і аўтар водзыва імкнецца данесці сваю думку да нейкага ўяўляемага суб'яднага суб'яднага, што змога паразважаць над тым *як будзе развівацца гэты бяспрэчна шчыры талент далей?* Пачуццё ў адзінстве з выяўленай эмоцыяй у аснове лірычнага перажывання ў мастацкіх творах К. Буйло, безумоўна, не можа не ўздзейнічаць на чытача. А эмацыянальны водгук Віндоўскага на вершы паэтэсы без паглыблення ў іх аналіз дапамог вылучыць найбольш істотныя тэмы, ідэі, матывы творчасці, якія таксама закраналі думкі і эмоцыі іншых чытачоў.

Шчырая, адкрытая, даверлівая песня К. Буйло ляцела да чытачоў, знаходзіла ў іх сэрцах водгук. Яе, яшчэ маладую дзяўчыну, краналі родныя краявіды, дрэвы і кветкі, якія сталі пастаяннымі вобразамі паэзіі. І як адзначаў Л. Я. Гаранін, *лірычныя малюнкі вясны, вясенняга ажыўлення як выява адзінства і гармоніі прыроды і чалавека характэрны для творчасці, бадай што, усіх паэтаў нашаніўскага перыяду: Я. Купалы, Я. Коласа, К. Буйло, І. Дзежкі, А. Паўловіча, Ф. Чарнышэвіча і інш. Кожны з іх па-свойму выказвае радасць, захапленне, перадае наплыў незвычайных думак і пачуццяў*<sup>18</sup>. Але ж часта і пейзажу перадаюцца эмоцыі жалю, суму, трывогі, пакуты, што напаўняюць душу лірычнай гераіні ў сувязі з усведамленнем гаротнага стану жыцця людзей. Адчуванне болю Чужога як свайго таксама аб'ядноўвае лірычныя рэфлексіі аўтараў нашаніўскага перыяду. К. Буйло ў сваім светаўспрыняцці – дзякуючы праламленню ўсіх пачуццяў і эмоцый праз уласны досвед і досвед простых людзей, сялян і рабочых – была часткай адзінай мастацкай сістэмы, якая ўтваралася на пачатку ХХ стагоддзя. Вельмі трашна заўважае Л. Я. Гаранін, што *К. Буйло заявіла аб сабе як тонкі і шчыры лірык. Паэтызацыя прыроды ў яе – вынік суб'ектыўнага ўспрыняцця і перажывання навакольных з'яў, устанаўлення тонкіх, ледзь адчувальных сувязей паміж імі і сабой, як гармонія свету і душы, якая спасцігае і ўслаўляе гэты свет. Яе лірычныя вобразы сагрэты цеплынёй чалавечага сэрца і таму ўтвараюць*

<sup>18</sup> Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. У 4 т.: 1901–1920, Мінск 2001, т. 1, с. 17.

дзіўную гаму колераў, тонаў і мелодый<sup>19</sup>. Лірычны талент паэтэсы ўбіраў у сябе і пазітыўную, і негатыўную энергію свету ў поўнай меры і аддаваў чытачу па-мастацку пераўвасобленай, як узвышана-ачышчальнай, так і заклапочана-прыгнятальнай. У “Курганнай кветцы” яшчэ не адбылося расшчаплення маналіту мастацкай свядомасці, якая шчыра адгукалася на праявы свету і жыцця творами. Паэтэса, як безумоўны эматыўны тып творцы, усё ж на пачатку творчага шляху па эмацыянальнай дамінанце ў творчым самавыяўленні адпавядала элегічнаму эматыву. Гэта падмацоўваецца і раскрыццём эмацям у яе творах: напрыклад, у вершах, датаваных 1911–1915 гг. (“Пралеска”, “Памятны дзень”, “У краіне мар”, “Рута”, “Увосень”, “Адказ на “З Богам ідзі!...”, “Ноч”, “Матыль” і многіх іншых), развіццё лірычнага перажывання адбываецца ад радасці да тугі, ад мажору да мінору і ўплывае на эмацыянальную танальнасць пералічаных твораў.

І хоць вясновыя матывы займаюць у творчасці важнае месца, не яны вызначаюць характар вобразнасці, яе глыбока асабісты, інтымна паэтычны голас, які адгукаецца на ўсё, што блізка і дорага сэрцу паэтэсы. Многія яе вершы прысвечаны апяванню кахання, памятных сустрэч з блізкімі ёй людзьмі, значнае месца займае роздум аб сэнсе жыцця і сваім прызначэнні. Ёсць і песімістычныя вершы на матывы няўцешнага смутку і немінучай смерці як пазбаўлення ад жыццёвых нягод і згрызотных душэўных перажыванняў<sup>20</sup>.

Сапраўды, абжыванне свету адбываецца проста, лёгка, а вясёлае і роздумнае, жыццесцвярджалае і разбуральнае ўваходзяць у свет паэзіі непарыўна, як адвечныя спадарожнікі жыцця чалавека.

Канстанцыя Буйло імкнулася быць падобнай на Янку Купалу, Цётку, Максіма Багдановіча і гэта вельмі адчувалася ў выбары творчага метаду: першыя свае вершы яна змясціла ў «Нашай Ніве» пад імем свайго брата Эдуарда. Гэты факт нагадвае ролевыя гульні Цёткі, якая вельмі актыўна прымярала маскі герояў жанчын і мужчын. Безумоўна, падобныя гульні ў Цёткі і К. Буйло абумоўлены ў тым ліку і гендарным фактарам: жанчыны-пісьменніцы доўгі час не ўспрымаліся роўнымі мужчынам у розных сацыяльных ролях, а таму адзяванне маскі станаўлася адзіным пропускам у свет легалізаванай творчасці. Важна тое, што і спосабы з’яўлення аўтара на літаратурнай арэне ў многім сацыялізуюцца і тым самым міфалагізуюцца,

<sup>19</sup> Тамсама, с. 20.

<sup>20</sup> Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя..., с. 21.

прыпадабняючыся да карнавала. Але важна ўлічваць і малады ўзрост аўтара: у схаванай за псеўданімам асобай ім, магчыма, бачыўся пэўны рамантычны флёр. Уздзеянне рамантычнай паэзіі XIX стагоддзя на паэтэс у ранняй іх творчасці адчувальнае. Лірычная паэзія К. Буйло ўвабрала рысы рамантызму. *Лірычная мініяцюра “Русалкі” – спевы русалак, іх гульні, сардэчнае спачуванне сваёй сяброўцы, якая марыць аб сустрэчы з казаным, робяць іх такімі прыцягальнымі і душэўнымі, што яны могуць служыць узорам для людзей, прадметам для пераймальнасці і мары. Міфалогія служыла сучаснасці*<sup>21</sup>. Увогуле, паняцце інтэртэкстуальнасці звязвае лірычную мініяцюру “Русалкі” і паэму Я. Купалы “Сон на кургане”. І не толькі міфалогія і народныя павер’і, але і перапляценне рамантычнага з міфалагічным у аснове мастацкіх канцэпцый творчасці стала грунтам для станаўлення многіх індывідуальнасцей у пачатку XX стагоддзя. “Русалка” і іншыя творы К. Буйло (кшталту “На крыллі песні”, “Кветкі”, “Лебядзіная песня”, “Курган”) лірыка-рамантычнага кірунку характарызуюцца не проста глыбокім пранікненнем у сферы душы, але і выразным уплывам ідэй сентыменталізму.

Пераход ад павярхоўнай канстатацыі з’яў і падзей рэчаіснасці, што, з аднаго боку, адбывалася з эматыўным захапленнем, падчас абагаўленнем, з другога боку, з драматычным адчуваннем жыцця – да лірызацыі ўнутраных перажыванняў, суправаджаўся зменамі не толькі ў сферы вобразатворчасці, у сістэме асацыятыўных сувязей, у эмацыянальнай танальнасці твораў, але і ў плане фарміравання светапоглядных прынцыпаў. Пазней Максім Танк напіша: *Ад самага пачатку, з таго далёкага дакастрычніцкага часу, калі ў нашай літаратуры так хораша ўзвышліся цудоўная “Курганная кветка”, бласлаўлёная самім Янкам Купалам, паэзія Канстанцыі Буйло была па-добраму проста, нягучнай і вельмі шчырай. Здавалася, зусім ціха прамаўляліся словы, але іх пачулі і палюбілі многія людзі*<sup>22</sup>. Аднак пасля выхаду першага зборніка адбыліся трагічныя падзеі, якія паўплывалі на далейшы лёс паэтэсы і яе мастацкай кар’еры свету.

Многае, чым раней жыла і натхнялася К. Буйло, перакрэсліла трагедыя асабістага жыцця: муж Віталь Калечыц ў 1933 годзе быў прызнаны ворагам народа і рэпрэсіраваны, рэабілітаваны ў 1957 годзе пасля

<sup>21</sup> Тамсама, с. 41.

<sup>22</sup> М. Танк, *Шчырая песня*, [у:] К. Буйло, *Выбраныя творы*. У 2 т.: Вершы. Паэма, Мінск 1981, т. 1, с. 3.

мноства хаджэнняў К. Буйло па розных інстанцыях. Як згадвае паэтэса ў лісце да сястры Іны ад 7.07.1957 года, *двадцать пять лет несли мы бремя этого незаслуженного позора. Три раза снимали с работы меня, три раза Женю (сына К. Буйло – К.С.). И все же правда восторжествовала (...)* *Светлая память Виталия очищена от грязи. Он чист и прекрасен, как и был в жизни (...)* *Вскрыта полная безосновательность обвинений, вскрыта с полной очевидностью*<sup>23</sup>. Менавіта па гэтай прычыне шмат гадоў творчага “прастою” выкінулі паэтэсу з прыгожай краіны мастацтва, дзе нараджэннем вершаў кіравала натхненне і асаблівая эмацыянальная ўзрушанасць. Так, К. Буйло заўсёды пісала вершы, але пафас гэтых вершаў значна змяніўся ўжо з другога паэтычнага зборніка. *Яе паэзія несла адбітак уласнага, хоць і небагатага жыццёвага вопыту*, – адзначае даследчыца Д.Ц. Чаркасава, аналізуючы першы паэтычны зборнік. – *Ад народа была ў яе вершах напеўнасць, вобразнасць і лірызм. Канстанцыя Буйло следам за Цёткай, Купалам і Коласам пісала пра гаротную долю беларуса, яго “бяду-гора”, асуджала самадзяржаўе і клікала народ на барацьбу за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне*<sup>24</sup>. Але рэчаіснасць і праўда яе драматычнага лёсу пасля рэпрэсіі мужа патрабавалі ці маўчання, ці прысутнасці ў творах іншых вобразаў – творчы запал перамог і гэтыя вобразы з’явіліся: “Краіна Саветаў”, “наш Ільч”, “сыны савецкае Радзімы”, “арлянтцы-камсамольцы”, “буянне кукурузы”, “наша Партыя”, “камбайнеры, конюхі, даяркі” і інш. Аднак і гэта не спрыяла хуткім публікацыям: рэдакцыі часопісаў і газет, са слоў самой паэтэсы, былі завалены падборкамі яе вершаў. Наступны зборнік паэзіі выйшаў толькі ў 1950 годзе. Пасляваенны перыяд адзначаны нараджэннем публіцыстычных вершаў, твораў-справаздач аб новых перамогах, дасягненнях беларускага народа, а таксама лірычных песень аб каханні. Задушэўнымі вершамі яна адгукаецца на самыя розныя з’явы і падзеі новага мірнага існавання. Але сацыяльны ўклад, сацыялістычнае жыццё з яго лозунгамі, устаноўкамі кіруе тэматыкай і праблематыкай твораў.

Пэўнай мастацкай сацыялагемай, калі можна так назваць, мною ўспрымаюцца сустрэтыя ў творах шматлікіх аўтараў ідэальныя вобразы селяніна ці сялянкі, маладой дзяўчыны, жні і г.д., таму што аддаецца даніна часу і сацыяльнаму заказу. “Жня” Янкі Купалы, “Слуц-

<sup>23</sup> К. Буйло, ...*Коціцца рэха...*, с. 224.

<sup>24</sup> Д. Чаркасава, *Любоў і прызнанне народа*, [у:] К. Буйло, *Выбраныя творы*. У 2 т.: Вершы. Паэма, Мінск 1981, т. 1, с. 6.

кія ткачыхі” Максіма Багдановіча ў гэтым плане паўстаюць архетыповым ўзорам. Эматыўны пафас услаўлення чалавека працы становіцца галоўным у перадачы творчай задумы. У К. Буйло знаходзім верш “Летам”, напісаны ў 1959 годзе, дзе відавочны рэмінісцэнцыі з творамі Я. Купалы і М. Багдановіча:

Йдзе дзяўчына да прычалу –  
 Вузел у руках вялізны!  
 Саступае ў дол памалу  
 З грудай вымытай бялізны.  
 Тварык сонейкам асмужан,  
 Косы кінуты на спіну,  
 На прычале мокры кужаль  
 У ваду кладзе дзяўчына.  
 Пранік – лясь і лясь па дошцы,  
 Сыпле іскры-самацветы.  
 А дзяўчына ўсё палашча  
 Чысты, белы кужаль гэты.  
 Пырскі на грудзях, на косах,  
 Што закінуты на спіну...  
 Ўся яна, як кветка ў росах,  
 Беларуская дзяўчына!<sup>25</sup>

Акцэнт на асобных дэталях знешнасці (асмужаны сонцам тварык, кінутыя за спіну косы), рухах падчас працы (кладзе мокры кужаль, пранік – лясь і лясь па дошцы, палашча белы кужаль) выступае асноўным прыёмам у мадэляванні ідэальнага вобраза беларускай дзяўчыны. Гукапераймальныя словы з эматыўнай канатацыяй – лясь і лясь – зніжаюць агульны пафас захаплення, аднак ён жа актуалізуецца і вяртаецца на той жа ўзровень выкарыстаннем метафары (пранік...сыпле іскры-самацветы) і параўнання (яна, як кветка ў росах). Як у Максіма Багдановіча і Янкі Купалы – гэта своеасаблівая застылая схема, ці шаблон, да якога звяртаюцца дзеля выканання сацыяльнага заказа. Перагук падобных вершаў у творчасці пісьменнікаў розных пакаленняў утварае адзіную мастацкую сістэму, падпрадкаваную сацыяльным і палітычным пераўтварэнням у грамадстве, і ў меншай ступені натхненню.

Пасля прачытання артыкула Васіля Дранько-Майсюка<sup>26</sup> узнікла жаданне больш падрабязна, са зваротам да біяграфічных звестак, акрэсліць сутнасць інтымнай лірыкі Канстанцыі Буйло – безумоўна,

<sup>25</sup> К. Буйло, *На адноўленай зямлі*, Мінск 1961, с. 17.

<sup>26</sup> В. Дранько-Майсюк, *Таёмны казанак Канстанцыі Буйло...*

самай эматыўнай часткі ў творчасці любога пісьменніка. Па сцверджанні В. Дранько-Майсюка *...сапраўдная жарсць нікуды не знікла. Яна проста надзейна прыхавана за патрыятычным пафасам, каб чужое вока не ўбачыла. Бо прысвячалася таму самаму адзінаму і таямніча-нераскрытаму для нас, чытачоў, каханаму, які яшчэ напачатку яе жыццёвага і жаночага шляху правёў паэтку праз першыя жадана-эратычныя буры на метафарычным чоўне каханья*<sup>27</sup>. В. Дранько-Майсюк выказвае здагадку, што гэтым каханым чалавекам мог стаць Я. Купала. Але давайце звернемся да фактаў.

Як мы ўжо адзначалі, Янка Купала стаў рэдактарам паэтычнага зборніка “Курганная кветка”. Даследчык А. Мельнікаў лічыць, што вершы для друку ў “НН” адбіраў і рыхтаваў ён, і, можна зрабіць высновы, зусім невыпадкова Канстанцыя стала на старонках газеты такім эмацыйным Купалавым антыподам – ён яе зацаніў<sup>28</sup>. Прычым “зацаніў” як творцу з высокім мастацкім патэнцыялам. У 1910 годзе паэт прысвячае К. Буйло верш “Мая думка” з надпісам “Ахвярую Канстанцыі Буйло”. У 1913 годзе яна адрасуе яму верш “Звон”, падзяляючы аптымізм Купалы і веру ў шчаслівую долю народа. І ў розных зборніках паэтэсы мы знойдем шмат вершаў-прысвячэнняў Янку Купалу, як “Жывы Купала”, “Душа паэта”, “Янку Купалу”, “\*\*\*Чайныя ружы ў мяне на сталі”, “Купалу”, у якіх яна прызнаецца: *Ты ж душы маёй блізкі заўжды – / Шчыры дружа мой Янка Купала*<sup>29</sup>; *Скажу вось: Беларусь, / У гэтым слове мне гучыць: Купала*<sup>30</sup>. Аб сяброўскіх стасунках з паэтам і яго жонкай Уладзіславай Францаўнай Луцэвіч Канстанцыя Буйло неаднойчы пісала ў лістах, у прыватнасці да М. Хайноўскай ад 19.9.1975 г.: *Купала і Владка жывы в моёй душы, пока жыва я. Уж очень тесно переплелись наши судьбы, особенно моя и Владки. Почти с детства и до самой смерти сумбурной, бешеной, умной, доброй, сердечной и сумасшедше яростной Владки. Любила я ее очень сильно. Моментами так же сильно ненавидела, но только моментами, когда она избирала себе жертву и немилосердно третировала её...*<sup>31</sup>. А ў лісце да Б.В. Чайкоўскага ад 7.10.1963 года Янку Купалу называе *мой очень близкий, личный друг*. Менавіта сяброўскае стаўленне да Народ-

<sup>27</sup> Тамсама.

<sup>28</sup> А. Мельнікаў, *Канстанцыя Буйло: костачка белліту*, [online], <https://budzma.by/news/kanstancyya-buylo-kostachka-byellitu.html>, [доступ: 20.02.2021].

<sup>29</sup> К. Буйло, *...Коціца рэха...*, с. 139.

<sup>30</sup> Тамсама, с. 97.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 250.

нага паэта, у якім шмат пашаны да яго як да настаўніка, таленавітага пісьменніка, прымушае абурацца яе ў сувязі з выдадзеным у 1982 годзе раманам-эсэ А. Лойкі “Янка Купала” ў серыі “Жизнь замечательных людей”, у якім *сбивчиво, разногласо, отрывочно описано то, что является интимной жизнью, куда не допускается чужой глаз и чужая рука. Бесцеремонно вскрываются отношения, которые либо были, либо их не было – этого не проверишь, и вряд ли Купала с кем-то делился впечатлениями о пережитом* (ліст ад 28.07.1982 г.)<sup>32</sup>; *Думается, Янка был бы смертельно зол на выволакивание на весь мир его интимных дел, – если они и были. Нельзя пользоваться беззащитностью мёртвых* (ліст ад 21.11.1982 г.)<sup>33</sup>.

Цёплыя сардэчныя адносіны з сям’ёй Я. Купалы захоўваліся ўсё жыццё. У лісце да М. Хайноўскай ад 18.03.1960 г. К. Буйло прызнаецца: *...живая связь и с Минском, и с Белоруссией, и со всеми писателями осуществлялась Владкой, она была той артерией, через которую вливалась в меня моя Родина. Она питала мое творчество, мои настроения и чувства к Родине, моей Белоруссии. Я знала, что связь эта неразрывна*<sup>34</sup>. Уладзіславу Францаўну К. Буйло таксама ва ўсім падтрымлівала і шкадавала, а яе смерць стала для паэтэсы страшным узрушэннем і вялікай стратай: ліст ад 7.04.1960 г.: *Горькая доля была у Владки. Все её письма ко мне – это вопль одинокой, тоскующей, больной души. Перечитываю их сейчас, и кровь стынет. Как несчастна она была и как сильна*<sup>35</sup>. А таму, з майго пункту гледжання, надуманыя меркаванні аб каханні К. Буйло да Я. Купалы не маюць пад сабой ніякага грунту.

І яшчэ адна асабістая гісторыя звязана з замужствам К. Буйло. Другі раз яна выйшла замуж за Барыса Ермакова ў Маскве (яму прысвячае верш “\*\*\*Дзякуй табе, што ты жывеш на свеце...” (1973), і як яна сама прызнавалася, *живем мы с Бориской на редкость дружно, ласково и хорошо*<sup>36</sup>. Сямейнае шчасце ёй дадзена было двойчы: з першым мужам, з якім пражыла 17 гадоў (з 1916 па 1933 гг.), нарадзілі сына Жэню; другі муж, добры, спакойны і вельмі ўважлівы чалавек, да канца дзён апекаваўся яе душэўным і фізічным станам, а таму *нават любоў, якой могуць пазаздросціць маладыя, суправаджае маю глыбо-*

<sup>32</sup> Тамсама, с. 274.

<sup>33</sup> Тамсама, с. 277.

<sup>34</sup> Тамсама, с. 230.

<sup>35</sup> Тамсама, с. 233.

<sup>36</sup> Тамсама, с. 237.



кую старасць<sup>37</sup>. І ўсё ж дастаткова аднаго прызнання К. Буйло, каб зразумець, хто быў каханнем усяго яе жыцця, пра гэта яна піша ў лісце да Соф'і Захараўны Лыньковай:

Редко складываецца гармония отношений такая, что смерть не в силах разорвать узы дружбы, любви, уважения и преданности взаимной. Вы это счастье имели. Я знаю ему цену, ибо его имела и я. И потеряла так трагично... Всё, что было и есть потом, не идет ни в какое сравнение с тем, что было. Рана не заживает. Несмотря на внешние проявления бодрости, жизнерадостности, жизнедеятельности, даже ощущений радости, что дарит иногда настоящее, рана болит всё равно, и излечит ее только смерть<sup>38</sup>.

Як бачым, Канстанцыя Буйло сапраўды была палкім, гарачым чалавекам, які ўмеў кахаць і несці каханне праз жыццё як вялікую ўзнагароду. Нездарма матывы кахання, любові асвятляюць усё, да чаго дакранаецца паэтка: К. Буйло горача любіць свой край і народ, бо не можа не любіць – каханнем сагрэта ў яе ўсё, што яна робіць, што піша. Яе дэбютны зборнік «Курганная кветка» літаральна напоўнены прыхаваным і яўным эратызмам – лічыць Васіль Дранько-Майсюк, а ў вершы «Помніш вечар?...» ён расшыфраваў апісанне першага сексуальнага дзявочага вопыту. Але дзіўна, што і крытык А. Луцкевіч тыповай адзнакаю вершаў К. Буйло называе “эратычную інтуіцыю”. К. Буйло ў вачах А. Луцкевіча – супрацьлегласць Цётцы ў жыцці. Таму і не дзіва, што першы мейсцы ў яе вершах чуюцца гарачыя словы кахання, што яна ждзэ тэй любові, якую бачыць толькі ў марах-снах, якую душою яна прадчувае<sup>39</sup>. Аб прадчуванні кахання як аднаго з асноўных матываў зборніка ў “Курганнай кветцы” пісала і Д.Ц. Чаркасава: *Канстанцыя Буйло – выдатны лірык, яна апявае найпрыгажэйшае з чалавечых пачуццяў – каханне. Праз лірычную паэзію пазнаецца асоба самога аўтара, раскрываюцца яго ўласныя пачуцці і перажыванні. Любоўная лірыка “Курганнай кветкі” – гэта яшчэ не перажыванае. Хутчэй – чаканне кахання, яго пакут і радасцей*<sup>40</sup>. Але ці толькі прадчувала? У адпаведнасці з пазней вызначанай датай нараджэння К. Буйло яе зборнік паэзіі публікуюць, калі ёй быў 21 год. Гэта цудоўны

<sup>37</sup> К. Вуйло, ...Коціца рэха..., с. 248.

<sup>38</sup> Тамсама, с. 275.

<sup>39</sup> Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя..., с. 79.

<sup>40</sup> Д. Чаркасава, Любоў і прызнанне народа..., с. 7.

ўзрост для каханья і рэальных адносін, тым больш што яна становіцца жонкай Віталя Калечыца праз два гады пасля выхаду яе паэтычнай кнігі. Магчыма, усе прадчуванні вялікага каханья, зашыфраваныя ў паэтычных творах, былі звязаны з гэтым чалавекам.

Звернемся да яе лірыкі каханья. Сярод інтымных твораў вылучаецца шмат медытатыўных тэкстаў, у якіх перажыванне скіравана ва ўласную свядомасць, пачуцці, станы. Лірыка каханья прысутнічае ва ўсіх паэтычных зборніках паэтэсы, набываючы развіццё за кошт пашырэння арсеналу выразна-выяўленчых сродкаў, захоўваючы пры гэтым важную якасць – гранічную шчырасць, якая мяжуе з аўтабіяграфізмам. Сама К. Буйло пра гэта ў лісце да Н. Тарас ад 10.01.1961 года гаварыла наступным чынам: *Как ни были бы отточены строки, если в них нет души – нет поэзии. Так всегда думала я и, очевидно, буду думать всегда. Зарифмовать строку, даже очень искусно, сможет всякий, но поэзия и не ночевала там, где не звучит душа. Это моё кредо*<sup>41</sup>. Заўважу, калі ўдумліва прачытаць зборнікі К. Буйло верш за вершам, мы ўзнавім біяграфію лірычнай гераіні, якая будзе амаль роўнай біяграфіі самога аўтара. Чаму амаль? Таму што, як мы ўжо адзначалі вышэй, па-першае, біяграфія К. Буйло міфалагізавана, і што ў ёй засталася ад праўды, а што ад ідэалізацыі – вызначыць немагчыма; па-другое, уплыў фальклору, рамантызму і сентыменталізму на самавыяўленне паэта і яго творчую манеру ўтвараў значны зазор паміж аўтарам біяграфічным і лірычным суб'ектам. Рэальны аўтар з мноствам біяграфічных міфаў, тыпы яго светаўспрыняцця, адрозныя ў першым і ва ўсіх наступных паэтычных зборніках, і сапраўднае лірычнае “я” ў лірыцы каханья прымушаюць нас гаварыць аб прысутнасці некалькіх тыпаў аўтара ў паэзіі К. Буйло і дазваляюць бачыць у свядомасці паэтэсы пэўную раздвоенасць, а можа, нават і фрагментаванасць. Адарваўшыся ад сябе сапраўднай, якая напоўніцу раскрылася ў “Курганнай кветцы”, паэтэса нібы завісае паміж дзвюма рэальнасцямі – эстэтычнай з адкрытымі для творчага росту шляхамі і сацыяльнай, побытавай, якая дыктуе іншыя правілы быцця. Тэрмінам “вненаходимость» якраз акрэсліваецца стан К. Буйло-паэтэсы, якая цяпер не належыць ні адной рэальнасці цалкам, яна разарваная на мноства аўтарскіх увасабленняў. Яе першая паэтычная кніга працягвае жыць асобным жыццём, па-за ўплывам на гэта жыццё яго аўтара, які змяніў маршрут і апынуўся ў стане пазаналежнасці (“внеположенно-

<sup>41</sup> К. Буйло, ...*Коціца рэха...*, с. 234.

сти”) сваёй жа творчасці. Так, яна застаецца аўтарам-творцай вершаў “Люблю” і “Наш Ільіч” у роўнай ступені, аднак эматыўны трыгер, які кіруе творчымі інтэнцыямі, пры гэтым розны. У першым выпадку эматыўны трыгер адоранай асобы сілкуецца энергіяй адкрыцця боскага свету, у другім выпадку – *я больно ранена на всю жизнь сталинским периодом*<sup>42</sup>, і перайначаная бодем свядомасць прадудыцуе пошукі іншай сутнасці аўтарскага “я”, якое апынаецца ў бясконцым шэрагу пераўтварэнняў. “Наш Ільіч” нарадзіўся ў адказ на пытанне: як жыць далей? Страх паўстае рэзанатарам творчага поспеху і чытацкай рэакцыі, прымушаючы шукаць аптымальныя спосабы самавыяўлення. Узнікае ўражанне, што выказаўшыся, аўтар застаецца незадаволеным то зместам, то формай, а таму ў пошуках лепшага твора ўвесь час перабірае то з ухваленнем, то з пакланеннем. Адзінай аддушынай застаюцца заповітна-асобасныя, сардэчна-лірычныя творы-прызнанні ў інтымнай лірыцы, вершах-рэфлексіях і медытацыях, у якіх ёй хочацца заставацца сабой. Як вынікае, у гэтых вершах аўтар выступае выразнікам шматзначнай эмацыянальна-сэнсавай цэласнасці, якой не хапае творам, напісаным на заказ. Уявіце, як патрэбна рваць розум і душу, каб дзеля захавання ў творчасці індывідуальна-каштоўнаснага і непаўторнага, пісаць бясконцыя оды той сістэме, якая зрабіла цябе няшчаснай. У лісце да Б.Я. Чайкоўскага ад 7.10.1963 г. К. Буйло пісала: *Если сегодня у меня находят много задушевности, искренности и теплоты в моем творчестве – то без всякого преувеличения могу сказать, отцом этих качеств моего творчества я обязана Великому Шевченко*<sup>43</sup>. А я б дадала – не толькі Т. Шаўчэнку, але і жаданню жыць і ўсё ж здзейсніцца насуперак шматлікім страхам у лёсавызначальнай ролі творцы. Задушэўнасць і цеплыня напаўняюць у першую чаргу вершы пра каханне:

І – нібыта ўсё не перажыта,  
Сэрца хоча верыць і любіць,  
Погляд ясны, шчыры і адкрыты  
Мне ў душу з мінулага глядзіць.

Знаю! Помню... Гэта ты – мой любы!  
Хваля шчасця грудзі наліла:  
Ў хваляванні задрыжалі губы –  
Я жыццё нанова пражыла!<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Тамсама, с. 273.

<sup>43</sup> Тамсама, с. 241.

<sup>44</sup> Тамсама, с. 151.

Радкі з верша “\*\*\*Ты спявай! Такі глыбокі голас...” (1964) дэманструюць ужо не толькі “эратычную інтуіцыю” (А. Луцэвіч), але і эратычны вобраз-эматыў *хвала шчасця грудзі наліла*. Як і ў вершы “\*\*\*Цяпло жывое у тваіх далонях...” (1966) – радкі *Хачу, каб успаміны год суровых / Ва мне ад ласкі гэтае паснулі* напісаны, калі аўтарцы было 73 гады. Маладая душой К. Буйло нарэшце адчула свабоду і раскаванасць, якой ёй многія гады не хапала. Некалі яна сама захаплялася паэзіяй Н. Тарас і наконт яе зборніка «Кветка шчасця» (1958) выказалася наступным чынам у лісце да М. Хайноўскай ад 18.03.1960 г.: *Взяла меня за душу первой строчкой книги – и не отпустила до последней. Сколько чувства, сколько поразительной чистоты и искренности, сколько глубины и красоты поэзии. И при всём том поразительная скромность и целомудренность в выражении чувств. Я очарована ею, прекрасный родился поэт на Белоруссии*<sup>45</sup>. Тое ж самае можна сказаць пра кнігу выбранай паэзіі К. Буйло “...Коціцца рэха”, якую ў 1993 годзе падрыхтавала даследчыца яе творчасці Дзіяна Цімафееўна Чаркасава, прыбраўшы з яе ўсе сацыяльныя творы, напісаныя на каз. Атрымалася глыбокая шчырая кніга – шчымліва-драматычная споведзь яе душы. Усяго толькі прыбралі дакучлівыя, трафарэтныя вершы, і словы прызнанняў у крылатых песнях нарэшце набылі *звонкую свабоду*<sup>46</sup>.

Іманентнай якасцю паэзіі К. Буйло было пракладванне дарогі ад першага да апошняга верша да сябе сапраўднай, не зломленай псіхалагічна, не пакрыўджанай, спустошанай выпрабаваннямі жыцця, а юнай, смелай, жывой. Магчыма, і па гэтай прычыне замарожаныя многія гады пачуцці і перажыванні выліваюцца вясновым дажджом, азараюцца маланкай на небе, сыплюцца густым снегападам:

Балючай і сумнай гаворкай  
 Лью горыч з душы абагрэтай.  
 Каб доўгія годы маўчання,  
 Што каменем палі на грудзі,  
 Прайшлі ў слоў адкрытых гучанні,  
 Як сходзіць адлігаю студзень...<sup>47</sup>

У шматлікіх вершах К. Буйло паэтызуецца само лірычнае перажыванне, медытатыўнае пачуццё, што і вызначае эматыўнасць яе

<sup>45</sup> Тамсама, с. 231.

<sup>46</sup> Тамсама, с. 173.

<sup>47</sup> Тамсама, с. 180.

паэзіі – эматыўнасць, звязаную з сэнсапараджальнай функцыяй эмоцыі. Матывы творчага палёту фантазіі, медытацыі, калі адчуваецца стан унутранага задавальнення, лёгкасці і чакання чагосьці новага, раней не пазнанага, нараджаліся ўсё часцей. З гадамі ўсё болей актуальнай паўстае патрэба быць зразуметай, а таму з’яўляюцца вершы-дыялогі, у якіх нібы прысутнічае скрыты, маўклівы суб’яднік – імпліцытны чытач. Яму давяраюцца самыя запаветныя мары і горкія ўспаміны.

І яшчэ адзін унікальны факт звязаны з К. Буйло – яна, як аўтар, гатова была ахвяраваць уласным імем дзеля жыцця яе паэзіі: *Забудзьце проста хоць навек мяне, – / А слаўце – калі варта – маё дзела!*<sup>48</sup>. Яе паэтычны запавет – не пустая бравада: К. Буйло адносілася да тых пісьменнікаў, хто творчае ставіў вышэй за асобаснае, суб’ектыўнае. Яна знішчыла амаль увесь уласны архіў, не даючы новых падстаў для стварэння яе біяграфіі без старых міфаў. Адзіным матэрыялам для разумення яе душы павінна стаць мастацкае слова. Смерць аўтара ў постмадэрнісцкай інтэрпрэтацыі якраз датычыцца адносінаў К. Буйло да верша “Люблю”: яе твор прайшоў розныя этапы сэнсапараджэння ў рэцэнцыі, а таму на нейкім этапе апынуўся ў стане пазаналежнасці ў дачыненні да аўтара-суб’екта, – і аўтар яго адпусціў ў свабоднае жыццё. Тое ж здараецца цяпер з адносінамі да ўласнай мастацкай спадчыны: верш “\*\*\*На юбілей мой не марнуйце сілы...”, напісаны ў 1968 годзе, актуалізуе ідэю аўтаномнага існавання мастацкіх тэкстаў па-за біяграфіяй рэальнага аўтара.

Калі вярнуцца да пачатку нашых разваг, адна з прычын актывізацыі тэорыі смерці аўтара напрыканцы жыцця К. Буйло – міфалагізацыя біяграфіі пісьменніцы, якую ёй нарэшце хочацца разбурыць (нягледзячы на шматлікія пратэсты паэтэсы не чапаць асабістае), на суперак яе амаль бездакорнасці. Бо яна чужая. Чытач, як актыўны эматыўны саўдзельнік творчага дзеяння – параджэння сэнсаў твора падчас яго прачытання, здольны ўбачыць множнасць сэнсаў у адзіным тэксце, дзякуючы якім магчыма ўзнаўленне біяграфіі аўтара. Зразумела, у розных чытачоў гэтыя біяграфіі будуць рознымі, магчыма, супярэчлівымі і нават антаганістычнымі, аднак К. Буйло турбуе не шматварыянтнасць іх прачытання, а забыццё. Паэтэса была абсалютна шчаслівым чалавекам, калі напрыканцы жыцця, у 1981 годзе, дача-

<sup>48</sup> Тамсама, с. 172.

калася выхаду двухтомніка яе выбраных паэтычных твораў, пра што сама пісала ў лісце да Д.Ц. Чаркасавай у 1982 годзе: *И вот то сердечное, мягкое, ласковое, внимательное отношение ко мне, о котором мечтала я всю жизнь, достигло меня на склоне дней и обогрело мне душу*<sup>49</sup>.

Падсумоўваючы наш расповяд пра К. Буйло, згадаем словы Д.Ц. Чаркасавай, якая прысвяціла шмат гадоў вяртанню творчасці паэтэсы беларускаму чытачу: *Констанцыя Буйло стаяла ля вытокаў беларускай літаратуры, была першапраходцам, асабліва ў станаўленні так званай “жаночай” паэзіі, падмурак якой яна закладвала разам з Цёткай. Пра гэта не варта забываць нашым сённяшнім шматлікім пясняркам, якім дасталася ўжо ўробленая паэтычная ніва, палітая слязамі і потам папярэднікаў*<sup>50</sup>. К. Буйло менавіта была сярод першых, і засталася да канца не раскрытай.

Я пісала гэты артыкул і думала, што доўгі час успрымала творчасць К. Буйло праз прызму сацыялагізатарскіх падыходаў і сацыялагічных канцэпцый, якія панавалі ў беларускім літаратуразнаўстве ў XX стагоддзі Яе варта і неабходна перачытаць па-новаму. Праглядаючы лісты К. Буйло да М. Хайноўскай ад 10.01.1960 г. і Э. Агняцвет ад 10.01.1976 г., зачашлася вокам і душой за яе эмацыянальныя, поўныя гарачай любові да блізкіх ёй людзей воклічы: *Бедная моя Владка! Все люди в таком положении – одиноки. Как разделить её состояние? Я бы руки под нее подложила, душу бы в нее вдохнула, – а что я могу сделать*<sup>51</sup>; *Бедная Ниначка, цяжка ёй жывецца, а я яе вельмі люблю і паважая і хацела б неба прыхіліць да яе, каб жыццё ўсміхалася ёй лагодна і праменна*<sup>52</sup>. Такую любоў здольны дарыць людзям той чалавек, які сам яе чакаў і які, незважаючы на жыццёвыя абставіны, захаваў у сабе спачуванне да іншых, міласэрнасць, высакародства. І любоўю паэтэсе адказваюць пасённыя самыя розныя чытачы.

<sup>49</sup> К. Буйло, ...*Коціца рэха...*, с. 273.

<sup>50</sup> Д. Чаркасава, *Яе крэмяністы шлях*, [у:] К. Буйло, ...*Коціца рэха*, Мінск 1993, с. 11.

<sup>51</sup> К. Буйло, ...*Коціца рэха...*, с. 228.

<sup>52</sup> Тамсама, с. 252.

## LITERATURA

- K. Bujlo, ...*Kocisca recha: Vieršy, paeta, listy*, Minsk 1993 [К. Буйло, *Коціцца рэха: Вершы, паэма, лісты*, Мінск 1993].
- K. Bujlo, *Na adnoўlienaj ziamli: Vieršy*, Minsk 1961 [К. Буйло, *На адноўленай зямлі: Вершы*, Мінск 1961].
- D. Vindoŭski, *Kurhannaja kvietka*, “Naša Niva”, 1914, 27 listapada [Д. Віндоўскі, *Курганная кветка*, “Наша Ніва”, 1914, 27 лістапада].
- M. Harecki, *Bujlo, Kanstancyja*, [u:] *Historyja bielaruskaje literatury*, Vilnia 1921 [М. Гарэцкі, *Буйло, Канстанцыя*, [у:] *Гісторыя беларускае літэратуры*, Вільня 1921].
- Historyja bielaruskaj litaratury XX stahoddzia*. U 4 t., 1901–1920, Minsk 2001, t. 1 [Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т., 1901–1920, Мінск 2001, т. 1].
- V. Drańko-Majsiuk, *Tajemny kachanak Kanstancyi Bujlo*, [online], <https://zviazda.by/be/news/20180124/1516799560-taemny-kahanak-kanstancyi-buylo>, [dostup: 24.01.2018] [В. Дранько-Майсюк, *Таёмны каханак Канстанцыі Буйло*, [online], <https://zviazda.by/be/news/20180124/1516799560-taemny-kahanak-kanstancyi-buylo>, [доступ: 24.01.2018].
- A. Mielńikaŭ, *Kanstancyja Bujlo: kostačka biellitu*, [online], <https://budzma.by/news/kanstancyja-buylo-kostachka-byellitu.html>, [dostup: 20.02.2021] [А. Мельнікаў, *Канстанцыя Буйло: костачка белліту*, [online], <https://budzma.by/news/kanstancyja-buylo-kostachka-byellitu.html>, [доступ: 20.02.2021].
- A. Mielńikaŭ, *Kanstancyja Bujlo: paetka liubovi*, Ryha 2018 [А. Мельнікаў, *Канстанцыя Буйло: паэтка любові*, Рыга 2018].
- A.H. Ramazanova, A.A. Kuranbek, *Sotsialnyye mify v aspekte sovremennosti*, [online], <https://articlekz.com/article/8065>, [dostup: 01.02.2021] [А.Х. Рамазанова, А.А. Куранбек, *Социальные мифы в аспекте современности*, [online], <https://articlekz.com/article/8065>, [доступ: 01.02.2021].
- M. Tank, *Ščyraya piesnia*, [u:] K. Bujlo, *Vybranyja tvory*. U 2 t.: Vieršy. Paeta, Minsk 1981, t. 1 [М. Танк, *Шчырая песня*, [у:] К. Буйло, *Выбраныя творы*. У 2 т.: Вершы. Паэма, Мінск 1981, т. 1].
- D. Šarkasava, *Jaje kramianisty šliach*, [u:] K. Bujlo, ... *Kocisca recha*, Minsk 1993 [Д. Чаркасава, *Яе крамяністы шлях*, [у:] К. Буйло, ...*Коціцца рэха*, Мінск 1993].
- D. Šarkasava, *Liuboiŭ i pryznannie naroda*, [u:] K. Bujlo, *Vybranyja tvory*. U 2 t.: Vieršy. Paeta, Minsk 1981, t. 1 [Д. Чаркасава, *Любоў і прызнанне народа*, [у:] К. Буйло, *Выбраныя творы*. У 2 т.: Вершы. Паэма, Мінск 1981, т. 1].

## SUMMARY

## CONSTANCE BOUYLO: THE PATH TO ARTISTIC INDEPENDENCE

The article discusses the life and creative path of Constance Bouylo under the influence of its social mythologization. The role of the poetry collection “Mound Flower” and the poem “I love” in the creative biography of the author has been determined. It tells about the poetess’s friendship with Yanka Kupala, Vladislava Frantsevna Lutsevich, Nina Taras. The influence of the biography on the changes of the artistic paradigm, the creative method, the picture of the world and, in general, the art world of Constance Buylo have been analyzed. The author of the article presents the processes of socialization, ideologization, mythologization, schematization in the writing of poetry.

**Key words:** literary canon, social myth, emotional expectations, mythologized biography, ideological dominant, ideologema.



*Aksana Danilczyk*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.02

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi**Minsk*<https://orcid.org/0000-0002-1561-588X>

### Таталітарная эстэтыка ў беларускай паэзіі (на прыкладзе творчасці Яўгеніі Пфляўмбаўм)

Праблема вылучэння і вывучэння характэрных рысаў мастацтва таталітарнага перыяду сёння бачыцца вельмі актуальнай з некалькіх прычынаў. Першая – ў недастатковай даследаванасці вельмі цікавага матэрыялу на ўсёй постсавецкай прасторы ў цэлым і ў беларускім літаратуразнаўстве ў прыватнасці. Вядомы даследчык таталітарнай эстэтыкі Я. Дабрэнка на пачатку 2000-ых у артыкуле “Сталінская культура: дваццаць гадоў пасля” адзначыў: (...) *у СССР была яшчэ і літаратура (з малой літары) як буйнейшая культурна-ідэалагічная інстытуцыя па фарміраванню савецкага ўяўнага, кадэфікацый савецкага моўнага поля і артыкуляцый савецкіх ментальных клішэ. Дваццаць гадоў пасля можна канстатаваць, што без работы з гэтым механізмам, без аналізу гэтай культуры гісторыя асуджана на рэцэдывы...<sup>1</sup>.*

Гэта больш чым актуальна і для беларускай культуры, гісторыі, сацыялогіі ды іншых гуманітарных ведаў, паколькі ў *выпадку таталітарных грамадстваў можна казаць пра сапраўдную ўзурпацыю і прысваенне дзяржавай эстэтычнай функцыі, якая, такім чынам, ператвараецца ў фактар ўсеабдымнай гарманізацыі грамадства<sup>2</sup>.* Праца

<sup>1</sup> Е. Добренко, *Сталинская культура: двадцать лет спустя*, «НЛЮ», 2009, № 1, [онлайн], <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/1/stalinskaya-kultura-dvadczat-let-spustya.html>, [доступ: 21.09.2020].

<sup>2</sup> Х. Гюнтер, *О красоте, которая не смогла спасти мир*, «НЛЮ», 2010, № 1, [онлайн], <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/o-krasote-kotoraya-ne-smogla-spasti-soczializm.html>, [доступ: 25.09.2020].

над анталогіяй беларускай жаночай паэзіі міжваеннага перыяду дазволіла звярнуцца да таго пласта беларускай паэзіі, які *звычайна або крытыкуецца, або цалкам ігнаруецца*<sup>3</sup>, – вершаў, створаных з прапагандысцкімі мэтамі. Падаецца, што асабліва важна разгледзець з пункту гледжання літаратуразнаўства падобныя творы найперш у спадчыне значных аўтараў, да якіх, безумоўна, можна залічыць і Яўгенію Пфляўмбаўм, чыя творчасць увогуле пакуль што мала даследавана.

Ёсць і яшчэ адзін немалаважны момант. Згодна з меркаваннем С. Дубаўца, выказаным у вядомым артыкуле “Ружовы туман” (ЛіМ, 1998), *беларуская савецкая літаратура – гэта не раздзел беларускай літаратуры, а... раздзел гісторыі таталітарызму*<sup>4</sup>. Не зважаючы на спрэчнасць меркавання, яно толькі падцвярджае неабходнасць вывучэння таталітарнай эстэтыкі ў творах беларускай мастацкай літаратуры, хоць некаторыя з іх сапраўды належаць выключна яе гісторыі, і большасць такіх твораў напісаны ў 30–50-я гады. *Тэма Рэвалюцыі – заказ часу. Тэма праслаўлення Рэвалюцыі – заказ партыі*<sup>5</sup>, – пісала ў 1932 годзе Марына Цвятаева ў эсе «Паэт і час». І з гэтым меркаваннем цяжка не пагадзіцца.

Перыяд канца дваццатых-пачатку трыццатых гадоў лічыцца пераходным для ўсёй савецкай краіны: *Важнейшим, переломным этапам на шляху трансфармацыі свядомасці і паводзінаў людзей у раннесавецкі перыяд стала «рэвалюцыя зверху» 1928–1932 гг., эпоха першай пяцігодкі, фарсіраванай індустрыялізацыі і калектывізацыі, камі адбываўся злом нэпа і пераход да якасна іншай, камандна-адміністрацыйнай, фарсіраванай мадэлі развіцця*<sup>6</sup>. Натуральным чынам «рэвалюцыя зверху» закранула і грамадскія інстытуты, і гуманітарныя навукі, і творчую дзейнасць, прычым змены сталі адбывацца толькі ў адзін бок:

У беларускай літаратуры 1920-х гадоў можна прывесці дастаткова прыкладаў таго, як ад узнёслага рамантычнага апіявання будучыні і, згодна з футурыстычным прынцыпам, адмаўлення спадчыны мінулага, паэты, дэкларуючы сваю хаду «ў нагу з сучаснасцю», становіліся апалагетамі тэрору і дыктатуры. Безумоўна, пры гэтым яны не перажывалі ніякага

<sup>3</sup> Е. Добренко, *Сталинская культура...*, [доступ: 21.09.2020].

<sup>4</sup> С. Дубавец, *Ружовы туман*, [у] *Вострая брама*, Радыё Свабода 2005, с. 21.

<sup>5</sup> М. И. Цветаева, *Поэт и время*, [у] *За всех – противу всех!*, Москва 1992, с. 278.

<sup>6</sup> О. С. Поршнева, *Сознание и поведение человека раннесоветского общества: предпосылки, этапы, характер трансформации*, [у] *Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации*. Сб. науч. тр. / под ред. О. В. Горбачева и Л. Н. Мазур; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Урал. Федер. Ун-т., Екатеринбург 2018, с. 377.

комплексу віны, а, наадварот, лічылі сябе самымі авангарднымі і смелымі, самымі сучаснымі паэтамі, за якімі замацавана апошняе слова мастацкай праўды<sup>7</sup>.

Аўтарка гэтых радкоў І. Багдановіч разглядае найперш асобы М. Чарота і П. Шукайлы, але наконт адсутнасці комплексу віны дазволім сабе ўсё ж такі не пагадзіцца з даследчыцай, прынамсі, у тым канкрэтным выпадку, якому прысвечаны наш артыкул.

Нямецкі даследчык Ханс Гюнтэр лічыць, што

таталітарная дзяржава ўяўляе сабой своеасаблівы ідэальна-рэалістычны, манументальны, класічны, народны і гераічны твор мастацтва, які ахоплівае практычна ўсе сферы грамадства. Здымаецца прынцыповая розніца паміж мастацтвам і не мастацтвам. Літаратура і мастацтва становяцца палітычнымі, а палітыка і ідэалогія – мастацкімі. Усё ахутана непрынікальным, запалохваючым і ў той жа час захапляльным покрывам эстэтыкі улады. Было б, аднак, памылкова думаць, што таталітарнае грамадства трымаецца на адной ідэалогіі, на арганізацыі і тэроры<sup>8</sup>.

Цэлая армія літаратараў, у тым ліку і беларускіх, займалася эстэтызацыяй ідэалагічнага падмурку сацыялістычнага будаўніцтва, сярод іх некаторы час была і Яўгенія Пфляўмбаўм. Яе жыццёвы і творчы лёс мала каго могуць пакінуць абыякавымі, а маўчанне паэткі на працягу доўгага перыяду выклікала і выклікае шмат гіпотэз і спробаў яго нейкім чынам патлумачыць. Сапраўды – з 1931 года і амаль да сярэдзіны 80-х не было амаль ніводнай яе паэтычнай публікацыі (адзінкавы выпадак датычыцца верша “Турксіб”, перадрукаванага ў 1971 годзе ў зборніку “Універсітэт паэтычны”). Аднак і пасля таго, як у 1989 годзе выйшла кніга вершаў “Сувоі жыцця”, а ў 1992 годзе – кніга “На захадзе сонца”, паэтка ніякім чынам не звяртаецца да ўласных твораў 20–30-х гадоў. На іх адсутнасць у названых кнігах звярнулі ўвагу некаторыя крытыкі і літаратуразнаўцы, напрыклад, Уладзімір Конан у прысвечаным Я. Пфляўмбаўм нумары часопіса “Крыніца”: *Я быў сярод нямногіх чытачоў першых твораў маладнякоўкі Пфляўмбаўм на першапублікацыях. Было гэта ў 60-я гады, калі пісаў сваю кандыдацкую дысертацыю...*<sup>9</sup>. І далей: *свае першыя маладнякоўскія вершы спа-*

<sup>7</sup> І. Багдановіч, *Ад паэтызацыі будучыні да апраўдання зла і апалогіі дыктатуры: беларуская авангардная паэзія 1920-х гг.*, [у] *Залатая Горка: вершы, пераклады, артыкулы*, Мінск 2016, с. 306.

<sup>8</sup> Х. Гюнтэр, *Эстетика государства и трагедия смета*, «Общественные науки и современность» 1992, № 4, с. 91.

<sup>9</sup> У. Конан, *Як ліст з бессмяротнага дрэва*, “Крыніца” 1995, № 8, с. 8.

дарыня Яўгенія чамусьці не ўключыла ў даволі салідную кніжку выбраных твораў...<sup>10</sup>.

Адзначым, што некаторыя вершы Я. Пфляўмбаўм 20–30-х гадоў увайшлі ва ўжо згаданую анталогію жаночай паэзіі, акрамя таго, дзякуючы развіццю інтэрнэт-тэхналогій амаль усе перыядычныя выданні тых часоў сёння можна знайсці ў адкрытым доступе і, такім чынам, непасрэдна азнаёміцца з першапублікацыямі.

Адно з меркаванняў наконт працяглага перапынку ў творчасці паэткі гучала наступным чынам: *Максім (Лужанін, паэт і муж Я. Пфляўмбаўм – А. Д.) вырашае пісаць «як трэба» – тады можна не баяцца ані высылак, ані маўчання. Яна вырашае пісаць «у стол» – бо не можа так, «як трэба»*<sup>11</sup>. Аднак аналіз тэкстаў Я. Пфляўмбаўм, напісаных з 1928 па 1931 год (то бок да высылкі), паказвае, што пісаць “як трэба” паэтка магла і ўмела, прычым вельмі нават добра. Яе творы, дзе праслаўляўся савецкі лад, напісаны на высокім мастацкім узроўні і для нас цікавыя не менш за фільмы Лені Рыфеншталь. Гэта вершы “Да дзесятых угодкаў БССР”, “\*\*\*Ільсніцца сонцам бляск ляза...” з прысвячэннем “Вартаўнічаму на мяжы Савецкага Саюза і мілітарысцкіх дзяржаў”, “Музей рэвалюцыі”, “Музыка збройнага звона”, “З паэмы “Кастрычнік”, “Ленінскія дні” і некаторыя іншыя. Іх аналіз дае падставы для разваг наконт таталітарнай эстэтыкі ў беларускай паэзіі канца 20-х – пачатку 30-х гадоў у цэлым і ў творчасці Яўгеніі Пфляўмбаўм у прыватнасці. Заўважым, што ў гэты перыяд сацыялістычны рэалізм яшчэ толькі афармляўся як метаад, аднак вершы беларускай паэткі ў гэтым плане можна лічыць сімптаматычнымі.

Уласна кажучы, прапагандысцкія творы пісала абсалютная большасць беларускіх паэтаў, аднак выпадак Я. Пфляўмбаўм для нас асабліва цікавы з некалькіх прычынаў:

1. да 1928 г. прапаганда ў вершах паэткі амаль адсутнічала;
2. з 1929 па 1931 гг. яна публікавала выключна прапагандысцкія творы;
3. у адрозненне ад многіх іншых калег па пяру, якія пісалі відавочныя прапагандысцкія “дрындушкі”, творы Я. Пфляўмбаўм маюць высокія мастацкія вартасці;
4. з 1931 г. паэтка перастае публікавацца да сярэдзіны 80-х і да сваіх твораў 20–30-х гг. не вяртаецца і не звяртаецца.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 10.

<sup>11</sup> Г. Севярынец, *Казанне па-за падручнікам. Невядомая паэтка, жонка вядомага паэта*, [онлайн], <https://www.velvet.by/shopwindow/stil-zhizni/obshchestvo/kakhan-ne-pa-ra-padruchn-kam-nevyadomaya-paetka-zhonka-vyadomaga-p>, [доступ: 18.09.2020].

Звернем увагу на тое, што ў мастацкіх тэкстах Я. Пфляўмбаўм агучваецца і слова “тэрор”. У вершы «Музей рэвалюцыі» (1928) ён гучыць у станюўчым ключы, паколькі гаворка ідзе аб дзейнасці народнікаў:

Палкае слова – крамяны тэрор,  
вочы згараюць ад бляску...  
гэта крывава-квяцісты убёр,  
бы  
недапітая  
ласка...<sup>12</sup>

Аднак у вершы “\*\*\*Ільсніцца сонцам бляск ляза...” з прысвячэннем “Вартаўнічаму на мяжы Савецкага Саюза і мілітарызма дзяржаў” (1931 г.) тое ж слова ўжо набывае негатыўную афарбоўку (што натуральна, улічваючы яго «фашысцкі» кантэкст):

Зноўку фашысцкі тэрор:  
бразгае  
зрадай  
затвор.  
Польшча абрала ўрад,  
сёння прымае парад,  
сёння яе габінэт  
гойстрыць нанова штылет<sup>13</sup>.

Як відаць, кантэксты тут супрацьлеглыя. Але калі фашысцкі тэрор безумоўна асуджаецца, то “крамяны” тэрор безумоўна апраўдваецца. Цяжка не пагадзіцца з І. Багдановіч наконт ролі паэтаў у згаданы перыяд:

...фактычна, як сёння гэта выразна бачна, яны былі сейбітамі новага, яшчэ больш страшнага зла. Апяваны імі тэрор меў сваю першапрычыну, сваю крыніцу зла, але ці адекватным выкліку быў адказ і ці была альтэрнатыва? Забойства і помста – гэта заўсёды крыніца зла. Хоць бы прыкрытыя ідэяй справядлівасці, яны правакуюць новую агрэсію, а вялікі паэт не можа апраўдваць зло, як і не можа быць апалагетам дзяржаўных інструкцый<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Музей рэвалюцыі*, «Маладняк» 1928, № 3, с. 38.

<sup>13</sup> Я. Пфляўмбаўм, \*\*\**Ільсніцца сонцам бляск ляза...*, «Маладняк» 1931, № 1, с. 29.

<sup>14</sup> І. Багдановіч, *Ад паэтызацыі...*, с. 313.

Што ж такое таталітарная эстэтыка з пункту гледжання літаратуразнаўства? Згодна з адным з агульных вызначэнняў,

таталітарная эстэтыка – асаблівая праява эстэтыкі, якая была тыповай для таталітарных рэжымаў XX стагоддзя, такіх як нацызм у Германіі, сталінізм ў СССР, фашызм у Італіі, мааізм у Кітаі і інш. Таталітарнае мастацтва – асаблівы тып масавай культуры, якая рэалізуецца пад жорсткім кантролем дзяржавы ў адпаведнасці з дзяржаўнай палітыкай у галіне культуры. Мэтай і сэнсам гэтага мастацтва з’яўляецца прапаганда ідэалогіі кіруючай партыі<sup>15</sup>.

І сапраўды, як мы ўжо адзначылі, у названы перыяд Я. Пфляўмбаўм ужо не публікуе ні лірычных, ні рамантычных вершаў. Амаль усе яе творы гэтага перыяду з’яўляюцца прапагандысцкімі. Ніводнага верша пра каханне, пра сяброўства, пра прыгажосць навакольнага свету – тэмы, якія гучалі ў ранейшых творах – усё адыйшло на другі план. Паэтка закранае іншыя “актуальныя” тэмы, такія як калектывізацыя, поспехі сацыялістычнага будаўніцтва ў БССР, ушанаванне памяці Леніна і г. д.

Мы стагоддзям  
пакінем свой след  
І ўладныя  
песні мая!  
Кожны з нас –  
рабочы паэт:  
Сцяг чырвоны  
парыўна ўздымае<sup>16</sup>.

Аднак назваць вершы Я. Пфляўмбаўм “масавымі” ніяк нельга – у іх высокі мастацкі ўзровень. У артыкуле “Эстэтыка паэзіі Я. Пфляўмбаўм 1920–1930-х гадоў”<sup>17</sup> мы паспрабавалі ў свой час вызначыць асноўныя рысы яе творчасці, такія як:

1. “Суб’ектыўны лірызм” (азначэнне М. Байкова), засяроджанасць на падзеях унутранага свету.
2. Колеравая разнастайнасць.

<sup>15</sup> *Таталітарная эстэтыка* [онлайн], <https://kartaslov.ru/карта-знаний/Тоталитарная+эстетика>, [доступ: 19.09.2020].

<sup>16</sup> Я. Пфляўмбаўм, 1-га мая, «Звезда» 1929, 1 мая.

<sup>17</sup> Гл.: А. А. Данільчык, *Эстэтыка паэзіі Я. Пфляўмбаўм 1920–1930-х гадоў*, [у] *Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства*: матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.), Мінск 2016, с. 200–205.

3. Стрыманы эратызм.
4. Імпрэсіяністычная гульня адценняў.
5. Экспрэсіяністычная выразнасць вобразаў.

Паэзія Яўгеніі Пфляўмбаўм канца 20-х – пачатку 30-х гг. захоўвае некаторыя характэрныя эстэтычныя рысы (акрамя, зразумела, суб’ектыўнага лірызму, паколькі ні для лірызму, ні для суб’ектыўнага светабачання ў яе вершах месца ўжо не застаецца), аднак узмацняецца менавіта прапагандыскі пафас. Знікаюць таксама і рысы імпрэсіянізму, прападае тонкая настраёнасць у перадачы эмацыянальнага стану лірычнай гераіні, паколькі і сам эмацыянальны стан адсутнічае, пры гэтым экспрэсіяністычнасць паэзіі Яўгеніі Пфляўмбаўм захоўваецца, нават узмацняецца, і сумяшчаецца са згаданай тэматыкай самым неверагодным чынам:

І ў зяленіве  
Белья гмахі,  
А рабіны, бы сцяг пурпурны...  
Калі сонца фарбуе заход –  
Шэлест зор,  
Нібы песня зурны.  
(“Дзень калектывізацыі”)<sup>18</sup>

Безумоўна, мы не можам сёння адназначна сказаць, што вершы пісаліся “з душой”, аднак іх вобразнасць гаворыць сама за сябе і сведчыць як мінімум аб майстэрстве аўтаркі. Згадаем яшчэ адзін верш на “калгасную” тэму – “Вясновы старт”:

...Старт-сяўба!..  
у трывозе шчаслівай  
прачынаецца зерне  
у свірнавых спрагах,  
і з мільённай энергіяй  
сонечных ваннаў  
пачынае прабег  
на калгасныя нівы<sup>19</sup>.

Для таталітарнай скульптуры і архітэктуры была характэрная велічнасць і манументальнасць. Калі ж мы паспрабуем знайсці прыкметы манументальнасці ў паэзіі, то выраз «мільённая энергія», на на-

<sup>18</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Дзень калектывізацыі*, «Бел. работніца і сялянка» 1929, № 22, с. 16.

<sup>19</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Вясновы старт*, «Маладняк» 1931, № 5, с. 55.

шую думку, можна лічыць прыкметай «лінгвістычнай манументальнасці», гэтаксама, як і «пявучыя мільёны» з верша “Жыццю дванаццаць год”:

Жыццю дванаццаць год, –  
 ўсю творчую імкнёнасць,  
 літаўрамі машын  
     абуджаны прасцяг  
 нясуць пявучыя мільёны  
     пад гордай  
     будучыні  
     сцяг!<sup>20</sup>

А ў вершы “Турксіб” манументальнасць дасягаецца параўнаннем архітэктонікі дасягненняў чалавека, якія пераўзыходзяць дасягненні прыроды:

Людзкай сымфоніяй працы,  
 смагай празрыстых крыніц  
 творыцца веліч палацу,  
 горы схіляюцца ніц...<sup>21</sup>

Звернем увагу і на яшчэ адзін момант. Х. Гюнтер, грунтуючыся на тэорыі архетыпаў К. Юнга, адзначае, што сярод актыўных персанажаў савецкага міфа галоўную ролю адыгрываюць архетыпы героя, бацькі (мудрага старца), маці і ворага. Х. Гюнтер (са спасылкай на К. Кларк<sup>22</sup>) звязвае станаўленне гэтых архетыпаў з фарміраваннем *у глыбіннай савецкай культуры поўнага трохжэніца Вялікай сям’і, які ўключае “бацьку”, “Радзіму-маці” і герайчных “сыноў і дачок*<sup>23</sup>, якіх з канца 20-х гадоў суправаджае дэманічны вобраз ворага<sup>24</sup>. Пры гэтым даследчык адзначае, што *пошукі героя робяцца першапачатковай задачай фарміруемага сацрэалізма*<sup>25</sup>, і гэта прыводзіць у тым ліку і да міфалагізацыі гістарычных постацяў. Герой, як правіла, асоба

<sup>20</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Жыццю дванаццаць год*, “Савецкая Беларусь”, 7 лістапада.

<sup>21</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Турксіб*, «Маладняк» 1930, № 1, с. 64.

<sup>22</sup> Гл. Катерина Кларк, *Советский роман: История как ритуал*, Екатеринбург 2002.

<sup>23</sup> Х. Гюнтер, *Архетипы советской культуры*, [у] *Соцреалистический канон*. / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 743.

<sup>24</sup> Тамсама.

<sup>25</sup> Тамсама, с. 744.



маладая, гэта “новы чалавек” і, такім чынам, падобныя творы звернутыя найперш да маладых людзей. З Х. Гюнтэрам згаджаюцца іншыя даследчыкі: *Ідэі новага чалавека знайшлі водгук перш за ўсё сярод маладога пакалення дзякуючы літаратуры, газетам, плакатам, паэзіі, песням... Відавочна, што роля сістэмы адукацыі ў сацыяльным праектаванні «новага чалавека», канструяванні яго ідэнтычнасці цяжка пераацаніць*<sup>26</sup>.

Калі мы паспрабуем прааналізаваць з пункту гледжання наяўнасці пазначаных Х. Гюнтэрам архетыпаў тэксты Я. Пфляўмбаўм, то даволі лёгка здолеем іх адшукаць. Напрыклад, у вершы “Музыка збройнага звону”, які ўслаўляе Чырвоную армію, лагічна ўвасабляецца архетып героя. Увогуле, што датычыцца гэтага архетыпа, то ў савецкай літаратуры Х. Гюнтэр выдзяляе чатыры тыпы героя: герой сацыялістычнай працы, герой-воін, гераізацыя палітычных дзеячоў і герой-ахвяра. У згаданым вершы гаворка, натуральна, ідзе пра героя-воіна, самай характэрнай прыкметай якога можна лічыць “сталёвасць”, што з’яўляецца больш чым экспліцытнай адсылкай да “бацькі народаў”.

Броня, і сталь і свядомасць –  
– стыль пралетарскіх байцоў  
Слух-а-ай, зваж-а-ай, там дзоры!  
Нас правакуюць ізноў...<sup>27</sup>

Уласна кажучы, верш беларускай паэткі з’яўляецца выдатным падцвярджэннем словаў К. Кларк:

У грамадскім рытуале не толькі стаханаўцы мадэляваліся як «сыны». Спіс абраных уключаў памежнікаў, лыжнікаў, якія ставілі рэкорды на далёкія дыстанцыі, скрыпачоў, альпіністаў, парашутыстаў, а таксама герояў авіяцыі. Некаторыя з гэтых катэгорый (акрамя стаханаўцаў) вылучыліся ў тых галінах, якія не лічыліся наўпрост звязанымі з будаўніцтвам камунізму. Афіцыйныя героі не ігралі ніякай ролі ў сферы палітыкі або кіравання<sup>28</sup>.

Архетып ворага таксама вельмі распаўсюджаны ў вершах Я. Пфляўмбаўм, напрыклад, у вершы \*\*\*Ільсніцца сонцам бляск ля за... (“Вартавому на мяжы...”), прычым тут вораг пагражае герою (“вартаўнічаму”) і краіне-маці:

<sup>26</sup> О. С. Поршнева, *Сознание...*, с. 375.

<sup>27</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Музыка збройнага звону*, «Звезда» 1929, 1 кастрычніка.

<sup>28</sup> К. Кларк, *Сталинский миф о «великой семье»*, [у] *Соцреалистический канон...*, с. 787.

Вартаўнічы, варожасць  
 абапал,  
*ты* краіны спакой зберажы  
 на заснежанай  
 здрадай  
 мяжы!<sup>29</sup>

Гэтаксама як і ў вершы “Музыка збрыйнага звону” вобразу ворага супрацьстаіць вобраз адважных абаронцаў радзімы, то бок архетып героя-воіна:

Стой пралетарская варта,  
 край дарагі зберажы!...  
 Зблытаны ворагаў карты,  
 дык адшліфуюць нажы<sup>30</sup>.

Працытаваныя радкі напоўненыя гневам і бязлітаснасцю ў дачыненні да ворагаў згодна з тагачаснымі ўстаноўкамі (якія, аднак, мелі і сваю гістарычную абумоўленасць, звязаную з наступствамі Першай сусветнай і Грамадзянскай войнаў):

Вызначальныя рысы пакалення камуністаў часоў грамадзянскай вайны непасрэдным чынам выраслі з іх ваеннага вопыту, з “выхаду з вайны”, што так і не адбыўся. Усё гэта абумовіла як дадзенасць сітуацыю «ваеннага сіндрому», які праяўляўся больш-менш ярка ў іх поглядах, псіхалогіі, паводзінах... Незалежна ад канкрэтных праяў «слядоў вайны» каштоўнасць чалавечага жыцця для гэтага пакалення камуністаў была нізкай, магчымасць фізічнай ліквідацыі цалкам прымальнай, а неярпімасць да ворагаў – ярка выяўленай. Катэгарычнасць, рашучасць і дысцыпліна ў спалучэнні з нізкім узроўнем адукацыі зрабілі іх ідэальным сацыяльным полем для барацьбы з «ворагамі народа»... Непрымірымасць і жорсткасць былі галоўнымі рысамі гэтага пакалення<sup>31</sup>.

Вось і ў паэзіі Я. Пфляўмбаўм гэтага перыяду мы “прачытваем” тыповую ваяўнічасць большавісцкай ідэалогіі, непрыхаваны мілітарызм, магчымасць фізічнага знішчэння ўнутранага і знешняга ворага. Слушна заўважае Х. Гюнтэр:

<sup>29</sup> Я. Пфляўмбаўм, \*\*\**Ільсніца сонцам бляск ляза...*, «Маладняк» 1931, № 1, с. 29.

<sup>30</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Музыка збрыйнага звону*, «Звязда» 1929, 1 кастрычніка.

<sup>31</sup> В. С. Тяжелникова, «Военный синдром» в поведении коммунистов 1920-х гг., [у] *Военно-историческая антропология*. Ежегодник, 2002. Предмет, задачи, перспективы развития, Москва 2002, с. 303.

Калі глядзець на дзяржаўны сінтэз мастацтваў як на адзінае велічэзнае цэла, то гэта цэла валодае, з аднаго боку, прымусовай гарманічнасцю, а з другога – крайняй агрэсіўнасцю. Калі чалавек знаходзіцца ўнутры не толькі прасторава, але і духоўна, у яго можа узнікаць пачуццё ўздому, прыгажосці і цэльнасці, але гора тым, хто стаіць у баку. На іх будзе дзейнічаць халодная жалезная знешнасць усіх гэтых збудаванняў, скульптур, вершаў і раманаў...<sup>32</sup>

Характэрным тэкстам таталітарнай эстэтыкі можна лічыць верш Я. Пфляўмбаўм “Музей рэвалюцыі”. Тут і рэканструкцыя гісторыі, і фарміраванне міфа аб рэвалюцыі, і міфалагізацыя гістарычных персанажаў (твор пачынаецца з пералічэння паўстанняў Разіна і Пугачова, якія ўжо сталі часткай канцэпцыі гістарычнага развіцця рэвалюцыйнага руху). М. Галубкоў адзначае, што ўжо ў пачатку 1920-х гадоў у літаратуры складаецца канцэпцыя рэвалюцыі, жорсткая ў сваёй ідэалогіі, супярэчлівая, але па-свойму чароўная. Яна будавалася на двух узаемавыключных тэзісах: з аднаго боку, рэвалюцыя ўяўлялася як ломка карэнных асноваў жыцця, што вяла да хаосу, крыві, вайны, разбурэння. З другога боку, кроў і хаос былі апраўданыя, паколькі яны бачыліся як непазбежнасць, дастаткова прыймальнае плата за набыванне новага жыцця, заснаванага на прынцыпах добра і справядлівасці<sup>33</sup>.

Уласна кажучы, верш «Музей рэвалюцыі» Я. Пфляўмбаўм і пабудаваны на гэтай канцэпцыі, больш за тое, мы б нават казалі, што ў гэтым вершы адбываецца «эратызацыя» рэвалюцыйнай тэмы (згадаем «недапітую ласку» з ранейшай цытаты), за якой ідзе рэвалюцыйны экстаз. Адзначым, што па-мастацку ўвасоблены архетып ворага стаіць на сваім месцы:

Гэткі бліскучы агромністы свет  
ў думна-экстазных жаданнях!  
Эх! паспрачацца-б з задорыстым ветрам,  
з ветрам  
варожага  
стану!..<sup>34</sup>

Яшчэ адзін верш, у якім можна прасачыць міфалагізацыю гісторыі, прычым даволі своеасабліваю, на гэты раз гісторыю Беларусі, – верш “Да дзесятых угодкаў БССР”:

<sup>32</sup> Х. Гюнтер, *Эстетика...*, с. 91.

<sup>33</sup> М. М. Голубков, *Революция как метаморфоза: к вопросу об одной литературной полемике 1920-х*, [у] *Литература и революция. Век двадцатый*, Москва 2018, Выпуск 4, с. 142.

<sup>34</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Музей рэвалюцыі*, «Маладняк» 1928, № 3, с. 39.

Князі і баяры  
 Літоўскай зямлі,  
 Ягайла кароны польскай  
 на Белую Русь  
 пераможна ішлі  
 з дружынным і княжым войскам<sup>35</sup>.

Больш за тое, паэтка наўпрост звяртаецца за дапамогай да гісторыкаў ва ўрыўку «З паэмы «Кастрычнік»:

Дні – таямніцы,  
 дні – арабескі, –  
 слухай, гісторык,  
 што ж ты маўчыш?<sup>36</sup>

Вобраз мудрага бацькі, як адзначае Гюнтэр, узнікае ўжо ў 1920-я гады ў кульце мёртвага Леніна, але «бацькам» у архетыпічным сэнсе слова з’яўляецца толькі Сталін, што ўзурпаваў адпаведныя рысы...<sup>37</sup>. Нельга сказаць, што вобраз мудрага бацькі займае значнае месца ў вершах Пфляўмбаўм, паэтка перастала пісаць раней, чым дыфірамбы “бацьку ўсіх народаў” занялі цэлыя газетныя развароты, аднак *культ мёртвага Леніна* ў яе творчасці ёсць:

Хай славяць паэты  
 у одах сваіх,  
 Хай кліча гісторыя “гені” –  
 Сягоння наш кожны  
 жыццёвы штрых  
 Нясе векапомнае “Ленін”<sup>38</sup>.  
 (*Ленінскія дні*)

Архетып маці, як адзначае даследчык, праяўляецца ў кульце Радзімы і зямлі, і паэзія тут далёка не на першым месцы, саступаючы месца масавай песні, кінематографу, архітэктуры ды іншым жанрам. З культурам зямлі звязаны культ вясны і ўрадлівасці і вось гэтыя матывы мы сустракаем у вершах Я. Пфляўмбаўм “Вясновы старт”: “Музыку чуеш крыніц – / нівы жыццём узбуялі!”<sup>39</sup> і “Дзень калектывізацыі”:

<sup>35</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Да дзесятых угодкаў БССР*, «Маладняк» 1928, № 12, с. 79.

<sup>36</sup> Я. Пфляўмбаўм, *З паэмы “Кастрычнік”*, Савецкая Беларусь» 1929, 7 лістапада.

<sup>37</sup> Х. Гюнтэр, *Архетыпы...*, с. 743.

<sup>38</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Ленінскія дні*, «Звязда» 1930, 22 студзеня.

<sup>39</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Вясновы старт*, «Маладняк» 1931, № 5, с. 56.

Творчы міг  
     гераічнае працы  
 У суладдзях сталёвых струн...  
 Будзе сёння  
     ў калгасы ўбірацца  
     Залатая мая  
     Беларусь!<sup>40</sup>

А верш “1-га мая” спалучае архетып маці, звязаны з вясновым росквітам зямлі, мудрага бацькі (“вялікія нашы змагары”) і дзяцей (“юнацкае пары”), то бок тут праглядаюцца і прыкметы “вялікай сям’і”:

У карнавале  
     майскага прамення.  
 У пявучасці  
     юнацкае пары  
 Над намі заўжды  
     схіленыя цені –  
 Вялікія нашы змагары<sup>41</sup>.

Пералічаныя вышэй архетыпы можна знайсці і ў творчасці іншых беларускіх паэтаў, асабліва ў другой палове 30-х, дакладней, у творчасці тых паэтаў, што яшчэ працягвалі друкавацца ў другой палове 30-х гадоў, аднак гэта тэма для іншага даследавання.

Падзеі асабістага жыцця, несумненна, паўплывалі на тое, што Яўгенія Пфляўмбаўм замаўчала больш чым на паўстагоддзя. Акрамя таго, нагадаем, што ў 1932 годзе выходзіць Пастанова ЦК КП(б) «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый», у выніку адбываецца роспуск усіх літаратурных аб’яднанняў. У 1934 годзе праходзіць Першы Усебеларускі з’езд пісьменнікаў і ствараецца адзіная літаратурная арганізацыя – Саюз пісьменнікаў БССР.

Быць рэтранслятарам прапаганды – не вельмі зайздросная роля, але іншых роляў паэту ў сталінскія часы не прадугледжвалася. І тут сапраўды можна пагадзіцца з тым, што доўга выконваць падобную функцыю паэтка не змагла. Бязлітаснасць да адносна ўмоўнага ворага – гэта адно, але калі да ворагаў залічылі амаль усіх папличнікаў,

<sup>40</sup> Я. Пфляўмбаўм, *Дзень калектывізацыі*, «Бел. работніца і сялянка» 1929, № 22, с. 16.

<sup>41</sup> Я. Пфляўмбаўм, *1-га мая*, «Звязда» 1929, 1 мая.

а потым і ўласнага мужа, арыштаванага ў 1933 годзе, пісаць прапагандысцкія творы паэтка, думаецца, больш не захацела, бо, *палітычны (які б не быў!)* заказ паэту – заказ не на адрасе, цягаць паэта на Турксібав – не на адрасе, паэтычная зводка – справа непераканаўчая... Таму: *палітычны заказ паэту не ёсць заказ часу, які заказвае без пасрэднікаў. Заказ не сучаснасці, а злабадзённасці*<sup>42</sup>, – пісала ў 1932 годзе Марына Цвятаева. Відавочна, гэта зразумела і Яўгенія Пфляўмбаўм.

Тым не менш, актыўная ўдзельніца літаратурнага руху сярэдзіны 20-х гадоў, адна з аўтарак (разам з З. Бандарынай і Н. Вішнеўскай) калектыўнага жаночага зборніка “Вершы” (1926), Яўгенія Пфляўмбаўм пакінула выдатны літаратурны матэрыял для даследавання, а распрацоўка тэмы таталітарнай эстэтыкі ў беларускай паэзіі застаецца актуальнай і перспектыўнай, асабліва ў кантэксце міждысцыплінарнага дыскурса.

#### LITERATURA

- Bahdanovič I., *Ad paetyzacyi budučyni da aprajdannia zla i apalohii dyktatury: bielaruskaja avanhardnaja paezija 1920-ch hh.*, [u] *Zalataja Horka: vieršy, pieraklady, artykuly*, Minsk 2016 [Багдановіч І., *Ад паэтызацыі будучыні да апраўдання зла і апалогіі дыктатуры: беларуская авангардная паэзія 1920-х гг.*, [у] *Залатая Горка: вершы, пераклады, артыкулы*, Мінск 2016].
- Golubkov M. M., *Revoljutsiya kak metamorfoza: k voprosu ob odnoy literaturnoy polemike 1920-gh*, [u] *Literatura i revoljutsiya. Vek dvadtsatyyu*, Moskva 2018, Выпуск 4 [Голубков М. М., *Револуцыя как метаморфоза: к вопросу об одной литературной полемике 1920-х*, [у] *Литература и революция. Век двадцатый*, Москва 2018, Выпуск 4].
- Gunther H., *Arkhetipy sovetskoj kul'tury*, [u] *Sotsrealisticheskiy kanon*. Sbornik statej pod obščhej redaktsiyey H. Guntera i Ye. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 2000. [Гюнтер Х., *Архетипы советской культуры*, [у] *Соцреалистический канон*. / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко, Санкт-Петербург, 2000].
- Gunther H., *O krasote, kotoraya ne smogla spasti mir*, «NLO», 2010, № 1, [online], <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/o-krasote-kotoraya-ne-smogla-spasti-soczializm.html>, [dostup: 25.09.2020]. [Гюнтер Х., *О красоте, которая не смогла спасти мир*, «НЛО», 2010, № 1, [онлайн], <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/o-krasote-kotoraya-ne-smogla-spasti-soczializm.html>, [доступ: 25.09.2020].

<sup>42</sup> М. И. Цветаева, *Поэт и время...*, с. 278.

- Gunther H., *Estetika gosudarstva i tragediya smekha*, «Obshchestvennyye nauki i sovremennost'» 1992, № 4 [Гюнтер Х., *Эстетика государства и трагедия смеха*, «Общественные науки и современность» 1992, № 4].
- Danilčyk A., *Estetyka paezii Â. Pflâŭmbaŭm 1920–1930-ch hadoŭ*, [u] *Bielaruskaja litaratura ŭ kulturnaj prastory sučasnaŭa hramadstva*: materyjaly Miŭnarodnaj navukovaj kanfierency i da 120-hoddzia z dnia narodŭžennia Kandrata Krapivy (Minsk, 3–4 sakavika 2016 h.), Minsk 2016 [Данільчык А., *Эстэтыка паэзіі Я. Пфляўмбаўм 1920–1930-х гадоў*, [y] *Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства*: матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.), Мінск 2016].
- Dobrenko Ye., *Stalinskaya kul'tura: dvadcat' let spustya*, «NLO», 2009, № 1, [online], <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/1/stalinskaya-kultura-dvadczat-let-spustya.html>, [dostup: 21.09.2020]. [Добренко Е., *Сталинская культура: двадцать лет спустя*, «НЛО», 2009, № 1, [онлайн], <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/1/stalinskaya-kultura-dvadczat-let-spustya.html>, [доступ: 21.09.2020].
- Dubaviec S., *Ruŭžovy tuman*, [u] *Vostraja brama*, Radyjo Svaboda 2005 [Дубавец С., *Ружовы туман*, [y] *Вострая брама*, Радыё Свабода 2005].
- Clark K., *Stalinskiy mif o «velikoy sem'ye»*, [u] *Sotsrealističeskij kanon*. Sbornik statey pod obščhey redaktsiyey X. Gyuntera i Ye. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 2000 [Кларк К., *Сталинский миф о «великой семье»*, [y] *Соцреалистический канон*. Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000].
- Clark K., *Sovetskiy roman: Istoriya kak ritual*, Yekaterinburg 2002. [Кларк К., *Советский роман: История как ритуал*, Екатеринбург 2002].
- Konan U., *Âk list z biessmiarotnaŭa dreva*, “Krynica” 1995, № 8. [Конан У., *Як ліст з бессмяротнага дрэва*, “Крыніца” 1995, № 8].
- Poršneva O. S., *Soznaniye i povedeniye cheloveka rannesovetskogo obščhestva: predposylki, etapy, kharakter transformatsii*, [u] *Sovetskiy proyekt. 1917–1930-ye gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii*: Sb. nauch. tr., pod red. O. V. Gorbacheva i L. N. Mazur; M-vo nauki i vysshego obrazovaniya Ros. Federatsii, Ural. Feder. Un-t., Yekaterinburg, 2018 [Поршнева О. С., *Сознание и поведение человека раннесоветского общества: предпосылки, этапы, характер трансформации*, [y] *Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации*: Сб. науч. тр., под ред. О. В. Горбачева и Л. Н. Мазур; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Урал. Федер. Ун-т., Екатеринбург 2018].
- Pflâŭmbaŭm Â., \*\*\**Ísničca soncam bliask liaza...*, «Maladniak» 1931, № 1 [Пфляўмбаўм Я., \*\*\**Ільніцца сонцам бяск лязы...*, «Маладняк» 1931, № 1].
- Pflâŭmbaŭm Â., *1-ha taja*, «Zviazda» 1929, 1 маја [Пфляўмбаўм Я., *1-га мая*, «Звязда» 1929, 1 мая].

- Pflâŭmbaŭm Â., *Viasnovy start*, «Maladniak» 1931, № 5 [Пфляўмбаўм Я., *Вясновы старт*, «Маладняк» 1931, № 5].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Da dziesiatykh uhodkaj BSSR*, «Maladniak» 1928, № 12 [Пфляўмбаўм Я., *Да дзесятых угодкаў БССР*, «Маладняк» 1928, № 12].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Dzień kaliektyvizacyi*, «Biel. robotnica i sialianka» 1929, № 22 [Пфляўмбаўм Я., *День калектывізацыі*, «Бел. работніца і сялянка» 1929, № 22].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Žycciu dvanaccá hod*, «Savieckaja Bielaruś», 1929, 7 listapada [Пфляўмбаўм Я., *Жыццю дванаццаць год*, «Савецкая Беларусь», 1929, 7 лістапада].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Z paety «Kastručnik»*, «Savieckaja Bielaruś» 1929, 7 listapada [Пфляўмбаўм Я., *З паэмы «Кастрычнік»*, «Савецкая Беларусь» 1929, 7 лістапада].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Lieninskija dni*, «Zviazda» 1930, 22 studzienia [Пфляўмбаўм Я., *Ленінскія дні*, «Звязда» 1930, 22 студзеня].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Muziej revaliucyі*, «Maladniak» 1928, № 3 [Пфляўмбаўм Я., *Музей рэвалюцыі*, «Маладняк» 1928, № 3].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Muzyka zbrojnaha zvonu*, «Zviazda» 1929, 1 kastryčnika [Пфляўмбаўм Я., *Музыка збройнага звону*, «Звязда» 1929, 1 кастрычніка].
- Pflâŭmbaŭm Â., *Turksib*, «Maladniak» 1930, № 1 [Пфляўмбаўм Я., *Турксіб*, «Маладняк» 1930, № 1].
- Sieviaryniec H., *Kachannie pa-za padručnikam. Nieviadomaja paetka, žonka via-domaha paeta*, [online], <https://www.velvet.by/shopwindow/stil-zhizni/obshchestvo/kakhanne-pa-za-padruchn-kam-nevyadomaya-paetka-zhonka-vyadomaga-p>, [dostup: 18.09.2020]. [Севярынец Г., *Качанне па-за падручнікам. Невядомая паэтка, жонка вядомага паэта*, [онлайн], <https://www.velvet.by/shopwindow/stil-zhizni/obshchestvo/kakhanne-pa-za-padruchn-kam-nevyadomaya-paetka-zhonka-vyadomaga-p>, [доступ: 18.09.2020].
- Tatalitarnaja estetyka* [online], <https://kartaslov.ru/karta-znaniy/Totalitarnaja+estietika>, [dostup: 19.09.2020]. [*Таталітарная эстэтыка* [онлайн], <https://kartaslov.ru/karta-znaniy/Totalitarnaja+estietika>, [доступ: 19.09.2020].
- Tyažel'nikova V. S., «*Voennyj sindrom*» v povedenii kommunistov 1920-kh gg., [u] *Voенно-istoricheskaja antropologija*. Yežegodnik, 2002. Predmet, zadachi, perspektivy razvitiya, Moskva 2002 [Тяжельникова В. С., «*Военный синдром*» в поведении коммунистов 1920-х гг., [у] *Военно-историческая антропология*. Ежегодник, 2002. Предмет, задачи, перспективы развития, Москва 2002].
- Tsvetayeva M. I., *Poet i vremya*, [u] *Za vsekh – protivu vsekh!*, Moskva 1992 [Цветайева М. И., *Поэт и время*, [у] *За всех – противу всех!*, Москва 1992].



## SUMMARY

TOTALITARIAN AESTHETICS IN BELARUSIAN POETRY  
(ON THE EXAMPLE OF J. PFLAUMBAUM'S WORK)

The problem of studying characteristics of the art of the totalitarian period remains relevant for several reasons. The first reason is the insufficient research of significant and very interesting material in the whole post-Soviet space in general and in Belarusian literary criticism in particular, the second one is a comprehensive understanding of the literary process of the 1920s and 1930s and the poet's artistic achievements in the light of new research regarding interdisciplinary discourse that needs to be carried out. The object of the research is represented, first of all, by the works on propaganda.

It is especially important to analyze them in the legacy of significant authors, one of whom is Jeugenij Pflaumbaum. In general, his work has been little studied. In J. Pflaumbaum's works of 1928–1931, the archetypes of the hero, the father, the mother and the enemy (H. Gunther), typical of the art of new or socialist realism, are displayed.

**Key words:** totalitarian aesthetics, archetype, mythologizing, expressionism, propaganda, the Belarusian poetry.



*Tamara Tarasawa*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.03

*Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny*

*Im Maksima Tanki, Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-9866-3149>

## Асацыятыўна-сэнсавае поле аповесці Янкі Брыля “Муштук і папка”

Сэнс мастацкага тэксту для кожнага чытача адкрываецца па-рознаму, немалаважную ролю ў гэтым адыгрывае асацыятыўная структура твора, суаднесена з яго лексічнай структурай і дынамікай асацыятыўнага разгортвання тэксту. Тэкставыя асацыяцыі даўно цікавяць даследчыкаў: лінгвістаў, псіхалагаў, літаратуразнаўцаў. Вывучэнне асацыятыўных сувязяў паглыбляе веды пра індывідуальна-аўтарскі светапогляд, ідэястыль пісьменніка, стымульнае асацыятыўнае дзейнасць чытача.

Сучаснае літаратуразнаўства невыпадкова актуалізуе тэорыю тэкставых асацыяцый як адзін з напрамкаў камунікатыўнай стылістыкі мастацкага тэксту. Варта прыгадаць працы Н.С. Балатновай «Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня»<sup>1</sup> і «Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте»<sup>2</sup>, дзе ключавым паняццем выступае тэкставае асацыятыўна-сэнсавае поле, што ўзнікае ў свядомасці чытача. Паспяхова даследуе тэкставае асацыятыўнае поле А.М. Новікава<sup>3</sup>. Асацыятыўнае поле ў мастацкім тэксце трактуецца навукоўцам як *своеобразная форма представления знаний*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Н.С. Болотнова, *Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня*, Томск 1992.

<sup>2</sup> Н.С. Болотнова, *Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте*, Томск 1994.

<sup>3</sup> А.М. Новикова, *Ассоциативные поля в языке и структуре художественного текста*, Орел 1998.

Мастацкі свет Янкі Брыля ўнікальны па шырыні асацыятыўных сувязяў, і пры гэтым ён арганічна цэласны і “жывы”. Такая тэндэнцыя абумоўлена арыгінальнымі філасофскімі, эстэтычнымі, светапогляднымі ўстаноўкамі пісьменніка. Роздум над жыццём, месцам чалавека ў ім, над гістарычнымі зрухамі чалавецтва і лёсам мастацтва ў варунках тэхнагеннага часу ажыццяўляецца мастаком слова праз аўтарскі пошук адпаведных тэкставых асацыятыўных сувязяў.

Варта адзначыць, што немалаважную ролю ў шырыні асацыятыўных сувязяў Я. Брыля адыгрывае аўтабіяграфічны кампанент яго твораў. Наогул вобраз аўтара ў аўтабіяграфічнай мастацкай прозе шматалічны: самая распаўсюджаная форма выяўлення аўтарскага “я” – вобраз удзельніка падзей, псіхааналітык (псіхолаг), лірычны вобраз, аўтар-мысліцель, аўтар-філосаф, здольны да маштабных філасофскіх абагульненняў. Паглыблены пісьменніцкі самааналіз ідзе ад пакутлівага ўсведамлення зменлівага і супярэчлівага жыцця душы ў пошуках ісціны і знешняй рэчаіснасці, у якой многа нестабільнасці, цяжучасці, хуткаплыннасці. Вышэйназваныя абставіны нараджаюць семантычную множнасць “я” ў аўтабіяграфічнай прозе: “я” ўнутранага і знешняга, “я” духоўнага і эмпірычнага, “я” ў мінулым і “я” ў цяперашнім часе. Такім чынам, у дакументальна-мастацкіх творах мы бачым ускладненую семантыку “я”. М. Бярдзьеў у свой час пісаў: *В познании о себе самом человек приобщается к тайнам, неведомым в отношении к другим... Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек – микрокосмос и заключает в себе всё. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное*<sup>5</sup>.

У беларускім прыгожым пісьменстве напрыканцы ХХ стагоддзя з’явіўся цэлы пласт аўтабіяграфічных твораў (“Свае старонкі” Я. Брыля, “Мой радавод да пятага калена” У. Арлова, “Запісы розных часоў” Н. Гілевіча, “Доўгая дарога дадому” В. Быкава, “З пабачанага і перажытага” А. Барскага, “Роздум на апошнім перагоне” І. Шамякіна і інш.), у якіх асоба творцы раскрываецца ў суадносінах з жыццём краіны, з універсальнымі праблемамі чалавецтва. Аўтабіяграфічная проза ўсё часцей аддае перавагу аповеду ад першай асобы, бо давер да творцы, які сам перажыў і не па чутках ведае тое, пра што піша, безумоўна, значна большы.

<sup>4</sup> Тамсама, с. 15.

<sup>5</sup> Н.А. Бердяев, *Самопознание: опыт философской автобиографии*, Москва 1991, с. 8.

Дакументальна-мастацкая аповесць Янкі Брыля “Муштук і папка” (1990) займае адметнае месца ў творчай спадчыне беларускага пісьменніка. Аўтар назваў гэты твор “маленькай сагай” (сага – ісландскі старадаўні праязічны сказ, аповесць), бо *кожная чалавечая сям’я*, – як адзначае Янка Брыль, – *мае права на сагу, як і кожны з людзей на напісанне ўспамінаў*<sup>6</sup>. “Муштук і папка” належыць да спавадальна-біяграфічнай прозы, дзе гаворка ідзе пра вялікую брылёўскую сям’ю на віхурных сцэжках-дарогах ХХ стагоддзя. У аснову аповесці пакладзены рэальныя надзвычайныя трагічныя падзеі з жыцця сям’і старэйшага брата Янкі Брыля – Валодзі, пісьменнік прыгадвае яшчэ і пакуты брата Ігната, які як свяшчэннік быў рэпрэсіраваны, працаваў на будаўніцтве Беламорканала і дажываў свой век у Расіі за Уралам. Асацыятыўна-семантычная арганізацыя тэксту дае магчымасць аўтару згадваць эпізодычныя факты і з уласнага жыцця, не губляючы пры гэтым магістральную думку.

Пачатак твора досыць інтрыгуючы. У сакавіку 1988 года да беларускага пісьменніка патэлефанаваў украінскі карэспандэнт “Літаратурной газеты” і паведаміў, што *пры эксгумацыі сталінскіх архіваў, закапаных у Быкаўнянскім лесе, на знойдзеных там рэчах з індывідуальнымі адзнакамі іх уладальнікаў следства здолела ўстанавіць прозвішчы чатырнаццаці бязвінна рэпрэсіраваных. Сярод іх – наш Валодзя. На месцы захавання знойдзены муштук з надпісам: «Брыль В.А. 16.IX.1937 г.»*<sup>7</sup>. Такім чынам, праз касцяны муштук лімоннага колеру, адкапаны ў Быкаўнянскім лесе пад Кіевам (украінскі адпаведнік беларускіх Курапат) праз больш за палову стагоддзя, Янка Брыль даведаўся аб смерці блізкага чалавека, пакутніцкі лёс якога стаў трагічным сімвалам сталінскага тэрору савецкага часу.

Тэкставае асацыятыўна-сэнсавае поле аповесці Янкі Брыля “Муштук і папка” фарміруецца лексічнай сістэмай твора, суб’ектыўнай аўтарскай мовай у тэксце і фіксуецца свядомасцю чытача, утвараючы своеасаблівую сістэму ведаў.

Навукоўцы прытрымліваюцца думкі, што асацыятыўныя сувязі тэкставага слова – з’ява шматфункцыянальная, менавіта праз асацыятыўнасць ажыццяўляецца ўспрыняцце аўтарскага ідыястылю, інтэрпрэтацыя і разуменне мастацкага тэксту. Вывучэнне асацыятыўнасці раскрывае камунікатыўны патэнцыял аўтарскага слова, якое ўтварае ключавы канцэпт пісьменніцкай карціны свету.

<sup>6</sup> Я. Брыль, *Муштук і папка*, [online], [https://knihi.com/Janka\\_Bryl/Mustuk\\_i\\_papka.html](https://knihi.com/Janka_Bryl/Mustuk_i_papka.html), [доступ: 27.02.2021]

<sup>7</sup> Тамсама.

Тэкставая асацыятыўная сувязь фарміруе асацыятыўна-сэнсавае поле з ключавымі словамі. У Я. Брыля гэта рэчы *муштук* і *папка*, вынесеныя ў загаловак аповесці. За гэтымі ключавымі словамі (словамі-асацыятамі, як іх называюць даследчыкі) схавана спецыфіка індывідуальнага аўтарскага ўспрыняцця свету.

Асацыятыўная структура брылёўскай аповесці мае сваю адметнасць, сутнасць якой у тым, каб праз паслядоўна-рэтраспектыўнае разгортванне падзей, частотнасць слоўніка ключавых слоў, іх семантыкі ў чытача склалася сваё ўспрыняцце мастацкага тэксту. Кніга “Муштук і папка” складаецца з сюжэтных міні-тэкстаў, якія разбіваюць агульную плынь успамінаў, надаюць твору асаблівую эмацыянальную афарбоўку. Міні-творы – сведчанне асаблівай важнасці для апавядальніка тых ці іншых падзей. Фрагментарнасць у кнізе становіцца мастацкім сродкам увасаблення новага бачання свету. Спалучэнне розных стылёвых форм (асацыяцыя, урыўкі ўспамінаў, выпадковая дэталёвая, свабодная кампазіцыя, ключавое слова і інш.) спрыяе драматызацыі падзей, якія набываюць рысы ўніверсальнага абагульнення ў ланцугу жыццёвых калізій чалавецтва.

Падзагалоўкі аповесці (ДЗВЕ ПАХАРОНКІ. ЗВАНOK. ТАКАЯ РАМАЧКА. НАД ПАЛАВІНАЙ ЗДЫМКА. ВАКОЛ ПАДТЭКСТУ і інш.) фіксуюць мікраструктурны тэкст (асацыятыўны блок), вызначаюць накірунакі асацыявання, карэкціруюць іх і такім чынам удзельнічаюць у развіцці глыбіннага сэнсу. Загалоўкі сюжэтаў свядома акцэнтуюць увагу на самым галоўным, самым значным для Я. Брыля, выяўляюць грамадзянскую пазіцыю пісьменніка-гуманіста. Вялікая колькасць фактаў апрацавана аналітычна-назіральным розумам мастака; пра гэта сведчаць сілагічныя выказванні. Сілагізмы напоўнены не столькі павучальным сэнсам, колькі адкрытай эмацыянальнасцю, сфарміраванай працяглым суб’ектыўным духоўным і жыццёвым вопытам аўтара (*За Богам малітва, за царом служба не прападаюць; Што ж, людзі пазнаваліся на паваротах. Як і цяпер яшчэ ўсё пазнаюцца; Кожная чалавечая сям’я мае права на сагу, як і кожны з людзей на напісанне ўспамінаў; Думкі, згадкі адны, паасобку не ходзяць; Пры той жахлівай масавасці генацыду – у адным чалавечым лёсе няма нічога надзвычайнага*<sup>8</sup>). Лірычна афарбаваныя сілагізмы ўказваюць на здольнасць Я. Брыля даваць эмацыянальна разгорнутую характарыстыку з’яве і паглыбляць філасофскую плынь разважанняў пісьменніка. Усе тэмы-сюжэты прасякнуты аўтарскім бачаннем свету, яго спа-

<sup>8</sup> Тамсама.

чувальнымі адносінамі да людзей, асабістым дачыненнем да падзей. Такім спосабам ствараецца цэласная карціна жыцця савецкага мінулага, выяўляецца невычэрпнасць тэмы, яе экзистэнцыяльны сэнс.

Папка (“ДЕЛО”) з пратаколамі допытаў “БРАТА No. 17643” і касцяны муштук – гэта нямыя сведкі незлічона невыносных пакут чалавека з таго страшнага часу крывавай сталіншчыны. Аўтар добра ўсведамляе:

Тое, што называецца крывавай сталіншчынай, не канчаецца, – ёсць яшчэ сілы, якім не патрэбна поўная ліквідацыя белых, чорных, чырвоных плямаў нашай жахлівай гісторыі, што не так лёгка сілы тыя пойдучь на ператварэнне ўсіх лубянак у музеі ці кнігасховішчы, як прапанаваў на з’ездзе адзін з народных дэпутатаў, не дадуцца яны, тыя сілы, і пад народны кантроль, як патрабаваў другі дэпутат. Хутчэй паставяць помнікі ў раскрытых Курапатах ды Быкаўнях, чым пойдучь на раскрыццё іншых захаванняў памардаваных, на расакрэчанне цяжкаўяўнай безлічы спраў – у папках і без іх... Калі пра безліч, дык вось і прыклад: з адной Белай Царквы, з аднаго «куста раёнаў» – 17 643. А на Валодзю нашым і не пачалося, і не закончылася...<sup>9</sup>.

Убачаныя паперы аб пасмяротнай рэабілітацыі брата Валодзі раскрылі пісьменніку яшчэ адну жахлівую сапраўднасць сталінскага часу: *гарачы і горды* Валодзя, як пра яго казалі маці, аказаўся зламаным, не вытрымаў катавання.

Балючы роздум над трагедыяй брата, над маральнымі арыенцірамі, якімі вымяраюцца ўчынкі і думкі чалавека, раскрыў глыбокі ўнутраны драматызм з прычыны прыродных слабасцей і недахопаў чалавека наогул, яго недасканаласці, абмежаваных магчымасцей. Аўтарская канцэпцыя “плыні жыцця” ў яго спрадвечнай зменлівасці і станаўленні, у бясконцай шматлікасці апазіцый стварыла новую філасофскую мадэль свядомасці, якую варта трактаваць як цэласнасць розных свядомасцей: эмоцый, інтуіцыі, веры, фантазіі, трызненняў, мрояў, сноў і інш. Сінтэтызм свядомасці запатрабаваў ад пісьменніка сучасных форм самавыяўлення ў мастацкай прозе (асацыяцыя, урыўкі ўспамінаў, выпадковая дэталі, свабодная кампазіцыя, ключавое слова і інш.). Менавіта паводле такіх прынцыпаў будзе Янка Брыль апавесць “Муштук і папка”, дзе канец XX стагоддзя перагукваецца з пасляваеннымі 50-мі гадамі, жахлівымі 30-мі, дзе выпадковыя дэталі (папка, муштук, “тройка”, “рамачка”, арышт, допыт і інш.) становяцца важнымі “тэкставымі” асацыятамі і разам з “пазатэкставымі” асацыятамі, якія

<sup>9</sup> Тамсама.

вызначаюць сацыя-культурныя прыкметы часу, істотна паглыбляюць камунікатыўны патэнцыял мастацкага твора, бо актуалізуюць самыя розныя мікрасэнсы.

Твор Я. Брыля характарызуецца адначасовым фарміраваннем некалькіх асацыятыўных ліній (мінулае, сучаснасць, чалавек, жыццё, смерць, сусвет, час, творчасць), цалкам супрацьлеглых і часам некамунікабельных, але пры глыбінным разглядзе/аналізе яны маюць тэндэнцыю да сумяшчэння. У мастацкім творы “Муштук і папка” гэта тлумачыцца камунікатыўнай стратэгіяй Я. Брыля: зафіксаваць адзінства і пастаянную зменлівасць унутранага свету чалавека, яго цэласнасць і шматаблічнасць.

Кіеўская гарадская пракуратура неспадзявана дазволіла Янку Брылю пазнаёміцца з братавай “справай”: паперы ашаламілі пісьменніка нечаканым паваротам трагедыі – арыштаваны брат падпісаў патрэбныя НКВД прызнанні. У папцы ляжала яшчэ адна папера, датаваная кастрычнікам 1956 года, у якой арыштаваны разам з Валодзем вязень пакінуў такі запіс: *... он мне сказал: «Если бы тебя так избивали, как меня, ты еще не то сказал бы». Наблюдая за Брилем, я заметил, что он находился в крайне подавленном состоянии и был ко всему безучастен. Тогда он бросил такую фразу: «Если бы ты знал, что я на себя наговорил! Я уже не жилец на этом свете, я почти слеп». Более того, в тот момент Бриль производил впечатление полувменяемого человека*<sup>10</sup>. Кароткі дакументальны запіс сведчыць аб ступені здэкаў над чалавекам, яго годнасцю і людскасцю.

Чытанне братавай папкі стварае ўражанне, што тэкст “плыве”, “распаўзаецца” накшталт узрушанай свядомасці, простая і няўласна-простая мова зліты. У аснову ўласна пісьменніцкіх разважанняў пакладзена ўсё тая ж “плынь свядомасці”, але тут яна нагадвае серыю паслядоўных стоп-кадраў, зафіксаваных памяццю. Іх множнасць і дэталізацыя сведчаць аб драматызме ўнутранага стану аўтара, яго ўзрушэнні ад “спатканняў” са свядомасцю закатаваных у 1937–39-х гадах. Крызіснасць пачуццяў у розных сітуацыях “сустрэч” узмоцнена сродкамі кінематаграфічнай паэтыкі – мантажным прыёмам спалучэння “асколачных” ведаў. Пісьменніцкае “я” часам знаходзіцца ў эпіцэнтры падзей і яго свядомасць фіксуе імгненную плынь пачуццяў і ўражанняў, часам мы назіраем поліфанічнае перапляценне голасу аўтара ў мінулым і голасу Я. Брыля, што фіксуе свой душэйны стан у час напісання твора. Такі двайны ракурс перажывання падзей

<sup>10</sup> Тамсама.



стварае тэмпаральную перспектыву тэксту, якая істотна дапаўняе і ўзбагачае карціну жудаснага мінулага.

Назіральны пісьменнікі розум засяроджаны на веерам рассыпанных па тэксту дробных дэталях сустрэч з дакументамі братавай справы. Такім спосабам вымалёўваецца псіхалагічны партрэт родных людзей, іх сям'яў. Праз знешнія дэталі паступова праяўляецца патаемнае ў душы аўтара аповесці, у якой жыве і нянавісьць, і спачуванне, і цікаўнасць да людскіх лёсаў. Варта адзначыць, што сюжэтна-падзейная канва з'яўляецца толькі фонам для саманазірання, самааналізу ўласных псіхалагічных станаў:

Выбух, што скалануў маю душу ў канцы мая, дэтаніраваў бодем і сумам усе пяць месяцаў. Сёння боль паўтарыўся ці не з большай нават сілай, хоць і без выбуху. Здавалася, што я сваёй настойлівасцю воль і дамогся таго, што сам сябе падняў на новую, вышэйшую паліцу, на якую цяпер паложана папка, і сам сябе гвазнуў адтуль аб падлогу. Потым – бяссонная ноч, блакнот, раз-поразу святло, ад якога не рабілася відней. Падтэкст, адчуты раней, заставаўся. Жахлівы падтэкст таго часу, а ў ім – аднаго чалавечага лёсу...<sup>11</sup>.

Пісьменніцкае “я” спрабуе асэнсаваць парадаксальнае спалучэнне ў сабе рознакварных пачуццяў і пераконваецца ў татальнай неправдаказальнасці чалавечай душы, у поўным ірацыяналізме свету.

Янка Брыль – лірык у прозе, тонкі стыліст, здольны далікатна далучыць чытача да мастацкага сэнсу тэкста. Лірычная проза беларускага пісьменніка, дзе эпічны план (наратыўнасць) арганічна спалучаны з лірычным (аўтарская мадальнасць), выяўляе аўтарскую індывідуальна-кагнітыўную сістэму. Ідэастыль Я. Брыля характарызуецца ярка выяўленай асацыятыўнасцю, чытач успрымае словавыявы і сэнсава, і эмацыянальна.

Папка са справай брата адкрыла пісьменніку бездань жаху, што выпаў на долю чалавека сталінскага часу, калі гісторыя адной чалавечай сям'і становіцца ўніверсальным увасабленнем людскіх трагедый у “вялізным свеце”. Асабістая далучанасць брылёўскай сям'і да народнай трагедыі дае пісьменніку права жорстка судзіць антычалавечую сістэму, якая, *не буксуючы ў чалавечай крыві, катавала, руйнавала, ганьбіла людскую існасць*. “За што? У імя чаго?..”<sup>12</sup> – задаецца пытаннем Янка Брыль у творы. Набыты пісьменніцкі і жыццёвы вопыт

<sup>11</sup> Тамсама.

<sup>12</sup> Тамсама.

Я. Брыля даваў магчымасць глыбей пранікаць у сутнасць чалавечых жыццяў і выходзіць да анталагічных праблем усяго чалавецтва.

Братава трагедыя стала выявай агульнанародных пакут, бязвін-на загубленых сталінскіх ахвяр, адзін чалавечы лёс стаў *жахлівым падтэксам таго часу. Спробы пранікнуць у той падтэкст зноў на-тыкаліся на глухату навечнага маўчання, у якое пайшлі ўсе тыя, хто мог бы мне многае праясніць або сказаць хоць нешта, так неабход-нае!..* (...) *І ён, падтэкст гэты... – усенародны ён, усясветны!*<sup>13</sup>. Глыбока асабістае, індывідуальна-суб'ектыўнае пад пяром сапраўдна-га таленту становіцца агульначалавечым.

У лірычным творы слова мацней і глыбей актуалізуе свой камуні-катыўны патэнцыял, чым у эпічнай прозе, і таму выклікае больш яркія асацыяцыі і вобразы. Важнай задачай любога пісьменніка ў аўтабія-графічным творы з'яўляецца ўстаноўка на пэўны стыль, спосаб падачы матэрыялу, што ў выніку фарміруе вобразную структуру тэксту, якая ў сваю чаргу мадэлюе імпліцытны вобраз чытача, здольнага актуаліза-ваць закладзенае ў творы. Сучасны аўтабіяграфічны тэкст наогул мае тэндэнцыю да наяўнасці вялікай колькасці адрасатаў/чытачоў. Гэта патрабуе ад мастака ўзмацнення суб'ектыўнага аўтарскага пачатку (аўтарскі аналіз-каментарый, метамоўная гульня і “пераказ у квадра-це” (У. Эка)).

Тэндэнцыя сучаснай аўтабіяграфічнай прозы да эксплікацыі множ-насці адрасатаў ускладняе структуру аповеду. Адным з элементаў гэ-тай структуры становяцца метатэкставыя (інтэртэкстуальныя) вклю-чэнні, якія служаць *...показателями важности для повествователя сообщаемой им информации или значимости выражаемой им оцен-ки*<sup>14</sup>. Метатэкставыя ўключэнні надаюць аўтарскай думцы перары-вісты, фрагментарны характар, выклікаюць асацыятыўныя сувязі, па-новаму падсвечваюць дэталі, якія ўзгадвае мастак. Да метатэк-ставых элементаў адносіцца і аўтарскае тлумачэнне слоў, тэрмі-наў, геаграфічных назваў з мэтай знайсці агульны з чытачом код. Інтэртэкстуальныя ўключэнні і аўтарскія рэмінісцэнцыі ў іх асацыя-тыўным узаемадзеянні ствараюць інтэгральны вобраз свету, эпохі. Асацыятыўны аспект інтэртэкстуальнасці мае досыць прадуктыўны характар: жыццё чалавека, вытканае самымі рознымі ніцямі, неправ-казальнае.

<sup>13</sup> Тамсама.

<sup>14</sup> Н.А. Николина, *Поэтика русской автобиографической прозы*, Москва 2002. с. 166–167.

У творы Я. Брыля назіраецца павышаная важнасць факта (спрасаванасць матэрыялу), а значыць слова мае семантычную гіпернапружанасць і яго камунікатыўны патэнцыял больш адчувальна ўплывае на свядомасць чытача і мэтанакіравана актывізуе аўтарскія вобразы і асацыяцыі. Не сакрэт, што аўтабіяграфічная проза, пабудаваная на ўласных успамінах, насычана вялікай колькасцю бытавых падрабязнасцей. Эстэтычная трансфармацыя фактаў, дробязяў, выяўленне агульнага ў адзінкавым – найпершасная задача мастака.

Муштук і папка – ключавыя словы аповесці. Загалоначныя і падзагалоначныя лексемы забяспечваюць сувязь усіх тэкставых элементаў. Рэчавы свет, знешнія абставіны сталінскага і постсталінскага часоў дакладна схоплены пільным вокам мастака. Зразумела, жыццёвы матэрыял заносіўся ў кнігу выбарачна, у залежнасці ад псіхалагічнай устаноўкі аўтара, таму значная для ўласнага вопыту падзея часам дамiнуе над больш буйной, але нейтральнай для мастака. Такім чынам, можна гаварыць аб важнай іерархіі каштоўнасцей для пісьменніка, калі дробязі могуць засланяць сабой больш значныя гістарычныя факты. Але ў тым і заключаецца вартасць дакументальна-мастацкага твора, што ён здольны па-новаму высвеціць добра вядомае рэчы, убацьць завуаліраванае, здзівіць нечаканым ракурсам бачання з’явы.

Жанр мастацкага аўтабіяграфічнага твора *предполагает отказ* ад жорсткай паслядоўнасці фактаў, падзей і вядзе да *расчленения* ўспамінаў на фрагменты, якое ...*отражает постоянное изменение фокуса изображения, связанное с работой памяти, и выделяет запоминаемую деталь крупным планом, останавливающим время*<sup>15</sup>. Таму ў дакументальна-мастацкім тэксце Я. Брыля ёсць прысутнасць устаўных кавалкаў тэксту (з лістоў, з афіцыйных дакументаў, бланотных запісаў і інш.). Спалучэнне аповеду пра “я” ў мінулым і “я” ў цяперашнім часе выяўляе складанасць пісьменніцкага “я”. Парушэнне часова-прасторавых параметраў, пільная ўвага да мікрадэталяў спрыяюць больш глыбокаму выяўленню пісьменніцкай экзистэнцыі.

Галоўная канцэптасфера аповесці “жыццё – смерць” арганізуе канцэптuallyны ўзровень усіх частак: яны пабудаваны паводле прынцыпу кантраснасці і супярэчлівасці. Асацыятыўная сувязь канцэптасфер выяўляе асноўны прынцып паэтыкі твора Я. Брыля – прынцып кантраснасці і супярэчлівасці. Трагізм аўтарскага светаўспрыняцця фундаментальны для твора.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 347.

У аповесці згадваецца пакутны лёс яшчэ аднаго брата Янкі Брыля – Ігната, які быў *вялікім кніжнікам, вундэркіндзікам*. У юнацтве брат пісаў вершы, а потым стаў свяшчэннікам, за што быў рэпрэсіраваны і адпраўлены на *перавыхаванне* на лесанарыхтоўкі ў тайгу, а потым зэкам на будаўніцтва Беламорканала, *пасля «перековки» на Беламорканале са сваёй папоўскай маланадзейнасцю сваваўся за ўральскім хрыбтом*<sup>16</sup>.

Не менш трагічнай паўстае на старонках аповесці і сіроцкая доля дзяцей і жанок ахвяр сталінскага тэрору. Яны, дзеці, жанкі “ворагаў народа”, станавіліся ізгоямі грамадства: пазбаўляліся права атрымліваць адукацыю, больш-менш прыстойную працу. Роднасныя братэрскія сувязі ў вялікай брылёўскай сям’і, раскіданай па вялікай краіне, ледзь падтрымліваліся, гэтага вымагалі асцярожнасць і *ўсемагутны таварыш Страх!*

Сямейна-бытавая тэматыка ў аўтабіяграфічнай аповесці Я. Брыля падаецца не на ўзроўні апісальнасці, яна цесна пераплецена з псіхалагічным аналізам душэўных перажыванняў герояў. Такім спосабам пісьменнік пазбягае абытаўлення зместу, і маральна-псіхалагічны аналіз, застаючыся прыярытэтным, выяўляе глыбінную экзістэнцыяльную сутнасць чалавека. Згаданыя падзеі з жыцця брылёўскай сям’і не выпадковыя ў творы, яны надаюць і часу, і нават самай дробнай лакальнай з’яве агульназначны сэнс, выяўляюць рух плыні жыцця.

Гуманістычная пазіцыя Я. Брыля бачыцца ў тым, каб расказаць пра гэта – пра звычайнасць і незвычайнасць, універсальнасць трагедыі заключанай, як у маленечкай кроплі, у гісторыі адной чалавечай сям’і.

На прыкладзе свайго мне лепш, – піша Я. Брыль, – а можа, і найлепш відно, як гэта жудасна – замучыць, забіць невінаватага. Думаючы пра мільёны, адзін бачыцца вельмі маленькім, у вялікай краіне, тым больш ва ўсім вялізным свеце гэта так мала – адзін. А ў сям’і, у душах родных гэта ж цэлы свет болю. А ў душы найраднейшай – у матчынай? Я памятаю, я чую зноў, як яна плакала ночамі... Не ведаю, што адчуваў бы я як сын яго, як бацька, як шчыры друг. Я адчуваю сваё, як ледзь не па-сыноўняму малодшы брат. Так пазнаю, і яшчэ пазнаю свайго таямнічага, амаль зусім невядомага... Вось я чытаю пра допыты, пакуты, стойкасць і ламанне і ўвесь час міжволі думаю пра свайго. Ён трымаўся чатыры месяцы. Ён быў, як маці казала, «гарачы і горды», і гэта раз’юшвала катаў, яшчэ ўзмацняла яго і так невыносныя пакуты. Сам ён зламаўся? Яго зламалі! Як многіх, вельмі многіх...<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Я. Брыль, *Муштук і папка*, [online], [https://knihi.com/Janka\\_Bryl/Mustuk\\_i\\_papka.html](https://knihi.com/Janka_Bryl/Mustuk_i_papka.html), [доступ: 27.02.2021]

<sup>17</sup> Тамсама.

Твор Янкі Брыля “Муштук і папка” эмацыянальна напружаны, ад першай і да апошняй старонкі падтрымлівае цікавасць чытача да брылёўскай гісторыі. Пачатак аповесці задае эмацыянальны ключ, які пастаянна мяняецца. Лірычны характар аповяду надае адметную ўзрушанасць слову: *Жалівы махавік круціўся ва ўсю няспынную сілу, жорны малолі, не буксуючы ў чалавечай крыві*<sup>18</sup>. Прозе Я. Брыля заўсёды былі ўласцівы эмацыянальная насычанасць і яркая жывапіснасць слова, спалучэнне лірычнай і філасофскай медытацый.

Фінал аповесці звышзначны, яго можна назваць *пуантам* (тэрмін прынята ўжываць звычайна ў навеле) – такой моцнай пазіцыяй тэксту, якая фактычна ставіць кропку ў творы. Важкасць брылёўскага фіналу не столькі ў змястоўным плане, колькі ў эмацыянальным. Эмацыянальнае напружанне дасягае эпагею і пераходзіць у якасна іншы стан. Змена эмацыянальных палёў (асноўная характарыстыка лірычнай прозы) сімулянна перажываецца чытачом. “Муштук і папка” – не проста гісторыя жыцця, а душэўная эпапея, дзе часта дамінуе логіка асацыятыўнага мыслення, плынь псіхалагічных імпульсаў, супярэчлівая матывацыя. Трагічна спавядальная інтанацыя ў аповесці выклікана паглыбленым уяўленнем пісьменніка аб складанасцях унутранага жыцця чалавека, нежаданнем аўтара “растварацца” ў формах агульнага, імкненнем расказаць пра багацце і змястоўнасць чалавечай душы. Спавядальная танальнасць істотна пашырае абсягі ўспрыняцця аўтарскага духоўнага кампанента з яго абвостраным пачуццём уласнай прысутнасці ў свеце, надае твору моцны суб’ектыўны пачатак і скіравана перш за ўсё на фіксацыю руху душэўных адценняў, іх неправдаказальнасць і хуткаплыннасць.

Такім чынам, тэкставыя асацыяцыі ўплываюць на глыбіню ўспрыняцця мастацкай вобразнасці, паглыбляюць ідэйна-тэматычны змест твора, далучаючы чытача да аўтарскага тэзаўрусу, светабачання, да ідыястылю пісьменніка. Асацыятыўна-сэнсавае поле брылёўскага твора шматмернае, яно абумоўлена лексічнымі парадыгмамі, інтэртэкстуальнымі ўключэннямі і аўтарэмінісцэнцыямі, лірычнай танальнасцю, сэжэтна-кампазіцыйнай структурай твора, аўтарскай канцэпта-сферай. Спектр функцыянавання асацыятыўнасці ў мастацкім творы Я. Брыля надзвычай шырокі, і фундаментальная яго роля ў тым, каб забяспечыць комплекснае ўспрыняцце і асэнсаванне тэксту.

---

<sup>18</sup> Тамсама.

## LITERATURA

- Berdâev N. A., *Samopoznanie: opyt filosofskoj avtobiografii*, Moskva 1991 [Бердяев Н. А., *Самопознание: опыт философской автобиографии*, Москва 1991].
- Bolotnova N. S., *Leksičeskaâstruktura hudožestvennogo teksta v asociativnom aspekte*, Tomsk 1994 [Болотнова Н. С., *Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте*, Томск 1994].
- Bolotnovan N. S., *Hudožestvennyj tekst v komunikativnom aspekte i kompleksnyj analiz edinic leksičeskogo urovnâ*, Tomsk 1992 [Болотнова Н. С., *Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня*, Томск 1992].
- Bryl' Â., *Muštuk i papka*, [online], [https://knihi.com/Janka\\_Bryl/Mustuk\\_i\\_papka.html](https://knihi.com/Janka_Bryl/Mustuk_i_papka.html), [dostup: 27.02.2021] [Брыль Я., *Муштук и папка*, [online], [https://knihi.com/Janka\\_Bryl/Mustuk\\_i\\_papka.html](https://knihi.com/Janka_Bryl/Mustuk_i_papka.html), [доступ: 27.02.2021]]
- Nikolina N. A., *Poëtika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva 2002 [Николина Н. А., *Поэтика русской автобиографической прозы*, Москва 2002].
- Novikova A. M., *Associativnye polâ v âzyke i strukture hudožestvennogo teksta*, Orel 1998 [Новикова А. М., *Ассоциативные поля в языке и структуре художественного текста*, Орел 1998].

## SUMMARY

THE ASSOCIATIVE-SEMANTIC FIELD OF THE STORY “MUSHTUK I PAPKA”  
BY YANKA BRYL

The article deals with text associations on the example of the story “Mushtuk I Papka” by Y. Bryl. The study of the mechanism of associative links contributes to an in-depth understanding of ideological and thematic content of the story, its artistic imagery, the writer’s thesaurus, the peculiarities of the author’s style and worldview. The associative and semantic field of the story “Mushtuk I Papka” by Y. Bryl includes vocabulary, intertext, the author’s reminiscences, lyrical tone, plot-compositional structure of the text, and the author’s conceptual sphere. The fundamental role of associativity is to provide comprehensive perception and understanding of the story.

**Key words:** associative-semantic field, associative text deployment, associative words, communicative aspect.

*Wanda Barouka*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.04

*Witebski Uniwersitet Państwowy*

*im. P.M. Maszerowa*

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

## Мастацкая аксіясфера “Палескай хронікі”

Івана Мележа

Мастацкая аксіясфера твора – гэта сукупнасць яго мастацкіх вартасцей, каштоўнасна значных элементаў у іх узаемасувязі. “Палеская хроніка” Івана Мележа – адзін з самых вядомых твораў беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя. Першы раман гэтага цыкла – “Людзі на балоце” – быў надрукаваны на старонках часопіса “Польмя” ў 1961 годзе. Як вядома, І. Мележ рана пайшоў з жыцця і не паспеў закончыць цыкл сваіх раманаў, але “Палескай хронікай” здолеў сказаць важнае слова ў літаратуры.

Даследчыкі не абыходзілі сваёй увагай цыкл раманаў Івана Мележа. Адразу пасля выхаду “Людзей на балоце” з’явіліся дастаткова ўзнёслыя літаратурна-крытычныя водгукі на яго (“Радасць адкрыцця” Алены Васілевіч, “Праўда жыцця” Паўла Дзюбайлы, “Пра старое па-новаму” Уладзіміра Калесніка, “Шматгалоссе жыцця” Уладзіміра Юрэвіча), а следам імі – працы аналітычнага характару Алеся Адамовіча, Дзмітрыя Бугаёва, Фёдара Куляшова, Уладзіміра Гніламедава, Валянціны Смыкоўскай, Валянціны Ляшук, Паўла Дзюбайлы, Юрыя Андрэева, Леаніда Тэракапяна і многіх іншых не толькі пра першы раман, а ўвогуле пра цыкл раманаў. Літаратуразнаўцы савецкага часу акцэнтавалі найперш значнасць пастаноўкі ў творы такіх пытанняў, як чалавек і зямля, асоба і змены ў грамадскай сферы, калектывізацыя, у цэнтр мастацкай аксіясферы ставілі сацыяльна значную праблематыку. Постсавецкае беларускае літаратуразнаўства правамерна пэўную ўвагу надае паэтыцы “Палескай хронікі” (працы Міхася Ты-

чыны, Зінаіды Драздовай), спрабуе аданіць уласна мастацкія вартасці яе. Мэта дадзенага артыкула заключаецца ў спробе выявіць эстэтычна каштоўнасныя моманты ў творчых пошуках пісьменніка, раскрыць мастацкую аксіясферу “Палескай хронікі” і сцвердзіць перспектыўнасць мележаўскай паэтыкі для беларускага літаратурнага працэсу.

Вядомы літаратуразнаўца Алесь Адамовіч тонка і правамерна заўважыў пра наватарства Івана Мележа як пісьменніка, што “Палеская хроніка”, дзе расказваецца пра падзеі мінулага, грунтуецца на вяртанні *шырокім фронтам да самой сутнасці літаратуры як мастацтва, і іменна да яе*<sup>1</sup>, што тут прысутнічае заглыбленне ў побыт канкрэтнага гістарычнага часу, у штодзённасць, зварот да складанага перыяду калектывізацыі праз адлюстраванне не толькі сацыяльных, але і псіхалагічных канфліктаў. Мележ, паводле А. Адамовіча, прадстае як традыцыяналіст і наватар адначасова, які здолеў выявіць новае ў жыцці, а таму ў яго творах, нягледзячы на паказ праяікам мінулага, на справе наглядаецца памкненне ў будучае, вяртанне наперад:

І гэта вяртанне перш за ўсё паэтычнае, але асаблівай паэзіяй прасвечана памяць пісьменніка, што праходзіць нанова шлях народнага жыцця, – паэзіяй рэальнасці, праўды, якая знойдзена зноў і нанова і адкрыта. Паэзія ў адзенні цяжкага, грубага, неўладкаванага жыцця, але іменна народнага, якім на планеце жылі і жывуць мільёны. У Мележа – глыбіня і сур’ёзнасць погляду на народнае жыццё, без усялякага любавання патрыярхальшчынай, даўніной<sup>2</sup>.

Іван Мележ працаваў над першым раманам “Людзі на балое”, калі ў пісьменніцкім асяроддзі вяліся спрэчкі пра далейшае існаванне гэтага жанру. Сваім творам ён засведчыў жыццёнасць і перспектыўнасць дадзенай мастацкай формы, у мінулым родных мясцін як прадмеце адлюстравання здолеў знайсці элемент сучаснасці, звязаны з *узростаннем павагі да чалавека, з роздумам пра гістарычныя накірункі яго развіцця*<sup>3</sup>.

“Палеская хроніка” – твор, які вылучаецца майстэрствам адлюстравання свету, засваеннем духоўнага вопыту беларусаў, увасобленага ў тым ліку і ў фальклору, што прысутнічае ў якасці глыбіннай плыні аўтарскай свядомасці, якая не абавязкова выходзіць на паверхню. Адносіны чалавека да спрадвечных асноў сялянскага існавання па-

<sup>1</sup> А. Адамовіч, *Здалёк і зблізку*, Мінск 1976, с. 360.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 389.

<sup>3</sup> У. Гніламёдаў, *Іван Мележ: нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1984, с. 95.



казваюцца пісьменнікам у глыбокім і драматычным філасофскім асвятленні. Мележ акцэнтуюе песную сувязь душы чалавека, якая абумоўлівае ўладу старых звычаяў над чалавекам, з народнымі павер’ямі: Ганна выходзіць замуж, кіруючыся спрадвечным меркаваннем *сцёрніца – злюбіцца*, Хадоська – пазбаўляецца ад дзіцяці, бо сорамна жанчыне мець дзіця без мужа, бацькі Міканора жахаюцца паводзінамі сына, які адкрыта адмаўляе старыя звычкі, яго бязбожніцтва абражае іх.

У “Палескай хроніцы” ствараецца мнагамерная карціна жыцця палешукоў з жывымі галасамі розных герояў, з псіхалагічна тонкім адлюстраваннем іх думак і пачуццяў, дзе кожны значны для ўвасаблення аўтарскай задумы персанаж атрымлівае магчымасць сваім бачаннем з’яў і людзей вызначыць аснову аўтарскага апаздання і тым самым характарызуецца буйным планам, праз плынь яго думак і адчуванняў, праз яго сістэму этычных каштоўнасцей.

З поўным правам “Палескую хроніку” можна назваць творам эпопейнага характару, бо аўтар адлюстроўвае лёсавызначальны перыяд у развіцці народа, палешукі паказваюцца ім у час выбару паміж традыцыйнымі і новымі формамі жыцця, што ім навязваюцца зверху і якія праз сваю навізну выклікаюць насцярожанае стаўленне людзей.

Першы раман “Палескай хронікі” выйшаў у свет на хвалі абнаўлення грамадскага жыцця і быў палемічна накіраваны супраць тагачасных афіцыйных літаратурна-мастацкіх канонаў. У ім яскрава адбілася пісьменніцкае ўяўленне пра творчасць, яе прызначэнне, пра раман і яго спецыфіку. На пачатку 1960-х гадоў савецкіх пісьменнікаў афіцыйна заклікалі аператыўна адгукацца на бягучы падзеі, сучаснасць абвешчалася цэнтральным прадметам літаратуры. Мележ выявіў у рамане сваё разуменне слоўнага мастацтва. Патрабавання першачаргова пісаць пра сучаснасць Мележ не прымаў, лічыў, што сучасным можа быць і твор пра даўніну. Лепшымі і сучаснымі творамі, ён, для прыкладу, называў пушкінскія “Капітанскую дачку”, “Палтаву”, “Барыса Гадунова”, “Сцэны з рыцарскіх часоў”, іранізуючы: *Суцэльны «перакос»! Усё – гісторыя!.. Уцёкі ў мінулае?.. Пушкіну, праўда, можна дараваць: ён не быў дастаткова арганізаваны. Не было Саюза пісьменнікаў, такога дасканаллага апарата*<sup>4</sup>. Падзеі яго першых двух раманаў адбываюцца ў 1926–1929 гадах.

Эстэтычным прыярытэтам Мележ абраў даследаванне чалавека ў канкрэтна-гістарычных абставінах. Пісьменнік не пагаджаўся з разуменнем літаратуры як ілюстрацыі, у 1961 годзе ён пазначаў у дзённіку:

<sup>4</sup> І. Мележ, *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 481.

*Задача літаратуры – даследаваць, абагульняць, маляваць чалавечыя тэты. На яго думку, асабліва важна гэтага прытрымлівацца раманісту: Як бы добрасумленна не апісаць, што было, гэтага недастаткова будзе для рамана. Письменнік непазбежна скоціцца да рэгістратара, апісальніка падзей. Неабходны – праблемы, ідэя, вобразы. Яны аснова твора. Толькі ідэя, праблема, новая, сучасная, можа даць аснову, мэтанакіраванасць твору<sup>5</sup>.*

Ужо ў “Людзях на балоце” Мележ выказаў і новы погляд на жыццё людзей 1920-х гадоў, і выкарыстаў параўнальна новыя для айчынай прозы прыёмы адлюстравання свету і чалавека. У пазнавальным і эстэтычным плане тут аксіялагічна значны народазнаўчы ракурс. Іван Мележ увасобіў паўсядзённасць, быт і быццё беларускага сялянства ў палескім варыянце, прычым, у пераходны, гістарычна і псіхалагічна гранічна складаны момант. У творы Мележа паэзія і проза жыцця палешукоў перадаваліся самім палешуком, асаблівае пры гэтым аўтарам не звужалася да асобнага, а выяўляла ўсеагульнае. Народазнаўчы матэрыял у рамане функцыянальна і семантычна полівалентны: ён задзейнічаны ў мове, у змесце аповеду, у характарыстыцы герояў. Міхась Стральцоў слухна адзначыў, што “Людзі на балоце” *матэрыялам свайм і характарам «счаплення» гэтага матэрыялу належаць да класічнай раманнай схемы, што трымаецца на раўнавазе псіхалогіі і быту, лакалізаваных яшчэ і этнаграфічна<sup>6</sup>.* “Перыферычны” матэрыял у Мележа набыў надзённае гучанне, бо мясцовае ўцягвалася ў сілавое поле сусветнага, лакальнае раскрывалася аўтарам у ланцугу агульначалавечага, а духоўныя каштоўнасці сялянства, перш за ўсё любоў да зямлі і працы, прадставалі трывалым фундаментам нацыянальнага. Канцэптуальна вывераная этнаграфічная лакалізацыя ў спалучэнні з класічнай раманнай схемай, што заснавана на перапляценні грамадскіх калізій з вострай любоўнай інтрыгай, стала несумненнай вартасцю твора.

“Людзі на балоце” і “Подых навалыніцы” – свайго роду мастацкая энцыклапедыя жыцця палешукоў 20-х гадоў мінулага стагоддзя. Аўтар узнавіў каляндарна-гадавы цыкл земляробчай працы: у раманах паказаны касьба, жніво, малацьба, сяўба; апісаны паўсядзённы і святочны быт палешукоў: вячоркі, кірмаш, каляды, сватанне, змовіны, вяселле, пахаванне. І. Мележ ахарактарызаваў прыроду, лад жыцця,

<sup>5</sup> Тамсама, с. 481.

<sup>6</sup> М. Стральцоў, *Пячатка майстра: літ.-крыт. арт, эсэ*, Мінск 1986, с. 153.

светаўспрыманне палешукоў. Само ўключэнне побытавых малюнкаў у рамана строга падначалена сюжэтна-фабульнай і ідэйна-тэматычнай асновам твора. Для прыкладу, каляды пададзены адначасова вачамі апавядальніка, куранёўцаў і асабліва былога чырвонаармейца Міканора. Для Міканора, у адрозненне ад яго аднавяскоўцаў і часткова самога апавядальніка, каляды – *забабоны з цемнаты, опіум папоўскі, рэлігійная выдумка*<sup>7</sup>. З гумарам успаміналася калядная варажба дзяўчат пра будучы лёс, якая некаторых абнадзейвае, але потым не збываецца. Калядаванне дзяцей прадстае як спосаб вясковай беднаты на кароткі час пазбыцца клопату пра ежу. Іван Мележ узнавіў і негатыўныя бакі вясковага побыту, паказваючы калядныя дні: п’янства, бойкі, звадкі, што сведчыла аб адсутнасці гармоніі ў вясковым жыцці і ў нейкай ступені апраўдвала адмоўныя адносіны Міканора да калядаў. Маляўніча адлюстраваны ў рамана Юравіцкі кірмаш. Аўтар такім чынам падкрэсліў стракатасць паляшуккага свету, пры гэтым важкімі дэталямі дапоўніў характарыстыку яго насельнікаў: *Някідкія, разважлівыя палешукі, ледзь не кожны з іх сто разоў прыцэніцца, перш чым купіць*<sup>8</sup>. Паказ знаходжання куранёўцаў на кірмашы з новага боку асвятліў адносіны Ганны і Яўхіма, перажыванні Васіля, выкліканыя хуткім замужжам Ганны. Самаўпэўнены Яўхім прадстаў не толькі як фарсун і хвалько, але і як бывалы чалавек, не пазбаўлены клопату пра будучую жонку і пра сям’ю Чарнушкаў.

Раман “Людзі на балоце” ўсебакова ўзнаўляў атмасферу народнага жыцця ў яго этнаграфічных, сацыяльных, гістарычных, псіхалагічных асаблівасцях, у наступных жа раманах “Палескай хронікі” сфера апісання народных уяўленняў, звычаяў, абрадаў звужалася, дзеянне набывала большы дынамізм, эпічны поліцэнтрызм; пісьменніцкая ўвага засяроджвалася на чалавеку сацыяльным, а аўтарскае наватарства выяўлялася праз дэталёвае даследаванне чалавечай псіхалогіі пры асвятленні працэсу калектывізацыі. “Подых навальніцы” пачынаўся іншасказальным малюнкам навальніцы. Навальніца, якая *кінула маланку і на крыж за сялом*, па народным уяўленні, абаронцу ад нячыстай сілы, выступае злавесным папярэджаннем пра пачатак разбурэння звыклага ўкладу жыцця палешукоў. У другім рамана ўзмацнілася характаратворчая функцыя народазнаўчага матэрыялу. Так, каб паказаць прычыны аб’ектыўных цяжкасцей у перабудове сялянскага свету і чалавечай свядомасці, падкрэсліць асобасныя і кіраўнічыя якасці

<sup>7</sup> І. Мележ, *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 174.

<sup>8</sup> Тамсама, с. 258.

старшыні валвыканкама Апейкі, Мележ у форме маналога-роздуму былога настаўніка, а пасля старшыні валвыканкама зрабіў невялікі этнаграфічны экскурс у палескую рэчаіснасць, акцэнтуючы неаднароднасць прыродна-кліматыхчых умоў, разнастайнасць працоўных заняткаў жыхароў Палесся, стракатасць нацыянальнага і сацыяльнага складу насельнікаў мястэчак, засценкаў, вёсак, розныя псіхалагічныя тыпы народных характараў, сфарміраваныя прыроднымі і бытавымі абставінамі. Апейка – добры знаўца народнага жыцця, ён не саромеецца раіцца з *балотнымі мудрацамі*, улічвае асцярожнае, абумоўленае векавым вопытам стаўленне людзей да ўсяго новага. У трэцім рамане “Завеі, снежань..” народазнаўчы матэрыял рэдукаваўся, аўтар галоўным чынам узнаўляў палітычную і псіхалагічную атмасферу перыяду пачатковай калектывізацыі. Важную ролю ў літаратурным творы адыгрывае пункт погляду, з якога вядзецца аповед: калі ў першым і другім раманах аўтар глядзіць на рэчаіснасць пераважна вачамі вяскоўцаў па месцы жыхарства ці вяскоўцаў па нараджэнні, як Апейка, то ў творы “Завеі, снежань...” сялянскае жыццё часта ацэньвалася гараджанінам Башлыковым, адказным работнікам, які прывык усё вымяраць радкамі партыйных пастаноў і газетных перадавіц, бачыў у вёсцы выключна адсталасць і бескультур’е, што трэба тэрмінова і любой цаной выкараняць, які быў перакананы ў сваім праве маніпуляваць людзьмі.

Пераканаўча ўзнаўляўся ў “Палескай хроніцы” этычны кодэкс вяскоўцаў, які патрабаваў працаваць да знямогі, не адставаць ад суседзяў, не вылучацца на агульным фоне, не хваліць сябе і сваіх, каб не выклікаць непатрэбную зайздрасць, які патрабаваў таксама годна трымацца ў грамадзе, не выказваць на людзях свае пачуцці, паважаць традыцыі і думку старэйшых.

Пісьменнік адмовіўся ад павярхоўнасці ў адлюстраванні чалавека і рэчаіснасці, таму па-новаму паказаў і беднякоў, і заможных вяскоўцаў, і прадстаўнікоў улады. У адрозненне ад многіх літаратурных папярэднікаў, Іван Мележ адхіліўся ад дастаткова звыклай схемы проціпастаўлення ў маральным плане бедных і багатых: бедны – станоўчы герой, заможны ці багаты – адмоўны. Праблематычна назваць духоўна багатым панурага і скупаватага Васіля Дзятліка ці аматара павесяліцца, выпіць і папляткарыць Івана Зайчыка. Прычыны беднасці людзей, у трактоўцы пісьменніка, розныя: малазямелле, страта гаспадара, адсутнасць сродкаў для апрацоўкі зямлі ды і банальнае гультайства. Дастаткова нетрадыцыйна для айчыннай прозы пачатку 1960-х гадоў паказана сям’я вясковага багацея Халімона Глушака, першага гаспадара ў Куранях. Халімон – гэта не тлусты

плакатны кулак, бессаромны эксплуатаатар і зацяты вораг Савецкай улады, які жыве за кошт бессаромнай эксплуатацыі іншых. Знешне Халімон выглядае несамавіта: *сухенькі, няголены*. Халімон *усё жыццё гнуўся, выжывляўся дзеля сваёй зямлі*<sup>9</sup>: па разліку ажаніўся, але пасяг аказаўся меншы за той, на які разлічваў, падчас Першай сусветнай вайны не трапіў на фронт, прыдбаў зямлю у тых, хто не мог яе апрацоўваць. Халімон перакананы, што ён багаты не таму, што ў яго лепшая зямля, а таму, што дбае пра яе: *У другіх была б лепей, што б другія гнуліся на ёй столькі, ні дня, ні ночы не бачачы. Это з людской кривоты здаецца, што мне лепшая папалася. З зайздрасці. Людское вока – кривотливае!*<sup>10</sup>. Багацце і праца заслانیлі ад Халімона вялікі свет. Каб захаваць зямлю, ён гатовы прасіць дапамогі ў бандытаў, але, у адрозненне ад багацея Хрола, ён не прагне ваяваваць. Халімон не разумее, чаму ён, гаспадарлівы чалавек, не можа набываць зямлю, калі ёсць сілы працаваць: *Землю набываць не смей, нават да той, якая лажыць без ужытку, пад хмызняком і травой, не датыкайся! Бо лішак будзе! Бо ў другіх меней! Бо другім, галоце гуляшчай, вочы коле!*<sup>11</sup>, чаму трэба аддаць нажытае крывёй і потам толькі таму, што ён багаты. Багатым Халімон стаў дзякуючы прадпрымальнасці, разліку, працавітасці. Вартасць чалавека Халімон вымярае яго матэрыяльным становішчам. Прага багацця зрабіла Халімона двудушным і драпежным. На людзях ён трымаўся паважна і стрымана, на словах падтрымліваў новую ўладу, але рабіў гэта для таго, каб яго не чапалі. Цвёрдае заданне падчас калектывізацыі пазбавіла старога Глушака спакою і раўнавагі. Гісторыяй Сцяпана І. Мележ пераканаўча акцэнтаваў думку пра тое, што дзеці – гэта не заўсёды працяг бацькоў. Адукаваны Сцяпан імкнецца жыць інакш, чым бацька, яго абураюць прагавітасць і хцівасць Халімона, але прадстаўнікі ўлады бачаць у Сцяпане сына кулака, варожы элемент. Старэйшы брат Сцяпана Яўхім, *першы жаніх на ўсё сяло*, – своесаблівы працяг бацькі. Ён фарсісты, цынічны, самаўпэўнены, багацце дае яму права лічыць сябе вышэй за іншых. У параўнанні з бацькам Яўхім больш хітры і знаходлівы: перад першым перадзелам зямлі ён наводзіць бандытаў на месца спаткання закаханых Васіля і Ганны, перад другім – пускае чуткі пра тое, што атаман Маслак жывы, Яўхім карыстаецца паслугамі бандытаў, каб пазбегнуць перадзелу зямлі, але крытычна ставіцца да абяцанняў Зубрыча ў будучым

<sup>9</sup> Тамсама, с. 287.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 283.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 288.

яшчэ больш разбагаець праз барацьбу з Савецкай уладай, бо не хоча *пагнаўшыся за тым жураўлём у небе, страціць і тое, што яшчэ засталася*<sup>12</sup>. Як і бацька, ён не вораг новай улады, ён просіць дапамогі ў бандытаў тады, калі адчувае небяспеку свайму матэрыяльнаму становішчу. Калі пачынаецца арганізацыя калгаса, Яўхім спрабуе кулакамі адстаяць права на зямлю.

Пісьменнік без ідэалізацыі паказаў прадстаўнікоў новай улады. Міліцыянер Шабета і начальнік міліцыі Харчаў свой абвязак бачаць у прадухіленні правапарушэнняў любой цаной, самы надзейны сродак таго, у іх разуменні, – запалохванне людзей. У час арышту Васіля, які не па сваёй волі паказаў бандытам хату вясковага актывіста, Шабета абапіраўся на чуткі і на сваё ўражанне ад *звераватай* знешнасці хлопца. Былы кавалерыст, узнагароджаны ордэнам Баявога Чырвонага Сцяга ў час Грамадзянскай вайны Харчаў не сумняваецца ў неабходнасці жорскага пакарання нават з-за дробнага правапарушэння, бо *аднаго пасадыш – другі баяцца будзе!* Сакратар райкама Башлыкоў на высокай пасадзе клапоціцца пра захаванне свайго становішча і ўзорнае выкананне загадаў, людзі для яго – вінцікі, якімі трэба кіраваць. Іранічна паказаны ў “Подыху навальніцы” прафсаюзна дзеяч з Мінска Галенчык, якому важна праяўляць звышшпільнасць. Былы настаўнік Іван Анісімавіч Апейка – чалавек і кіраўнік іншага тыпу, ён тонкі псіхолаг, што дзейнічае шляхам пераканання, а не запалохвання. Апейка аб’ектыўна аданіў сітуацыю, у якую трапіў Васіль, што вымушаны быў паказаць бандытам хату вясковага актывіста, і самога Васіля: *Ты – не бандыт, ты – крот, які капаецца ў сваёй нары. І толькі адну сваю шкуру беражэ, а там – хоць трава не расці! Хай другія прынясуць табе шчасце на талерачцы!.. Ты, канешне, зямлі добрай узяць не адмовішся! – Васіль пры гэтым кіўнуў галавою: хто ад такога адмовіцца? – Канешне, ты не супроць землеўпарадкавання! І сам жа памог сарваць яго!*<sup>13</sup>. Дарэчы, словы Апейкі пра лінію паводзін Васіля стануць прарочымі. На першы погляд, Апейка – ідэалізаваны вобраз кіраўніка, але раман “Подых навальніцы” такое меркаванне ставіць пад сумненне. Апейка – кіраўнік і чалавек свайго часу, праўда, ён больш за іншых вытрыманы, спагадлівы, дасведчаны. Калі да яго звяртаюцца за дапамогай вучні настаўніка Гарэшкі, Сцяпан Глушак, маці і сястра Алеся Маёвага, ён абяцае дапамагчы, але ў глыбіні душы

<sup>12</sup> Тамсама, с. 332.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 123.

сумняваецца ў сваіх магчымасцях. Іван Анісімавіч займаецца практычнымі, гаспадарчымі справамі, падзеі культурнага жыцця ён ацэньвае ў адпаведнасці з афіцыйнай лініяй партыі. У размове з паэтам Алесем Маёвым былы настаўнік літаратуры гаворыць, што творы павінны быць простымі і ўсім зразумелымі, і зазначае: *Складанае становішча ў краіне. Усё зрушылася, сіла на сілу пайшла. Клас на клас... От і ў вас там неспакойна... Чуў я, ва “Узвышшы” асабліва нядобры душок... І ў “Польмя” ёсць...*<sup>14</sup>. Атмасфера ўсеагульнай насцярожанасці, звышпільнасці ўспрымаецца Апейкам неадназначна, ён тлумачыць яе і класавай барацьбой і ідэалагічнымі перагібамі, якія яго палохаюць.

Паводле І. Мележа, раман патрабуе грунтоўнай праблемна-тэматычнай асновы: *Раман – артымерыя. Нельга з пушкі па вераб’ях. Раман – менш апэратыўны, затое – больш вясомы. Раману – шырокае поле, важныя праблемы, абагульненні*<sup>15</sup>. Пры напісанні рамана, на думку пісьменніка, аўтар абавязаны браць пад увагу няспынны рух жыцця, пры выбары тэматыкі і праблематыкі прадбачыць гадоў на дзесяць наперад, улічваць не толькі тое, што важна на бягучы момант, але і тое, што будзе важным пра многа гадоў. Выказаныя ў 1960-я гады думкі беларускага пісьменніка своеасабліва стасуюцца з меркаваннем акадэміка М.Л. Гаспарова пра тое, што *кнігі адказваюць нам не на тых пытанні, якія задаваў сабе пісьменнік, а на тых, якія можам задаць сабе мы*<sup>16</sup>. “Людзі на балоце” ўгрунтаваны на перапляценні так званай вечнай праблематыкі і праблематыкі канкрэтна-гістарычнай. Першая ў “Палескай хроніцы”, несумненна, дамінуе. Такія праблемы, як сэнс чалавечага жыцця, шчасце, каханне, мэта і сродкі яе дасягнення, пачуццё і абавязак, пісьменнік вырашае на канкрэтна-гістарычным матэрыяле, акцэнтуюе “вечнае” праз канкрэтна-гістарычнае. Выбар Мележам канцэптуальнай асновы твораў спрыяў з’яўленню шматлікай арміі эпігонаў, што само па сабе стала сведчаннем значнасці мележаўскай эстэтычнай навацыі.

Сэнсава важны складнік мастацкай аксіясферы цыкла раманаў – мастацкія прыёмы, наратыўная стратэгія пісьменніка. Першы раман Мележ атэставаў як лірычны. У ім ён выказаў сваю любоў да бацькоўскай зямлі, шмат увагі надаў адлюстраванню чалавечых

<sup>14</sup> І. Мележ, *Подых навальніцы: раман*, Мінск 1991, с. 217.

<sup>15</sup> І. Мележ, *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 483.

<sup>16</sup> М.Л. Гаспаров, *Филология как нравственность*, Москва 2012, с. 145.

пачуццяў, а галоўнае – пры адлюстраванні грамадскай і псіхалагічнай атмасферы часу абраў за аснову драматычную сюжэтную лінію кахання Васіля і Ганны. Гісторыя кахання маладых людзей – яскравы паказчык майстэрства пісьменніка ў пранікненне таямніц цеснай сувязі чалавека і часу, сродак артыкуляцыі думкі пра антыгуманнасць старых сямейных звычаяў. Аўтар умела карыстаецца ў гэтым рамане шырокімі магчымасцямі прыгожага пісьменства для выяўлення сваіх канцэптуальных устаноў. Складанае перапляценне новага і старога ў жыцці куранёўцаў, напрыклад, акцэнтуюцца праз сюжэтныя хады: з аднаго боку, вяселле Ганны і Яўхіма – паказчык трывалай укаранёнасці старога ў побыце палешукоў, а з другога боку, куранёўцы, хаты, якіх атачала балота, пабудаваў грэблю, што сімвалізуе пачатак іншага жыцця для іх. Другі раман сам пісьменнік называў раманам-даследаваннем. У ім узмоцнены аналітычны пачатак, уключаны дакументальны матэрыял, вялікая ўвага нададзена асэнсаванню псіхалогіі чалавека ў складанай сітуацыі выбару без магчымасці выбару. Трэці раман да канца не закончаны пісьменнікам, але ў ім відавочная лінія гранічна аб'ектыўнага псіхалагічнага даследавання асобы.

Два першыя раманы пабудаваны з ужываннем кампазіцыйнага прыёму паўтарэння: малюнкам чэрвеньскай працоўнай раніцы і касавіцы пачынаюцца творы, але само апісаннем Куранёў, адчуванняў Васіля і Ганны артыкулююць няспыннасць, незваротнасць часу. Плённыя, аксіялагічна значныя кампазіцыйныя прыёмы ў рамане – супастаўленне і проціпастаўленне персанажаў. Так, адмысловымі двойнікамі Халімона Глушака ў рамане прадстаюць Яўхім і Васіль. Яўхім – сын Халімона, які наследуе яго прагавітасць, хітрасць, але ён менш працавіты, больш знаходлівы і цынічны за бацьку. Зацяты, пануры, скупы Васіль ненавідзіць Халімона, а на справе фактычна выступае яго духоўным наступнікам. Мэта жыцця Васіля, як і Халімона, – зямля, дабрабыт, дзеля дасягнення сваёй мэты абодва гатовы ахвяраваць многім. Так, каб купіць патрэбны кавалак зямлі, Халімон ажаніўся з *няўдаліцай* Лантуховай Кулінай, за якую давалі багаты пасаг. Васіль, калі пачуў брудную плётку пра Ганну, помсліва выдаў свае намеры: *Е аб чым гавараць – захачу, хоць зайтра з Верай Пракопавай загуляю. Не ёй, не Ганне раўня: нешта прывязе ў хату. Зямля каля цагельні, мо перападзе трохі...*<sup>17</sup>, а пасля жэніцца з замужнай *цельпукаватай* Пракопавай Маняй.

<sup>17</sup> І. Мележ, *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 234.



Пісьменнік імкнуўся праўдзіва перадаць рухі душы сваіх герояў, выявіць лад іх мыслення, што прывяло да спалучэння ў межах твораў аўтарскага маўлення з няўласна-простым маўленнем герояў, і надало аповеду ўнутраны рух, а твору – непаўторную стылёвую афарбоўку. Дарэчна на працягу аповеду Іван Мележ, асабліва ў першым рамане, віртуозна мяняе пункты погляду, яго героі самахарактарызуюцца праз ацэнку імі іншых персанажаў. Мележ зарэкамендаваў сябе і майстрам мастацкай дэталі. Для прыкладу, пры паказе старога Глушака ён праводзіць паралель паміж вялікім гумном і яго *маленькім, сухенькім* уладальнікам, які ўсё жыццё падначаліў назапашванню багацця. На працягу першага рамана аўтар акцэнтуюе тхарыныя вочы Халімона і Яўхіма Глушакоў, якія, падобна да драпежнага зверу, шкодзяць скрытна. Пісьменнік пастаянна ацэначна падкрэслівае *вiшнёвыя вочы* прыгажуні Ганны і *цялячыя вочы* гультаяватай Мані. Умела і тонка пісьменнік выкарыстоўвае маўленчую характарыстыку персанажаў: Чарнушка паўтарае любімае *грэц яго*, Міканор – *не сакрэт*, Ігнат – *нібыто*, Сарока – прыдумвае дасціпныя прымаўкі, *першы грамацей* у Куранях Андрэй Руды – ужывае канцылярскія і газетныя штампы.

“Палескую хроніку” англійскі даследчык Арнольд Макмілін справядліва назваў *адным з найбольш значных праектаў беларускай прозы XX стагоддзя*<sup>18</sup>. Па словах М.М. Бахціна, сапраўдны мастацкі твор арыентаваны на доўгатэрміновы дыялог з так званым *вялікім часам*, з новымі і новымі пакаленнямі чытачоў і даследчыкаў літаратуры. Успрыманне “Палескай хронікі” прафесійнымі чытачамі (пісьменнікамі, літаратуразнаўцамі, літаратурнымі крытыкамі) і шараговымі чытачамі дынамічнае, дэтэрмінаванае аксіясферай твораў, пісьменніцкім майстэрствам І. Мележа і сацыякультурнымі абставінамі часу. У XXI стагоддзі цыкл раманаў пра людзей на раздарожжы, людзей пераходнага часу, пра маральныя імператывы асобы гучыць надзённа і актуальна.

Аксіясфера “Палескай хронікі” ўгрунтавана на жыццёвасці праблематыкі, пераканальным увасабленнем чалавечых характараў, на глыбіні спасціжэння з’яў рэчаіснасці і чалавечай псіхалогіі, на творчым выкарыстанні мастацкіх прыёмаў, у працэсе функцыянавання твора ў гістарычным часе яе элементы пастаянна набываюць суб’ектыўна-рэцэптыўную актуалізацыю.

<sup>18</sup> А. Макмілін, *Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя*, Мінск 2001, с. 206–207.

## LITERATURA

- Adamovič A.M., *Zdalòk i zblizku*, Minsk 1976 [A.M. Адамовіч, *Здалёк і зблізку*, Мінск 1976].
- Hnilamòdaŭ U.V., *Ivan Melez: narys zycsia i tvorčasci*, Minsk 1984 [У.В. Гніламёдаў, *Іван Мележ: нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1984].
- Gasparov M.L., *Filologia kak npravstvennost*, Moskva 2012 [М.Л. Гаспаров, *Филология как нравственность*, Москва 2012].
- Macmillin A., *Belaruskaâ litaratura ŭ 50–60-â hady XX stahoddzâ*, Minsk 2001 [А. Макмілін, *Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX стагоддзя*, Мінск 2001].
- Melež I., *Vybranyâ tvory*, Minsk 2001 [І. Мележ, *Выбраныя творы*, Мінск 2001].
- Melež I., *Poduch navalnicy: raman*, Minsk 1991 [І. Мележ, *Подых навальніцы: раман*, Мінск 2001].
- Stralcoŭ M., *Râčatka majstra: lit.-kryt. art., ese*, Minsk 1986 [М. Стральцоў, *Пячатка майстра: літ.-крыт. арт., эсэ*, Мінск 1986].

## SUMMARY

## ARTISTIC AXIOSPHERE OF “CHRONICLE OF PALESIE”

BY I. MELEZH

The article examines the artistic axiosphere of “Chronicle of Palesie” by I. Melezh. The artistic axiosphere is a totality of artistic qualities of the work which are recognized as valuable and significant by both the writer and the readers. They include the subject and the perspective of the image, subject matter, life persuasiveness, humanistic orientation, polemic attitude to traditional aesthetic conventions and artistic experiment. The artistic axiosphere of “Chronicle of Palesie” is dynamic and subjective, which ensures the work dialogue with time and with various generations of professional and amateur readers.

**Key words:** Belarusian prose, novel, axiosphere, conceptual level of the work, narrative strategy, composition.

*Wolga Gubskaja*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.05

*Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-8066-4207>

**Эга-дакумент як камунікатыўная падзея  
ў літаратурным працэсе (на прыкладзе  
аўтабіяграфічнай аповесці Алеся Адамовіча “Vixi”)**

Нараталогія ўпэўнена замацавалася на пазіцыях эфектыўнага інструмента літаратуразнаўства, якое, па словах І. П. Ільіна, *на аснове апошніх дасягненняў лінгвістыкі пачало ўспрымаць сферу літаратуры як спецыфічны сродак для стварэння мадэляў “эксперыментальнага засваення свету”*<sup>1</sup>. Менавіта “мадэль эксперыментальнага засваення свету” мы знаходзім, аналізуючы літаратурны тэкст як наратыў. Такую мадэль фарміруе пісьменнік у сваім тэксце падчас пераасэнсавання як гістарычных фактаў, так і фактаў уласнага жыцця. Нараталогія дазваляе даследаваць узаемасувязі тэксту і дыскурсу, вывучаць *апавяданне-наратыў як фундаментальную сістэму разумення любога тэксту, якая імкнецца даказаць, што нават любы нелітаратурны дыкурс функцыянуе згодна з прынцыпамі і працэсамі, якія найбольш наглядна праяўляюцца ў мастацкай літаратуры*<sup>2</sup>.

Вызначымся з асноўнымі паняццямі нараталагічнай метадалогіі, якія будуць задзейнічаны падчас нашага даследавання: “нараталогія”, “наратыў”, “камунікатыўная стратэгія”, “наратыўная стратэгія”, “наратыўная карціна свету”, “наратыўная мадальнасць”, “дыкурс”. У трактоўках далучымся да ўстойлівых пазіцый, сфарміраваных расійскімі літаратуразнаўцамі, якія паспяхова асэнсавалі напрацоўкі заходніх наратолагаў.

<sup>1</sup> *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*, Москва 2004, с. 276.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 277–278.

Як адзначае Г. А. Жылічава:

У традыцыйным, вузкім разуменні нараталогія – навука пра сюжэтна-апавядальны твор. Аб'ектам даследавання дысцыпліны з'яўляецца наратыў – асаблівы тып дыскурсу, выказванне, падчас якога апавядальнік разгортвае перад слухачом гісторыю (паслядоўнасць падзей). У шырокім разуменні нараталогія – гэта не толькі частка тэорыі эпічнага тэксту, але і вучэнне пра апавяданні як адзін з базавых спосабаў афармлення, захоўвання, перадачы чалавечага вопыту<sup>3</sup>.

Аб'ект і прадмет нараталогіі вельмі дакладна акрэслівае В. І. Цюпа: *Аб'ект нараталогіі – гэта культурная прастора, якая ўтвараецца тэкстамі пэўнай рытарычнай мадальнасці, а прадмет яе спасціжэння – камунікатывыя стратэгіі і дыскурсіўныя практыкі наратывунай інтэнцыяльнасці*<sup>4</sup>. Пад камунікатывымі стратэгіямі будзем разумець тыпы выказванняў, якія выконваюць пэўную аўтарскую задуму, сярод якіх асноўнае месца займае адпаведнасць належнаму жанру. У такім кантэксце пад жанрам будзем мець на ўвазе *пэўную ўзаемную дамоўленасць у зносінах, якая аб'ядноўвае суб'екта і адрасата выказвання. Феномен жанравасці [з такога пункту гледжання – В. Г.] ёсць металінгвістычная мова (дыялект) культуры. (...) Жанр ўяўляе сабой гістарычна прадуктывы тып выказвання, які рэалізуе некалькі камунікатывую стратэгію дадзенага дыскурсу*<sup>5</sup>. Паняцце дыскурсу успрымаем як спецыфічны спосаб ці спецыфічныя правілы арганізацыі маўленчай дзейнасці (пісьмовай ці вуснай)<sup>6</sup>. Спасылаючыся на Г. А. Жылічаву, пад наратывунай стратэгіяй будзем разумець *прынцып ўзаемасувязі падзейнага раду і камунікатывага намеру, які ў структуры рамана рэалізуецца як канфігурацыя інтрыгі (сістэмы падзей), наратывунай мадальнасці (тыпу апавядальніка і апавяду) і наратывунай карціны свету (узаемадзеяння ўнутранага і знешняга хранатопу)*<sup>7</sup>. Пры даследаванні літаратуры факта як культурнай з'явы вывучэнне і вызначэнне ўзаемадзеяння ўнутранага і знешняга хранатопу з'яўляецца адной з галоўных задач.

<sup>3</sup> Г. А. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)*, Москва 2015, с. 4.

<sup>4</sup> В. И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, Тверь 2001, с. 10.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 11.

<sup>6</sup> *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*, с. 139.

<sup>7</sup> Г. А. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)*, с. 11.

Такім чынам, літаратурны твор прачытваецца з дапамогай нара-талогіі як утрымальнік культурных кодаў пэўнага гістарычнага перыяду, дэманстратар камунікатыўных зносін паміж апавядальнікам і чытачом, фіксатар камунікатыўных стратэгий, выбар якіх, у сваю чаргу, закранае сацыяльны аспект, паказваючы ступень даверу і адкрытасці паміж асобай і грамадствам у цэлым.

Літаратура факта, як нам падаецца, з'яўляецца тым матэрыялам, які дастаткова дакладна дэманструе культурныя коды пэўнага гістарычнага перыяду, ці, прасцей кажучы, выступае варыянтам тлумачэння гістарычных падзей. Тут рэальны гістарычны факт (напрыклад, успаміны пісьменніка пра нейкую падзею) сутыкаецца з культурна-гістарычным вопытам чытача (зафіксаваным у момант чытання), і ўзніклая карэляцыя стаўленняў аўтара і рэцыпіента да зафіксаваных у творы фактаў дае нам магчымасць адчуць розніцу (ці, наадварот, падабенства) у спосабах і якасці ўспрыняцця зместу як літаратурнага твора, так і самога жыцця.

Адзначым, што факт (у тым ліку і ў літаратуры нон-фікшн) не можа існаваць у творы сам па сабе, нават калі ён пашпартызаваны, г. зн. заяўлены аўтарам і трактаваны наратарам як аб'ектыўная рэальнасць. Ён усё роўна рэалізуецца (раскрываецца) праз сродкі пэўнай наратыўнай стратэгіі, падкрэсліваючы камунікатыўны намер аўтара. Такім чынам, працэс напісання літаратурнага твора – гэта акт камунікацыі аўтара і патэнцыяльнага чытача. Адпаведна, любы літаратурны тэкст, дзе задума пісьменніка транслюецца праз наратара – ёсць камунікатыўная падзея, якая змяшчае тры бакі: рэферэнтны, крэатыўны, рэцэптыўны (табл. 1). Больш падрабязна гэтая тэорыя раскрываецца ў працы В. І. Цюпы “Нараталогія як аналітыка апавядальнага дыскурсу”, мы ж для ілюстрацыі прапануем табліцу:

Табл. 1. Структура тэксту як камунікатыўнай падзеі

Аўтар (пісьменнік)	Форма аўтарства (маска)	Наратар
камунікатыўная падзея		
рэферэнтны бок	крэатыўны бок	рэцэптыўны бок
канцэпты-ілюстратары		
герой, карціна свету	аўтарская пазіцыя, маўленчая маска	чытач, слухач

Калі наратыў – камунікатыўны акт, то нас цікавіць, якімі камунікатыўнымі стратэгіямі карыстаецца пісьменнік; якую нараталагічную карціну свету транслюе твор як камунікатыўная падзея; якая ў цэлым мадэль эксперыментальнага засваення свету прадстаўлена ў творы? Наша мэта – з дапамогай прыёмаў нараталогіі раскрыць камунікатыўны патэцыял мастацкага тэксту; г. зн. прааналізаваць літаратурны твор адразу на некалькіх тэкставых узроўнях: “падзея – нарацыя – дыскурс”, “падзеі ў творы – гістарычны кантэкст (унутраны і знешні хранатоп)”, адносіны “рэальны аўтар – наратар – чытач”.

Раскрыццё сутнасці гэтых узаемаадносін і будзе асноўнай задачай нашага артыкула. У якасці матэрыялу даследавання возьмем аповесць Алеся Адамовіча “Vixi” (1992–1993), якую ён пазначыў як *скончаныя раздзелы незавершанай кнігі*. Твор напісаны ў жанры аўтабіяграфіі (эга-дакумента) – менавіта такую стратэгію камунікацыі абраў пісьменнік. Аўтарская задума навідавоку: пісьменнік вырашыў падзяліцца з чытачом сваімі ўспамінамі, фактамі жыцця і ўнутранымі перажываннямі. На першы погляд, наратыўная стратэгія, абраная пісьменнікам (гаворка вядзецца пра жанр), павінна дэманстраваць храналагічна паслядоўны ланцуг фактаў, месцамі ўскладнены філасафічнымі разважанымі пра жыццё ад імя “я-наратара”; чытачу павінна адводзіцца роля спадарожніка-саўдзельніка. Гэта значыць, што *рэферэнтная*<sup>8</sup> падзея павінна дамінаваць над *камунікатыўнай* па ступені напружанасці: аўтар не схільны гуляць з чытачом, размаўляць эзопавай мовай, будаваць інтэлектуальныя “пасткі”. Яго задача – непасрэдна распавесці пра ўласнае жыццё; з шэрагу гістарычных, палітычных і прыватных фактаў стварыць нараталагічную падзею, адрасаваную чытачу. Аднак трансфармацыя падзеі (у дадзеным выпадку – факта) у нарацыю адбываецца не адразу. Як адзначае Цюпа: *Паміж падзеяй і свядомасцю зайсёды маецца некаторага роду прызма камунікатыўнага акту вербалізацыі, якая пераламляе камунікатыўнае асароддзе выкладу (нават калі гэта пакуль яшчэ толькі патэнцыйны выклад дадзенай падзеі, якая зарадзілася ў недыскурсіўных формах унутранага маўлення, патэнцыйнаму слухачу) (...). Нарачыя ўзнікае ў сувязі з крышталізацыяй асабістага вопыту (у тым ліку і ўзаемадзеяння з прыродай) як культурнага феномену*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Рэферэнтная падзея – падзея, пра якую вядзецца гаворка; камунікатыўная падзея – сам працэс аповеду.

<sup>9</sup> В. И. Тюпа, *Наратология как аналитика повествовательного дискурса*, с. 5, 9.

Для больш нагляднай дэманстрацыі працэсу трансфармацыі звычайнага факта ці падзеі ў нарацыю прапануем наступную схему, з якой відавочна, што першаснае змяненне факта адбываецца яшчэ на ўзроўні яго пераасэнсавання і вербалізацыі, другое – падчас выбару камунікатыўнай стратэгіі для яго трансляцыі чытачу:

**Падзея** → (праходзіць) камунікатыўны акт вербалізацыі → (актуалізуе) камунікатыўную прыроду тэкстаўтваральнага засваення падзей → **тэкст** → **нарацыя** → рэферентная падзея + камунікатыўная падзея = **дыскурс** → **камунікатыўная стратэгія дыскурсу**.

Алесь Адамовіч як стваральнік аповесці “Vixi” патлумачыў сваю задачу (а тым самым і крэатыўны працэс, праілюстраваны ў схеме) па-мастацку: *Людзі, якія пішуць успаміны аб пражытым, па сутнасці, “трансплантуюць” свой мозг у нейкую чарпную каробку, сваё сэрца ў нейкую грудную клетку. (А чаму не быць і такому вызначэнню літаратуры. У адпаведнасці з навукова-метадычным працэсам?)*<sup>10</sup>. Пры гэтым Алесь Адамовіч дакладна ўсведамляе, што не існуе прамой трансляцыі думак ад пісьменніка чытачу, што падчас унутранага камунікатыўнага акту пераасэнсавання факта і наступнай яго вербалізацыі фарміруецца метафакт – сумесь інфармацыі пра рэальную падзею і кантэкст. У якасці доказу прывядзем словы пісьменніка:

Пачаў я з падрабязнага запісвання таго, што захавала раннедзіцячая памяць незапчатаным у тых таямнічых сотах. Але паспрабуй захаваць строгі адбор: свайго і расказанага табе пазней іншымі, хто быў побач. Чым глыбей рука апускае ў ваду дзіцячы мячык, тым мацней супраціўленне і яго імкненне вырвацца на паверхню – помню, як мяне гэта ўражвала, мячык быццам ажываў у тваіх пальцах. Вось так ажываюць, зліваючыся са стыхіяй уласнай памяці, чужыя ўспаміны<sup>11</sup> [4, с. 298].

І яшчэ адна пісьменніцкая заўвага:

Бесперапыннасць малечае памяці мы аднаўляем, я амаль пераканаўся, паводле “законаў” літаратурнай творчасці. Лабараторыя, механізм той жа. Пачынаючы абдумаць новую аповесць, спачатку маеш вельмі і вельмі мала. Колькі зернятак ці нават адно толькі. Накшталт той, пачутай дзесяць гадоў назад гісторыі пра маладога немца і беларускую дзяўчынку, якія ратавалі адно аднаго. Усяго толькі факт: было такое. Фантазія стала

<sup>10</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2012, с. 276.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 298.

ажыўляець, нарошчываць падрабязнасці. Тут ужо я ім аддаваў сваю “памяць”, але сёння мог бы клясціся-бажыцца, што бег побач з імі, што так яно і было, як нафантазіраваў у “Нямку”. **Сваё дыфузіравала ў чужое, і наадварот. Ужо сам не здолею адно ад аднаго аддзяліць**<sup>12</sup> (вылучана мною – В.Г.).

Такім чынам, пісьменнік Адамовіч праз фактаграфію эпизодаў свайго жыцця стварае новую камунікатыўную падзею, якая дэманструе як унутраны дыялог з самім сабой, так і знешні – споведзь перад чытачом. Такі ўнутраны і знешні дыялагізм дае нам магчымасць трохбаковага аналізу ўзніклага дыскурсу і, адпаведна, абраных А. Адамовічам камунікатыўных стратэгіяў.

Пачнем з рэфэрэнтнай кампетэнцыі камунікатыўнай падзеі, якая прадстаўлена канцэптамі “герой – карціна свету” (табл. 1). Нягледзячы на тое, што, па словах Цюпы са спасылкай на Бахціна, з *максімальнай пайўнатой рэфэрэнтная кампетэнцыя біяграфічнага дыскурсу праяўляе сябе ў класічным рамане рэалістычнай парадэгмы, дзе “вобраз чалавека ў стадыі фарміравання” з яго ўнікальным жыццёвым вопытам (рэферэнтная кампетэнцыя малой біяграфічнай формы – апавядання) выводзіцца ў “прасторную сферу гістарычнага быцця”*<sup>13</sup>, мы адназначна можам вылучыць такую ж самую рэфэрэнтную кампетэнцыю і ў аўтабіяграфічнай аповесці “Vixi”, бо, нягледзячы на абраную А. Адамовічам камунікатыўную стратэгію аўтабіяграфічнага жанру, маем справу з відавочным дакументальна-мастацкім дыскурсам. Так, з першых старонак успамінаў, якія адводзяць нас у далёкі 1943 год, мы знаёмімся з апавядальнікам – шаснаццацігадовым хлопчыкам, юнацкае ўспрыняцце жыцця якога *было добра падагрэта чытаннем Талстога; які ўмеў у сябе зазіраць, запытваць у сябе і сабе ж адказваць*<sup>14</sup>. Падкрэслім асаблівасць абранай стратэгіі камунікацыі – пісьменнік не толькі стварае экспазіцыю, дзе знаёміць чытача са сваім апавядальнікам, але і арганізуе для яго фантазійную дыспазіцыю – Некага, які прапаноўвае яму два тыдні спакойнага, бесклапотнага жыцця ўзамен на наступную смерць. Гэта драматычная завязка – сведчанне прысутнасці ў творы мастацкага, нават кінематаграфічнага дыскурсу, ад якога ніяк не можа і не здолее адысці творца з мастацкім успрыняццем свету. Пры гэтым варта адзначыць, што факт у дадзеным творы – пазнака не хранікальнага, а нараталагічнага дыскурсу,

<sup>12</sup> Тамсама, с. 300.

<sup>13</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 203.

<sup>14</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 276.



таму што ў ім на першы план выходзіць *новая і галоўная дзеючая асоба падзеі – сведка і суддзя*<sup>15</sup>, у дачыненні да якога *актуалізуецца інтэлігібельнасць факта (спасціжэнне факта праз інтэлект), без чаго ніякая фактычнасць яшчэ не падзейная*<sup>16</sup>.

Прысутнасць інстанцыі “сведкі-суддзі”, аб якой кажа Бахцін, праглядаецца праз уключэнне ў наратыўную гісторыю А. Адамовіча рэферэнтных выказванняў з савецкага дыскурсу: *Вось-вось пачнецца “блакада”, грознае слова гэтае ўжо лунае ў наветры, акружэнне, блакіроўку партызанскіх вёсак і лясоў немцы звычайна прымяркоўвалі да дажынак. (Для мяне потым сцёрты газетны выраз “бітва за ўраджай” зайсёды поўніўся жорсткімі згадкамі)*<sup>17</sup>. Дарэчы, гэты ж фрагмент выдатна дэманструе інтэлігібельнасць факта, які набывае статус падзеі толькі дзякуючы наратару-інтэлектуалу, а не шаснаццацігадоваму юнаку, які гуляе з прыдуманым Некім. З улікам прысутнасці на адной старонцы твора, напісанага ў жанры эга-дакумента, адразу трох персанажаў: шаснаццацігадовага хлопца, Некага і хворага аўтара ўзнікае пытанне – хто з’яўляецца наратарам у творы і навошта з першых старонак пісьменнік стварае для чытача вобраз шаснаццацігадовага юнака? Ці можам мы асобна вылучыць асноўнага літаратурнага героя дадзенага твора, які будзе ўплываць на фарміраванне нараталагічнай карціны свету?

Адказ будзем фарміраваць, сыходзячы з жанру твора – аўтабіяграфічная аповесць з элементамі эга-дакумента. Задача пісьменніка пазначана ў творы амаль з першых старонак у межах гісторыі пра Сільвію Клер, якая перанесла аперацыю па перасадцы сэрца і зараз у яе грудзях сэрца сямнаццацігадовага хлопца, які загінуў у аўтамабільнай аварыі: *Гаворкі з чужым сэрцам у сваіх грудзях – гэта па-новаму цікава. Ну а ў мяне – старое як свет: размова з уласным сэрцам. Менавіта такая пара “прыступіла” (як скажа беларус) і да мяне*<sup>18</sup>. Намер пісьменніка пераасэнсаваць сваё жыццё спраўджваецца з дзвюх пазіцый: сведкі гісторыі і суддзі самога сябе. Гэтым прадиктавана выбраная аўтарам камунікатыўная стратэгія *споведзі*, якая арганізуе інтэрферэнцыю апавядальных інстанцый. У нашым выпадку гэта наратар, які часам робіцца сведкам былога, і ўступае ў камунікатыўны працэс з чытачом, трансліюючы думкі канкрэтнага аўтара. Знешняя падзея

<sup>15</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, с. 341.

<sup>16</sup> В. И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, с. 23.

<sup>17</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 275.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 278.

твора – гэта зварот сведкі да чытацкай аўдыторыі, аднак у аповесці дакладна адчуваецца і наяўнасць унутранай падзеі, дзе канкрэтны аўтар праз наратара звяртаецца да самога сябе, каб правесці размову “з уласным сэрцам”. Такім чынам, вобразна кажучы, ствараецца 3D-эфект апавядальнай інстанцыі ў “Vixi”: канкрэтны аўтар транслюе свае думкі праз інтэлігібельнага наратара, які можа звяртаць іх да яскравага сведкі падзей – у гэтым і заключаецца сутнасць дынамічнай інтэрферэнцыі апавядальных інстанцый. Для ілюстрацыі згаданага вышэй эфекту прывядзем прыклад:

«7.1.92. Што ж не пішаш пра тое, што ніхто побач з табой не быў сапраўды шчаслівым? І ты таксама. Але ўсё па тваёй віне. Цябе любілі. А ты? У цябе было яшчэ нешта, што адцяняла іх, а ў іх? Кампенсаваў “сардэчную недастатковасць” чым? Сваёй літаратурай, справамі вонкавымі (гэтыя апошнія 10 гадоў), але вось надышоў час, і хочацца ва ўсіх папрасіць прабачэння. За тое, што так цяжка ім было побач са мной. Шкадаваць усіх і любіць – розныя рэчы. Іх шкадаваў, а любіў – сябе? І яшчэ – свабоду сваю. Вышэй за ўсё. Нават ад любові свабоду». І яшчэ: «25.1.92. Цімафееў-Расоўскі: мэта жыцця – каб, калі давядзецца паміраць, не было б сорамна. Так? Ну а табе?<sup>19</sup>»

Мы маем справу з псіхалагічным прыёмам унутранага дыялогу, так званай аўтакамунікацыі, якая пры звароце ўвагі суб’екта на свой уласны стан і вопыт забяспечвае дыялагізм самасвядомасці.

Урэшце ў аповесці “Vixi” фарміруюцца два камунікатыўныя працэсы – *рэфлексія чытача* паводле наратыўнага аповеду і *аўтарскай сама-рэфлексіі (вылучана мною – В. Г.)*, якая праяўляецца ва ўзаемадзеянні розных эга-станаў: непасрэднага сведкі і інтэлігібельнага наратара; шаснаццацігадовага хлопчыка і шасцідзесяцічатырохгадовага мужчыны. Адным з асноўных значэнняў унутранага дыялогу А. В. Расохін называе *ўсведамленне зместу і некаторых кампанентаў структуры самасвядомасці асобы*<sup>20</sup>. Менавіта такі працэс самааналізу прадстаўлены ў прыведзеных вышэй цытатах з аповесці А. Адамовіча.

У дачыненні да рэфэрэнтнай кампетэнцыі малой біяграфічнай формы – апавядання, Н. Д. Тамарчанка ўжывае алгарытм *гістарычнае станаўленне свету ў героі і праз героя*<sup>21</sup>. Гэты алгарытм мож-

<sup>19</sup> Тамсама, с. 282, 284.

<sup>20</sup> А. В. Россохин, *Рефлексия и внутренний диалог в изменённых состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе*, Москва 2010, с. 154.

<sup>21</sup> Н. Д. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва, 1997, с. 37.

на ўпэўнена прымяніць да аповесці А. Адамовіча: канкрэтны аўтар не толькі спрабуе даследаваць сябе, але і вызначыць сваё месца ў гістарычным кантэксте, дэманструючы станаўленне свету ў сабе і праз сябе.

Па сутнасці, падзеі ў тэксце А. Адамовіча, вылучаныя з шэрагу штодзённых жыццёвых – ёсць пераасэнсаваныя факты гісторыі, якія (у сукупнасці з іншымі, шараговымі для пісьменніка) ствараюць новую падзею, што маніфестуе сістэму ўласных каштоўнасцей пісьменніка. І гэта выразна праяўляецца ў творы. Грамадская пазіцыя Алеся Адамовіча, якую ён адкрыта выказваў і ўголас, і праз публіцыстычныя артыкулы, навідавоку ва ўспамінах. Любы эпізод уласнага жыцця ён з адкрытай тэндэнцыянасцю ўводзіць у гістарычны кантэкст, ці, вяртаючыся да слоў Н. Д. Тамарчанкі, праз сябе *дэманструе гістарычнае станаўленне свету*.

Агульнавядома, што жыццёвы лёс Алеся Адамовіча быў няпростым. Вялікая Айчынная вайна, наступствы культу асобы Сталіна, катастрофа на Чарнобыльскай АЭС, часы “перабудовы” – усё давалося зведаць пісьменніку, і не толькі перажыць, але і пераасэнсаваць. Асоба Сталіна часта станавілася аб’ектам яго ўвагі і жорсткага непрыняцця. Менавіта ў сістэме, сфарміраванай гэтым палітычным лідарам, Адамовіч бачыў прычыну наступнай кіраўніцкай жорсткасці, падману і непавагі да народа. У яго публіцыстычным артыкуле «Курапаты, Хатынь, Чарнобыль» чытаем:

Як наогул раздзяляць-аддзяляць: гэтых забіў Гітлер, а гэтых – Сталін? Калі яны народ наш забівалі напару, адзін, уварваўшыся ў краіну звонку, другі – знутры. Дублёры. Зусім не нацяжкаю будзе сцверджанне: кожны з іх забіваў і ворагаў другога. Колькі гітлераўскай “ваеннай машыне” спатрэбілася б намаганняў, часу, каб перамалоць 40 тысяч савецкіх вопытных ваенных камандзіраў? Сталін зрабіў за яго гэтую працу напружана дні вайны<sup>22</sup>.

Відавочна, што Адамовіч выкрывае культ асобы Сталіна і лічыць яго дзейнасць каталізатарам наступных палітычных бедстваў. У кнізе ўспамінаў «Vixi» вобраз Сталіна згадваецца даволі часта і не заўсёды тэматычна абгрунтавана, аб чым сведчыць сам апавядальнік-наратар у першым раздзеле ўспамінаў пад назвай «З-пад кропельніцы»: *Канец 1991-га – першая палова 1992-га. Уначы з 20 на 21 снежня, калі здарылася гэта, было поўнае зацменне месяца. Апроч – потым даведаўся –*

<sup>22</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 437.

*афіцыйная дата нараджэння І. В. Сталіна. (А ён жа пры чым? Ды ні пры чым.) Дыягназ 7-й клінічнай бальніцы г. Масквы: “ІБС, востры трансмуральны інфаркт міякарда ў пярэдне-септальнай, бакавой і вяршыковай частцы ЛЖ з развіццём хранічнай анеўрызмы”<sup>23</sup>.*

Карціна свету, якую даводзіць да чытача наратар, вельмі аб’ёмная. Нягледзячы на тое, што аповед вядзецца чалавекам у стане цяжкай хваробы і пачынаецца з 1991 года, нараталагічная гісторыя закранае розныя перыяды жыцця пісьменніка і этапы развіцця дзяржавы, у якой ён жыў: у межах СССР, БССР, РБ. Адамовіч, змяшчаючы наратара ў рэальнасць 1990-х, стварае для чытача дадатковую рэальнасць – назавем гэтае падарожжа ў часе ўнутраным (падзеі часу напісання твора) і знешнім (падзеі мінулага, якія ў цэлым ствараюць панараму часу) хранатопам. Рэцыпіент, такім чынам, мае магчымасць адчуць рэфлексію пра падзеі і “сведкі”, у нечым найўнага і вопытнага суб’екта ўсвядомленай гісторыі – так пісьменнік дасягае эфекту поліфанічнага гучання голасу “я-наратара”. Напрыклад, чытаем у творы: *Пасыпаліся “шасцідзясятнікі”, і часцей за ўсё інфаркт – Каракін, Бурыін, Акуджава, Баткін, не злічыць. Не з зайздрасцю (ад ацалелых) і нават без здзіўлення: спасцігае гэта толькі адну палову шасцідзясятнікаў, той бок, дзе “абстрэл асабліва інтэнсіўны”, ці што. Вунь і Бондараў, Праскурын, А. Іваной і г.д. таго ж пакалення. Ну, у іх нервы з дроту, як у сталінскіх членаў палітбюро. І наогул у членаў палітбюро*<sup>24</sup>.

Навідавоку і пазіцыя вопытнага інтэлігента, актывіста гістарычных падзей, які зноў выкрывае культ Сталіна; і “сведкі” канкрэтнай гісторыі “шасцідзясятнікаў”. Праз голас наратара тут выразна адчуваецца рэзкае слова самога пісьменніка, які ўпэўнена выказваў аналагічную пазіцыю ў публіцыстыцы. Поліфанічны дыялог “сведчання” і “кампетэнтнай ацэнкі” праз стварэнне дадатковай рэальнасці – гэта той камунікатыўны прыём, які дазваляе аўтару ўвесці чытача ў працэс унутранага дыялогу (аўтакамунікацыі) з самім сабой, заняцця аналізам уласнага стаўлення да закранутых апавядальнікам палітычных і гістарычных пытанняў.

Такім чынам, мы зафіксавалі асаблівасці крэатыўнага і рэцэптыўнага бакоў камунікатыўнай падзеі – праз 3D эфект вобраза наратара і наяўнасць унутранага і знешняга хранатопу аўтар выходзіць на

<sup>23</sup> Тамсама, с. 278.

<sup>24</sup> Тамсама, с. 282.

стварэнне падвойнага працэсу камунікацыі. Адзін з бакоў тут – аўтарская самарэфлексія, другі – рэфлексія чытача паводле наратыўнай падзеі, якая, у выніку ўскладненага хранатопу, пераходзіць у самарэфлексію.

Рэальны факт выконвае ў аповесці «Vixi» дзве функцыі: па-першае, стварае гістарычны кантэкст, у межах якога разгортваецца наратыўная падзея; па-другое – з’яўляецца асновай для фарміравання мастацкага дыскурсу. Так, частка “І зноў пачынаецца дзяцінства” напісана з перавагай элементаў мастацкага стылю. Наратар, карыстаючыся прыёмамі спавядальнасці, уводзіць нас у гісторыю дзяцінства пісьменніка: *Гэта наша першая кватэра, у якой я сябе бачу, помню. Вялікі пакой шырмай з вялікімі яркімі кветкамі па ўсім полі распалавінены: на “сталойку” і “спальню”. Спальні аддадзена вялікая ласкава-цёплая печ. Пашчай, што дыхае агнём, яна выходзіць на кухню. На кухні гаспадарыць мама, на печы – мы з братам “Занай” (наогул ён Жэня, але “з” лягчэй вымаўляецца)*<sup>25</sup>. Відавочна, што манера пісьма другой часткі адрозніваецца ад успамінаў “З-пад кропельніцы”. Цёплыя ўспаміны маленства пазбаўляюць лаканічнасці і цвёрдай фактаграфіі манеру пісьма аўтара і напаўняюць радкі эмацыйнымі вобразамі з трапяткімі дэталямі жыцця: *Уладкаваўшыся паміж бацькам і маці, я, перад тым, як заснуць, захопліваю маміну руку, прыціскаючы, абдымаючы яе цёплы малочны пах. Бацька на месца яе рукі ціхенька прасоўваў у мае абдымкі сваю. Патрымаўшы нейкі час падмену, я абавязкова прачынаўся і пратэставаў*<sup>26</sup>. Такая манера пісьма нагадвае нам, што Алесь Адамовіч – выбітны прадстаўнік мастацкай літаратуры, які нават у жанры эга-дакумента мае здольнасць спалучыць фактаграфію і мастацкасць і, трэба адзначыць, робіць гэта на найвышэйшым узроўні. Так, дзіцячыя ўспаміны пра сям’ю, пра паход на гаспадарову палову дома Пагоцкіх плаўна пераходзяць у тэму гісторыі напісання літаратурных твораў. Узнікае адчуванне, што яны былі скарыстаны пісьменнікам, як ён пазначыў на першай старонцы твора, – «дзеля разбегу», як звязка, што дэманструе сувязь рэальнага жыццёвага факта з фактам мастацкім, non-fiction з fun-fiction. Вельмі дакладна перадае сутнасць такой узаемасувязі Л. Анінскі: *Дакумент – велізарнай сілы мастацкае сведчанне. “Факшн” дзейнічае мацней, чым “фікшн”, калі ўжываць прынятую на Захадзе тэрміналогію. Бо ні адзін “факт” не існуе сам па сабе, а толькі як выяўленне*

<sup>25</sup> Тамсама, с. 291.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 293.

агульнай карціны; скрануты з месца (нават проста крануты запісам), ён зрушвае лавіну думак, пачуццяў, аналогій<sup>27</sup>. Твор Адамовіча цалкам пацвярджае гэтыя словы. Што б з сябе ўяўляў пусты факт суседства сям’і Адамовічаў з гаспадарамі Пагоцкімі? А вось упісаны ў кантэкст літаратурнага дыскурсу гэты жыццёвы эпізод трансфармуецца ў наратыўную падзею, дэманструе не толькі самадастатковую згадку пісьменніка пра факт мінулага, але і яго жыццёвы вопыт: *Што “Вайна пад стрэхамі” – працяг усё той жа грамадзянскай, распачатай у 17-м, гэтая здагадка ў самой назве рамана задаваная. Але, вядома, не разгорнута. Як гэта мы робім сёння, звяртаючыся да тых падзеяў. І я ўжо ў стане на падзеі паглядзець вачыма іншай сям’і, Пагоцкіх-Жыгоцкіх. Іх сына, старэйшага (лейтэнанта ці нават вышэй па званні) забралі ў 1937-м. А раней раскідалі моцную іх гаспадарку<sup>28</sup>. А пасля гэтага сінтэзу фактаграфіі і мастацкага дыскурсу пісьменнік пераходзіць да публіцыстычнай манеры пісьма.*

Аналізуючы стылістыку дзённікавых запісаў «Vixi», можна адзначыць наступнае: пісьменнік вылучае чысты факт, а затым надзяляе яго ці мастацкай выразнасцю (праз раскрыццё месца гэтага факта ў мастацкім творы), ці выкарыстоўвае яго ў ролі своеасаблівага трыгера, які выводзіць пісьменніка з эмацыйнай гарманічнасці мастацкага дыскурсу да палымянага публіцыстычнага слова. Так, эпізод пра лёс сям’і Пагоцкіх і «Вайну пад стрэхамі» заканчваецца глыбокай высновай:

У галовах нашага насельніцтва панаваў дзікі кавардак ад усіх падзеяў. Я ў вайну не раз чуў, як заводскія паліцаі з гарачлівасцю даваенных актывістаў лялі “кулакоў”, “куркулёў”, вясковых. Дзе, як не у падвалах НКУС, ішлі рэпетыцыі, браліся ўрокі таго, што вычваралі потым “нашы людзі” ўжо ў падвалах нямецкай “службы бяспекі”, СД і гестапа? Ну, а вышукваць, знаходзіць і сігналаваць аб “ворагах” (сёння – контррэвалюцыянерах, “кулаках”, заўтра – камуністах, габрэях, партызанах), гэта проста-ткі ўбівалася ў людзей. Столькі гадоў<sup>29</sup>.

Такім спосабам у аповесці фарміруецца аўтарская карціна ўспрыняцця свету і рэчаіснасці, праўляецца рэферэнтны бок камунікатыўнай падзеі (твора), які заклікае чытача да самарэфлексіі. Гэтым жа,

<sup>27</sup> Л. А. Аннинский, *Оглянуться в слезах: Божье и человекье в апокалипсисах Светланы Алексиевич*, “Книжное обозрение”, 1998, № 2, с. 8.

<sup>28</sup> А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, с. 295.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 295.

самарэфлексіяй, заняты і пісьменнік, даручаючы наратару свае думкі: *А што, калі “пекла” (побач ці ўнутры “раю” той сустрэчы) – гэта ты сам, раптам сярод тых, хто любіць цябе, убачаны вачыма тых, хто цябе ненавідзіць. Што, калі гэта і ёсць бясконцае імгненне пекла? (Там роўнае вечнасці ўсё.) Сустрэча з самім сабой – такім нягоднікам, такім паганцам, якімі нас бачаць, бачылі ворагі нашы (а мы – іх). Бо нават святыя старцы перад канцом прасілі ўсіх, малілі дараваць ім*<sup>30</sup>.

Відавочна, што аповесць “Vixi”, напісаная ў жанры эга-дакумента, – ёсць сустрэча пісьменніка з самім сабой, самарэфлексія на тэму ўласнага жыцця. Менавіта такі спосаб асэнсавання рэчаіснасці і дэманструе пісьменніцкую мадэль засваення свету.

Падводзячы вынікі, адзначым наступнае. Аўтабіяграфічная аповесць Алеся Адамовіча “Vixi” – найскравейшы прыклад апрацоўкі рэальнага фактычнага матэрыялу ў літаратурны твор. Па сутнасці, “Vixi” дапускае нас да літаратурнай майстэрні класіка. Самарэфлексія як спосаб асэнсавання рэчаіснасці з’яўляецца сродкам для стварэння мадэлі свету, якая ў пісьменніка Алеся Адамовіча мае дакладна выражаную палярызацыю: “жыццё–смерць”, “рай–пекла”, “сталіністы – шасцідзясятнікі”, “сталінскія члены палітбюро – другая палова шасцідзясятнікаў”. Адзінае, што не становілася ў “палярную пару”, дык гэта любоў з нянавісцю. Гэта пісьменнік падкрэслівае наўмысна: *У “Дні” прачытай, праханаўскім: “нянавісць Адамовіча”, маўляў, патойбочная, нешта ў гэтым родзе. Яны гэта хочучь назваць нянавісцю (і ў лістах з лаянкай), тое, што нас спальвала, што шасцідзясятнікаў гэтых рабіла тымі, хто яны ёсць, былі. І менавіта сталі ў 80-я дражджамі працэсу ў краіне, які пераламаў хаду гісторыі, што вось-вось магла скончыцца. Ды не, не нянавісць рухала і рухае. Іншыя пачуцці. Зусім-зусім іншыя. Ну, ды пра гэта што!...*<sup>31</sup>.

Маўленчая маска “сведкі” і “інтэлігібельнага наратара” – той крэатыўны прыём, які дапамагае пісьменніку прадэманстраваць падзейнасць чыстага факта, зрабіць яго сюжэтастваральным элементам твора, які актуалізуе працэс камунікацыі з чытачом. Пры гэтым відавочна, што фіксацыя факта ў “Vixi” не ёсць самамэта пісьменніка. Рэдка калі пісьменнік, прызвычаены працаваць з мастацкім словам, пакідае ў творы факт у чыстым выглядзе, не скарыстоўваючы

<sup>30</sup> Тамсама, с. 296.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 282.

яго ўнутраны патэнцыял. А патэнцыял факта вялікі. Па-першае, факт у працэсе наратыўнага аповеду ў прынцыпе не можа заставацца нязменным – суб’ектыўная інтэрпрэтацыя пісьменніка, аформленая праз слова наратара, адназначна змяняе яго; па-другое, рэальны факт, уведзены ў культурную прастору, якую фарміруе мастацкі дыскурс, набывае новае, пашыранае гучанне і часта вылучае імпліцытны змест (а часам і яшчэ адзін факт); па-трэцяе, факт можа выкарыстоўвацца ў якасці трыгера для разгортвання асноўнага дзеяння ў творы ці змены стылю пісьма. Пералічаныя асаблівасці факта праяўляюцца ў шэрагу твораў беларускай літаратуры, напісаных у жанры эга-дакумента. Напрыклад, у творы М. Гарэцкага “Лявоніус Задумекус” *жыццёвы факт не існуе непасрэдна: ён мае патрэбу ў дапаўненні, перапрацоўцы, і не таму, што ён непаўнавартасны, а таму, што ў іншым выпадку ён быў бы занадта палітызаваным, несумяшчальным з цензурай 1930-х гг., таму структура нарацыі, сістэма яе мастацкіх сродкаў і вобразаў фарміруюць у творы М. Гарэцкага яшчэ адзін, імпліцытны факт – факт палітычнай атмасферы таго часу*<sup>32</sup>. У прозе С. Алексіевіч факт праходзіць падвойную апрацоўку: спачатку непасрэдна ў святломасці апавядальніка – удзельніка рэальных гістарычных падзей, затым – у святломасці канкрэтнага аўтара, які інтэрпрэтуе наратыўную падзею ў нарацыю і ўласны дыскурс, актуалізуючы гендарны аспект. У аповесці А. Адамовіча «Vixi» праз фактаграфію эпизодаў жыцця ствараецца новая камунікатыўная падзея, якая дэманструе як унутраны дыялог з самім сабой, так і знешні – споведзь перад чытачом і штуршок да рэфлексіі ў рэцыпіента. Л. Д. Сінькова вельмі трапна адзначыла, што Алесь Адамовіч *на практыцы раскрыў выбуховы патэнцыял самадастатковых фактаў*<sup>33</sup>. Патэнцыял факта і заключаецца ў тым, што, становячыся аб’ектам увагі літаратара, ён праяўляецца як імпульс магутнай энергіі, што вядзе да раскрыцця наратыўнай і камунікатыўнай падзейнасці тэксту.

<sup>32</sup> В. М. Губская, *Фактаграфія і рэлігійны дыскурс як узаемазвязаныя элементы мастацкага цэлага (на прыкладзе філасофска-алегарычнага твора М. Гарэцкага «Лявоніус Задумекус»)*, “Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія”, 2020, № 2, с. 33.

<sup>33</sup> Л. Д. Сінькова, *Беларуская “звышлітаратура”: літаратуразнаўчыя і літ.-артыкулы*, Мінск 2019, с. 40.



## LITERATURA

- A. Adamovič, *Vybranyâ tvory*, Minsk 2012 [А. Адамовіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2012].
- L. Anninskij, *Oglânut'sâ v slezah: Bož'e i čeloveč'e v apokalipsisah Svetlany Aleksievič*, "Книжное обозрение" 1998, № 2 [Л. Аннинский, *Оглянуться в слезах: Божье и человек в апокалипсисах Светланы Алексиевич*, "Книжное обозрение" 1998, № 2].
- M. Bahtin, *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979 [М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979].
- V. Gubskaâ, *Faktagrafiâ i rëligijny dyskurs âk uzaetazvâzanyâ èlementy mastackaga cëлага (na prykladze filofska-alegaryčnaga tvora M. Garëčkaga «Lâvonius Zadumekus»)*, "Časopis Belaruskaga dzâržaŭnaga űniversitëta. Filologijâ" 2020, № 2 [В. Губская, *Фактаграфія і рэлігійны дыскурс як узаемазвязаныя элементы мастацкага цэлага (на прыкладзе філасофска-алегарычнага твора М. Гарэчкага «Лявоніус Задумекус»)*, "Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія" 2020, № 2].
- G. Žiličeva, *Narrativnye strategii v žanrovoj strukture romana (na materiale russkoj prozy 1920–1950-h gg.): rukopis' dissertacii na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskikh nauk: 10.01.08 – Teoriâ literatury. Tekstologijâ*, Moskva 2015 [Г. Жиличева, *Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): рукопись диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.08 – Теория литературы. Текстология*, Москва 2015].
- Zapadnoe literaturovedenie XX veka: Ènciklopedijâ*, Moskva, 2004. [Западное литературоведение XX века: Энциклопедия, Москва 2004].
- A. Rossohin, *Refleksijâ i vnutrennij dialog v izmenjonnyh sostoâniâh soznaniâ: Intersoznanie v psihoanalize*, Moskva, 2010 [А. Россохин, *Рефлексия и внутренний диалог в изменённых состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе*, Москва 2010].
- L. Sin'kova, *Belaruskâ "zvyslitaratura": litaraturaznaičyâ i lit.-kryt. artykuly*, Minsk, 2019 [Л. Сінькова, *Беларуская "звышлітаратура": літаратуразнаўчыя і літ.-крыт. артыкулы*, Мінск 2019].
- N. Tamarčenko, *Russkij klassičeskij roman XIX veka. Problemy poëtiki i tipologii žanra*, Moskva, 1997 [Н. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва 1997].
- V. Tûpa, *Narratologijâ kak analitika povestvovatel'nogo diskursa*, Tver', 2001 [В. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*, Тверь 2001].

## SUMMARY

EGO-DOCUMENT AS A COMMUNICATIVE EVENT IN A LITERARY PROCESS  
(BASED ON A. ADAMOVICH'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL "VIXI")

The article uses narrative techniques to explore the role of a fact in literary works. A. Adamovich's autobiographical novel "Vixi" that serves as illustrative material has been analyzed. The purpose of the article is to examine a literary work at several textual levels: "event – narration – discourse", "events in the novel – historical context (internal and external chronotope)", the relationship of "author – narrator – reader". It is argued that the fact in the process of a narrative story cannot remain unchanged – a subjective interpretation of the writer expressed by narrator's words changes it explicitly. It is emphasized that the fact can be used as a trigger for deploying the main action or changing the style of writing. For A. Adamovich self-reflection as the way of understanding reality is a means to create the world model which represents clear polarization.

**Key words:** narratology, narrative, communicative strategy, narrative strategy, discourse.

*Lyubov Levshun*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.06

*Państwowy Uniwersytet Lingwistyczny  
Mińsk, Białoruś*

<https://orcid.org/0000-0003-0837-9222>

### «Эмотивные ключи» в творениях Свт. Кирилла Туровского<sup>1</sup>

Еще в 20-е годы XX века Б.А. Ларин предложил исследовать *эмотивность поэтического впечатления, которая отличается от всякой эмоциональности*, понимая под эмотивностью некое *особое волнение, обусловленное восприятием* художественного произведения. Исследователь увидел в *эмотивности* функционально-семантическую категорию, призванную сообщать адресату эмоциональное состояние адресанта языковыми средствами. Таким образом, Б.А. Ларин отличил эмоцию как категорию психологии от эмотивности как языковой категории, с помощью которой эмоция выражается, передается и/или вызывается<sup>2</sup>.

Дальнейшее изучение эмотивности в области филологии ведется, в основном, лингвистами в разных аспектах: психолингвистическом, стилистическом, лингвокультурологическом, коммуникативном, когнитивном и т.д. (см. работы Ю.Д. Апресяна, Л. Г. Бабенко, В. И. Болотова, А. Вежбицкой, Б. Волек, С. В. Ионовой, Н.А. Красавского, С. В. Марченко, Л. А. Пиотровской, В. Н. Телии, Т. А. Трипольской, В.И. Шаховского и др.). С недавних пор на эту категорию стали обращать внимание медиевисты (Е.Г. Дмитриева, Л.А. Калимуллина, М.В. Пименова, В.Б. Силина и др.). Между тем литературоведческая

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке БРФФИ (проект Г20Р-383).

<sup>2</sup> См.: Б.А. Ларин, *Эстетика слова и язык писателя*, Ленинград 1974, с. 44–46.

эмотиология как отдельная дисциплина только начинает развиваться. А медиевистическая литературоведческая теория эмотивности представлена пока отдельными исследованиями, причем не специальными, а лишь касающимися в той или иной мере проблемы выражения эмоций в средневековых произведениях (О.Н. Бахтина, О.Ф. Коновалова, А.А. Пауткин и нек. др.). Возможно, такая ситуация обусловлена тем, что святоотеческие антропология и психология весьма сдержанно относятся к сфере эмоций и не приветствуют их проявление, в том числе и в художественном произведении. Так, 19-е правило Шестого Вселенского Константинопольского собора предписывает *поучати весь клир и народ словесами благочестия (...) не инако (...) разве как изложили светила и учителя Церкви в своих писаниях, и сими более да удовлетворяются, нежели составлением собственных слов, дабы, при недостатке умения в сем, не уклонитися от подобающаго*; 51-е правило того же Собора совершенно возбраняет *быти смехотворцам и их зрелищам (...)* *Аще же кто (...) предастся которому-либо из возбраненных увеселений, то клирик да будет извержен из клира, а мирянин да будет отлучен от общения церковнаго*; 22-е правило Седьмого Вселенского Никейского собора предписывает *все приносить Богу, и не порабощаться своими желаниями* и т.д.

Однако эмоциональный компонент, несомненно, присутствует в христианской культуре, поскольку является соприродным человеку, хотя эмотивный код художественного канона рах christiana существенно отличается от секулярной концепции эмотивности.

Отличие это обусловлено особой задачей художественного канона христианской культуры. Он, по мысли Л.А. Успенского, *определяет (...) подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности*<sup>3</sup>, поскольку, согласно христианской иконологии (здесь: учение о художественном образе – Л.Л.), цель художника – *пойти и научить все народы* (Мф 28:19), для чего ему нужно *быть всем для всех, чтобы спасти по крайней мере некоторых* (ср. 1 Кор 9:22). В основе же христианской иконологии, как заметил В.В. Бычков, лежит убежденность в том, что высшее знание открывается человеку не в понятиях, а в образах и символах<sup>4</sup>, в том числе художественных. И еще автор Ареопагитик в «Послании Титу-иерарху» охарактеризовал такое познание мира как высшее (в сравнении с менее достоверным

<sup>3</sup> Л.А. Успенский, *Богословие иконы Православной Церкви*, Переславль 1997, с. 99.

<sup>4</sup> В.В. Бычков, *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977, с. 117.

понятийным), *неизреченное и таинственное* (...) символическое и ведущее к таинствам (...) действующее и утверждающее в Боге *ненаучным тайноведением*<sup>5</sup>. Но такие образы по самой своей природе не могут быть свободны от эмотивности. Однако эта эмотивность существенно отличается от эмотивности секулярного искусства: эмоциональное воздействие *неизреченного и таинственного тайноведения* приводит адресата не к сопереживанию с автором, не к одобрению его идей и т.п., а к тому эмоциональному состоянию, что в святоотеческой психологии называется «святой страстностью», или «страстным желанием Бога». *Есть здесь и печаль, но не та*, – писал об этих состояниях свт. Феофан Затворник, сравнивая их с аффектами, которые суть свидетельства расстройства нашего существа, – *есть и радость, но иного рода; есть гнев, и страх, и стыд, и другие движения, похожие по имени на страсти, но существо их совсем другое, другой их источник*<sup>6</sup>. «Святой страстности», согласно христианской аскетике, подвижник достигает на вершинах обожения, освободившись от соприродных человеку «животных страстей» телесности и душевности (см. Рим 8:5–7, 13; 1Кор 3:1, 3–4, 9:1, 12:14, 15:44, 46; Еф 2:3) в результате «перенацеливания» *страстной силы души* (...) с телесных наслаждений и мирских чувственных удовольствий на Божественную реальность, и в то же время – через подчинение *страстного начала неразумной души нашему разуму* (как это и было изначально замыслено Творцом в отношении человека), а также благодаря достижению *некоей умеренности в проявлении этих сил, их как бы «умаления»*, нормализации «мощи» их порывов<sup>7</sup>. Иначе говоря, образы и символы христианской культуры возбуждают в своем адресате (во всяком случае, должны возбуждать в соответствии с художественным каноном) эмоции (ту самую «святую страстность»), никак не связанные с естественными реакциями человеческого тела и психики на явления *лежащего во зле мира* (1 Ин 5:19), но отражающие неизреченный восторг приобщения к Божественному бытию.

<sup>5</sup> Цит. по: Г.М. Прохоров, *Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков*, Leningrad 1987, s. 185.

<sup>6</sup> Ф. Затворник, *Начертание христианского нравоучения*, Москва 2010, с. 432.

<sup>7</sup> П.Ю. Малков, *Учение святых отцов Восточной Церкви о страстях (в его взаимосвязи с учением о человеческой природе и призвании ее к обожению)*, Богословская конференция Русской Православной Церкви «Жизнь во Христе», Москва, 15–18 ноября 2010 г. Материалы. Синодальная Богословская Комиссия, Москва 2012 / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/antropologiya-i-asketika/uchenie-svjatyh-ottsov-vostochnoj-tserkvi-o-strastjah-v-ego-vzaimosvjazi-s-ucheniem-o-chelovecheskoj-prirode-i-prizvanii-ee-k-obozheniyu/>

В художественном арсенале христианских книжников находим разные способы создания такого рода эмосем. И одним из действенных способов преобразования «животной страстности» в «страстное желание Бога» является прием, который – по аналогии с *библейскими тематическими ключами* Рикардо Пиккио<sup>8</sup> – можно назвать «*эмотивным ключом*».

Рикардо Пиккио заметил, что часто цитата из Священного Писания или Предания, предваряющая житийное повествование, помогает читателю правильно вскрыть смысл всего произведения. Уточняя наблюдение Р. Пиккио, можно утверждать, что библейские тематические ключи, во-первых, обнаруживаются не только в агиобиографических сочинениях; во-вторых, таких «ключей» может быть в тексте несколько; причем они могут быть упорядочены в некую иерархию, где главный «ключ» поддерживается и уточняется вспомогательными, каждый из которых направляет понимание адресатом той или иной темы.

То же можно сказать и об «эмотивном ключе», который, как правило, сопутствует библейскому тематическому: поскольку *Св. Писание выступает как абсолютный образец, обладающий полнотой смысла, тогда как любой текст раскрывает и дополняет отдельные частные смыслы, извлеченные из этой полноты*<sup>9</sup>, и является тем *духовным ядром, которое стало основным предметом исследования христианских мыслителей (...) и последним критерием истинности такого исследования, то есть полной, всеохватывающей, в себе замкнутой основой системы мышления*<sup>10</sup>, постольку любая библейская цитата – как «слово Бога» – почти автоматически придает эмотивность тому контексту, в который она встроена. «Эмотивный ключ» может быть представлен культурным символом, неким общеизвестным топосом, характерной гиперболой, архетипной структурой, «бродячим сжетом», «говорящим именем», этимологией (в том числе и народной) и т.д., в том числе, как заметила и доказала О.В. Гладкова, – даже отдельной лексемой, включающей в герменевтическое поле некие новые смыслы<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> См.: Р. Пиккио, *Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства*, Slavia Orthodoxa. Литература и язык, Москва 2003, с. 431–473.

<sup>9</sup> В. М. Живов, *Разыскания в области истории и предыстории русской культуры*, Москва 2002, с. 103.

<sup>10</sup> В.В. Бычков, *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977, с. 25.

<sup>11</sup> См.: О.В. Гладкова, *Библейские лексические ключи агиографических текстов*, «Русская речь» 2008, № 6, с. 70–74.

Рассмотрим, какими бывают и как работают «эмотивные ключи» на материале одного из самых эмоционально заряженных произведений древнерусской книжности – цикла «Молитв на всю седмицу» свт. Кирилла Туровского.

Наиболее частотными в произведениях туровского Златоуста являются «эмотивные ключи», которые можно определить как литургические. **«Литургические эмотивные ключи»** – это фрагменты текстов (из Св. Писания и творений отцов Церкви), звучащих за богослужением, а потому легко узнаваемые верующими и непроизвольно вовлекаемые ими в герменевтическое поле молитвословий. «Литургические эмотивные ключи», как и библейские тематические ключи, служат не для производства текста, а для выявления смысла. Но от последних они отличаются своими функциями: 1) маркируют высокий спасительный статус того предмета изображения, в описание которого они встроены; 2) (вместе с тем) набрасывают новые смыслы – расширяют и уточняют содержание образа за счет непроизвольных, но предполагаемых автором и, возможно, даже задаваемых им таким образом ассоциаций; 3) (тем самым) наводят эмосему в создаваемый книжником художественный образ.

В молитвословном цикле свт. Кирилла используются несколько видов «литургических эмотивных ключей».

Прежде всего, рассмотрим тот их вид, который представлен собственно *цитацией*. Такой «ключ» имеет сложную структуру – он собирается из дословно приводимых святителем фрагментов Св. Писания, которые вводятся в текст молитвословия через специальные вербальные маркеры:

*Ты, Господи, туне милья человеческый род, туне спаси мя; вемь бо **Тя рекуаго**: приидите ко Мне вси тружajúщиися и обременнии, Аз покою вы (Мф 11:28) [127]<sup>12</sup>, или: *едину от обителеи дому Отца Твоего подаждь ми, ибо не праведных ради на землю шел еси, яко же **рече неложный Боже**: не придох звати праведных, но грешных на покаание (Лк 5:32) [132], или: *того ради дерзаю, понеже **Сам рече** пророком своим: повежь Ты первые грехы своя, да оправдишия (ср.: Ис 43:26) [140] и т.д.***

Все эти цитаты выступают в авторитативной функции, подтверждая словами Самого Господа справедливость упований верующего

<sup>12</sup> Здесь и далее молитвословия свт. Кирилла Туровского цитируются по изданию: Рогачевская Е.Б., *Цикл молитв Кирилла Туровского. Тексты и исследования*, Москва 1999, с. 91–147 (Первая редакция). Страницы указываются в тексте в квадратных скобках.

на Божью милость. Вместе с тем, этот слой цитации создает своеобразный смысловой рефрен, проходящий через весь молитвословный цикл и связывающий все его молитвы единой идеей:

Помяни, Господи, пречистых *Твоих уст глаголы, якоже рече «ищите – обряцете, просите и дасться вам* (Мф 7:7), *не пришел бо еси звати праведных, но грешных на покаяние* (Лк 5:32) [93]; «не презри мене, Владыко, въ сии час, в нь же рече *Заклеви: Днесь спасение дому твоему бысть*» (Лк 19:10) [95]; «преблагши Господи, помози моеи худости, *рекый благословенными усты Своими: «вззови мя, избавлю тя»* [104] и т.д.

Вот этот смысловой рефрен и является «литургическим эмотивным ключом» ко всему циклу, раскрывая основной смысл покаяния и, следовательно, задавая ему правильный эмоциональный тон. Цитаты, составляющие этот «эмотивный ключ», авторитетно убеждают верующих в том, что осознание и раскаяние собственной греховности является необходимым условием и вместе с тем твердой гарантией духовного преобразования и стяжания жизни вечной, ибо об этом свидетельствует Сам Господь. Таким образом святитель смягчает им же изображенную страшную картину духовной нечистоты и, казалось бы, непреодолимости греха, не позволяя молящемуся впасть в греховное отчаяние, и создает настроение возвышенного смирения в безграничном доверии Спасителю, какое только и возможно после искреннего и глубокого покаяния.

Иная разновидность «литургических эмотивных ключей», использованных в молитвословиях свт. Кирилла, представлена отдельными, вкрапленными в текст евангельскими (реже ветхозаветными) *аллюзиями и реминисценциями*, известными молящемуся из богослужебных последований. Как правило, такие реминисценции и аллюзии встречаются в просительных и благодарственных контекстах. *Да не остану внеуду двери святого чертога, толкыи без успеха, имеа светник угасен унынием и леностью* [107] – аллюзия на притчу о мудрых девах (Мф 25:1–12). *Да и аз насыщуся, аки пес, крупиць, падающих от святыа трапезы Твоя* [108] – реминисценция обращения ко Христу благочестивой хананеянки (Мф 15:25). *Да абымет мя божественная Твоя мрежа* [119] – аллюзия на Лк 5:5–6, 10 (ср.: Ин 21:10 и под.). *Насыти алчбу мою от милости Твоя* [125] и *отидох далече душою ис Твоего божественаго дому* [129] – аллюзии притчи о блудном сыне. *Благоволивь перевести мя житискую пучину, мнозemi волнами греховнами погрязнуги хотящаго* [138] – аллюзия на евангельский эпизод,



когда ап. Петр попробовал идти по воде, но из-за слабости веры едва не утонул (Мф 14:28–31) и т.д.

Эмоциональное воздействие такого типа «эмотивных ключей» основано на том, что для каждого прошения свт. Кирилл отыскивает в литургических текстах его прообраз, через который, во-первых, раскрывается истинная причина происшедшего, во-вторых, указывается способ исправления данной ситуации и, в-третьих, что особенно важно, молящийся убеждается в том, что он не будет оставлен без помощи, поскольку подобные прецеденты описаны в Св. Писании.

Например, последний из приведенных выше «эмотивный ключ», отсылая к известному эпизоду (попытка хождения по водам ап. Петра), поясняет молящемуся: причиной того, что он не справляется с «жизетейской пучиной», является маловерие, проявляемое им. Вместе с тем, та же отсылка вселяет уверенность в том, что Господь не оставит своего ученика, как не оставил Петра (еще и предавшего Его в страшную ночь взятия Христа под стражу), а «благоволит перевести» через «волны греха» и, подобно Петру, привести к непоколебимой вере, каковую апостол Петр и показал, будучи распят во время гонений Нерона в 64 г. н. э.

При полном отсутствии формальных эмотивных средств в самом «эмотивном ключе» эмосема вводится, благодаря включению данного художественного образа (узуально нейтрального!) в культурный контекст *paх christiana*.

Еще один вид «литургических эмотивных ключей» представлен в «Молитвах на всю седмицу» *центонами* из многочисленных библейских реминисценций, аллюзий, парафразов и т.д. И в данном случае мы имеем дело вовсе не с литературной игрой, как может показаться на первый взгляд, и тем более не с шуткой, а с мастерской работой психолога, вскрывающего духовные проблемы своего пациента. Эмоциональное воздействие данной разновидности «литургических эмотивных ключей» на адресата имеет сложный и тонко настроенный художественный механизм.

Посмотрим, как работает этот механизм, на примере одного из центонов, составленного из новозаветных реминисценций: *Изволих паче свиньими рожци временых сластей питатися (...) и доселе не възвратихся, яко древле блудный сын* (ср.: Лк 15:11–32), *ни стяжах мытоимъча покаяния* (ср.: Лк 18:13), *ни раслабленаго стена ниа* (ср.: Ин 5:7, 11), *ни блудницы слезь, ни хананеяныни молитве* (ср.: Мф 15:22, 27), *ни сътъннича, добраго смирения* (ср. Мф 8:5–13), *ни кровоточивья веры* (Мк 5:25–29), *ни разбойнича исповедания*

(Лк 23:40–42), но, яко Каин (Быт 4:8–9, 1 Ин 3:12, Иуд 1:11, Евр 11:4), помысли потаити душа моя убийство [130].

Приведенные здесь книжником образы, отсылая к соответствующим евангельским зачалам, звучащим за литургией, позволяют каждому из адресатов интерпретировать их по-своему, в соответствии со своим сиюминутным духовным состоянием. Так, Притча о блудном сыне, с реминисценции которой начинается центон, – это, по большому счету, повествование об измене Отцу небесному и последующем раскаянии в совершенном предательстве (не случайно ведь последний образ центона – **нераскаянное** предательство Каина). В зависимости от степени духовной зрелости адресата это архитипическое предательство/измена может актуализироваться бесконечно многообразно: здесь и измена родителю (который от Бога), государю, родине, таланту, игумену, духовнику, другу (данных Богом) и т.д., – все это виды измены Отцу небесному. Таким образом каждый молящийся в каждой конкретной ситуации своей жизни, читая или слыша о блудном сыне, вкладывает в этот образ не поддающиеся исчислению смыслы, эмоциональное воздействие которых, тем не менее, задано «литургическим эмотивным ключом».

Расширяя герменевтическое поле предательства/измены и усиливая тем самым эмотивность создаваемого образа, книжник уточняет: *изволих паче свиньими рожци **временных** сластей питатися* [130]. В Христовой притче, как известно, блудный сын был рад поесть вместе со свиньями не потому, что их еда была сладка, но потому, что очень хотелось есть, но и того ему не позволили. Но, в зависимости от духовной зрелости и жизненных обстоятельств адресата, под «временными сластями» можно понимать: материальное богатство, карьерный успех, почет и славу, благополучное иждивенчество, доступный секс, одержимость работой и т.д. Впрочем и сам свт. Кирилл в некоторых молитвословиях перечисляет проявления этой бесконечно разнообразной измены, как например, в молитве в четверг после вечерни: *...напраснив родом и сверип естеством, похотник греху, злу волю имыи, поминатель злу, забытчик добру, преступник клятве, обидлив паче всех, скор на свар и на смирение расслабень, ревнив на блуд и на молитву ленив, изобилуя в ядении и в питии, и насытым немилосердием все благодаяние отверг от себе и вся неподобнаа вселшшася въ мя...* [127].

Но все перечисленное также суть виды предательства Отца небесного, который сказал: *Не собирайте сокровище на земле, ибо где сокровище ваше, там и сердце ваше* (Мф 6:21 и пар.).

Замечательно, что следующие за реминисценцией из Притчи о блудном сыне образы указывают молящемуся, в зависимости от степени его духовной зрелости, все новые виды измены/предательства Отцу. Так, покорное моление мытаря (Лк 18:13) заставляет осознать собственное непокорство Божьей воле (в бесконечно разнообразных ситуациях, когда некая неудача произвольно вызывала протест и нареkanie на Господа). Надежда расслабленного исключительно на Божье милосердие (*человека не имам*, Ин 5:7) и его бесконечное доверие Спасителю (Ин 5:11) помогают молящемуся распознать собственную самонадеянность, осознать свое маловерие (в самых разнообразных его проявлениях). Слезы раскаяния Марии Магдалины заставляют понять неоплаканность собственного «блуда» (любого заблуждения-отступления с пути спасения). Искренняя и кроткая молитва Хананейки (Мф 15:22, 27) обличает многочисленные проявления возможной неискренности и потаенной гордыни молящегося и т.д.

Центон завершается ветхозаветным образом братоубийцы Каина (см. Быт 4:3–16), который включает в себя все возможные виды измены Отцу: яко *Каин, помысли потаити души моя убийство* [130]; он также открывает молящемуся широкое поле смыслов, которые сводятся к тому, что хроническое нераскаяние своих грехов превращает человека в Каина, который не только убил брата и не признался в убийстве (*разве я сторож брату моему?* Быт 4:9), не только не устыдился своего поступка и роптал на жестокость наказания (*наказание мое больше, чем можно вынести*, Быт 4:13), но и имел дерзость требовать от Господа гарантий своей жизни (Быт 4:14), а потому был изгнан *от лица Божия* (Быт 4:16), то есть утратил возможность общаться с Творцом, который только и знает Истину.

Все эти смыслы, проявленные, благодаря действию «литургического эмотивного ключа», неизбежно подводят молящего к выводу, озвученному в апостольских словах: *Горе имъ, яко въ путь Каиновъ поидоша* (Иуд 1:11 [Зач. 78]). Этой цитаты нет в тексте молитвословия, но она включена в его смысл мастерством свт. Кирилла и усиливает эмоциональное воздействие на молящегося, поскольку вывод ему не навязан, а сделан самостоятельно. И молящийся обращает духовный взор внутрь своей души, напряженно исследуя, не убита ли она разнообразными предательствами, не идет ли и он сам путем Каина. Точно так же, под воздействием «литургического эмотивного ключа», в герменевтическое поле молитвословия могут ассоциироваться отсутствующие в его тексте многие иные фрагменты Св. Писания и Предания (в зависимости от начитанности молящегося); например, *не приидохъ*

*призвати праведныхъ, но грѣшныхъ въ покаяние* (Лк 5:32 и параллели), *и сими убо нѣщии бѣсте, но омыстеся, но освятитеся, но оправдистеся именемъ Господа нашего Иисуса Христа и Духомъ Бога нашего* (1Кор 6:11), *во святыхъ почиваяй, и малодушнымъ даяй долготерпѣние и даяй животъ сокрушеннымъ сердцемъ* (Ис 57:15) и др., которые способствуют обостренному катарсису и духовному преобразению верующего.

Иную разновидность «эмотивных ключей», представленных в молитвословиях свт. Кирилла, можно обозначить как «**ЭМОТИВНЫЙ ТОПОС**» – специфический для данной культуры, легко опознаваемый и понимаемый ее адептами образ. К такого рода «эмотивным ключам» можно отнести, в частности, обычное для произведений христианской книжности *гиперболическое самоуничижение*. *Ин человек не бысть грешен якоже аз* [92], – пишет Кирилл, – или: *изобилуя в ядении и в питии* [127]; или: *розумю бо ся паче всякого человека злая и непотребная* [99]; или: *нестъ бо во мне ни единого нрава, спасающаго мя* [127] и т.п.

Смысл использования данного топоса как «эмотивного ключа» проясняется в контексте художественного канона и эмотивного кода христианской культуры, где гиперболичность самоуничижения оказывается единственно возможным способом описать духовный опыт подвижника.

Прежде всего, нужно иметь в виду, что созданный Кириллом молитвословный цикл входил в дневное чинопоследование богослужения, что видно из сопровождающих типикарных заметок, но мог использоваться и в келейном молитвенном правиле. Поэтому, восклицая *нест не единая злобы, ни безакония, егоже аз окаанны не съедях* [141] и т.п., свт. Кирилл имел в виду не только себя как исключительно себя, но себя как своего рода типичного верующего, стремящегося к богоподобию. (Именно поэтому, кстати сказать, бессмысленно искать в молитвословиях свт. Кирилла неких автобиографических сведений или хотя бы намеков (как это пробовал сделать А. А. Мельников<sup>13</sup>). Читатель и/ или слышавший такого рода «гиперболизированные» заявления, узнает в них свои собственные согрешения и выражение своего собственного раскаяния в соделанном, а значит, и отождествляет себя не только с написавшим эти строки, но со всеми вообще христианами, как живущими, так и уже умершими, чьи грехи также включаются

---

<sup>13</sup> А. А. Мельнікаў, *Кірыл, епіскап Тураўскі: жыццё, спадчына, светапогляд*, Минск 1997, 562 с.

в «покаянное пространство» молитвословий. Следовательно, преувеличение здесь кажущееся – гипербола есть лишь неизбежное следствие обобщения, типизации и соборности. И это соборное чувство позволяет, с одной стороны, понять и пережить всю тяжесть и прилипчивость греха, всю сложность преодоления его, а с другой стороны вселяет надежду на его преодоление, поскольку и в келье, и в храме молящегося окружают образа святых, которым это удалось.

С такой точки зрения становится понятным, что основанием для гиперболических выражений типа *бых преступник всех Твоих заповедей (...)* всякого зла исполнен [123] является типологическое обобщение истории человеческих грехов, к которым причастен каждый из членов Церкви. Именно поэтому в молитвословном цикле свт. Кирилла «эмотивный топос» гиперболического самоуничижения выступает как один из весьма значимых «эмотивных ключей». Таким образом проповедник перенацеливает молящегося с желания индивидуально-личного спасения на осознание и искреннее принятие единства во грехе со всеми членами церковного собора и страстное хотение спастись всем миром, а это последнее проясняет смысл хорошо известных, сильного эмоционального воздействия евангельских сентенций: *любите друг друга* (Ин 13:34), *остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим* (Мф 6:12) и др. И здесь наблюдается удивительное явление: «эмотивный топос» выступает не только как преобразователь душевных эмоций в духовные, но и вовлекает в герменевтическое поле молитвословий «литургические эмотивные ключи», не вербализованные в тексте, но присутствующие в нем ассоциативно и безусловно усиливающие эмоциональное воздействие на адресата.

Следующее, о чем необходимо помнить, чтобы понимать смысл использования гиперболического самоуничижения как «эмотивного топоса» и не кавалифицировать выражения типа *вся злая пред тобою содеях и бых преступник всех твоих заповедей* [123] как украшающие стилистические фигуры: в православной антропологии и аскетике греховное деяние и мысль о греховном деянии отождествляются. Причем нечистый помысел считается даже более тяжким грехом, чем злое деяние, поскольку последнее может произойти импульсивно, в пылу неконтролируемой вспышки телесной страсти – как единократное проявление временной духовной слабости. Греховный же помысел зарождается и вызревает в самой душе вполне осознанно и свидетельствует о глубоком духовном нездоровье человека, даже если этот помысел и не претворяется в дело. Помня об этом, исповедальные выражения молитвословий свт. Кирилла типа *несть от начала миру и донныне*

ни *единого же грешника, егоже не преспех, съгрешяя* [106], или *все житие мое сконцав блудно* [125], или *полон есмь всякыя нечистоты и безакония* [129] и т.д. правильное воспринимать не как гиперболические, но как вполне естественные искренние признания верующего, чье духовное развитие позволяет осознавать и исповедовать не только греховные деяния, но и не достойные христианина и монаха тайные, никогда не материализованные (и значит, никому, кроме молящегося и Бога, не известные) помыслы и желания. Читающий или слушающий такого рода признания святого затворника, понимает это именно благодаря гиперболичности: разве может известный подвижник быть настолько грешником?! А поняв, под воздействием этого «эмотивного ключа» перенацеливает внимание со своих греховных деяний на греховные помыслы, с телесных переживаний – на душевные и духовные (ср. Рим 8:5–7, 13; 1Кор 3:1, 3–4, 9:1, 12:14, 15:44, 46; Еф 2:3).

Еще одно обстоятельство, помогающее отличить «эмотивный топос» от стилистической фигуры, находится в сфере христианской антропологии и сотериологии: такое, на первый взгляд, гипертрофированное ощущение и признание себя самым худшим из всех живших доселе опирается на убеждение, что сознательный грех несравненно тяжелее греха неосознанного; а грех сознательно повторенный – более тяжкий, чем, так сказать, новосодеянный. Это убеждение хорошо иллюстрируется характерным пассажем из Повести временных лет (под 1019 г.): *7 бо мьстий прия Каин, убив Авеля, а Ламех – 70; понеже бе Каин не ведый мьщенья прияти от Бога, а Ламех, ведый казнь, бывшую на прародителю его, створи убийство. Рече бо Ламех (...): 70 мьстий на мне, понеже (...) **ведая створи** се* (см. Быт 4:28). Гипербола в данном случае выступает в роли «эмотивного ключа», потому что раскрывает адресату глубину ответственности за рецидив греха: адресат ощущает себя самым грешным из всех когда-либо живших, – *несть убо никтоже на земли, прогневали Тя, якоже аз, мню убо, яко въздух осквернится, кым ли словом помолюся злоглаголивым языком* [129] и под. – потому что живет *после* них и, зная их согрешения и наказания, постигшие их за эти согрешения, тем не менее, продолжает согрешать теми же самыми грехами.

Под воздействием данного «эмотивного топоса» (гиперболического самоуничижения) эмоциональная оценка читателем своего духовного состояния усиливается, способствуя катарсису молящегося. Действительно, как заметил свт. Феофан Затворник, *есть и здесь печаль, но не та (...) есть и гнев, и страх, и стыд, и другие движения, похо-*

*жие по имени на страсти, но существо их совсем другое, другой их источник; они даже происходят от другой силы, ибо отражаются в сердце от духа, а не от животной части*<sup>14</sup>.

Еще одна разновидность «эмотивных топосов», используемых свт. Кириллом в молитвословии, нормативной риторикой относится к тропам. Речь идет *о метафоре*. Однако в поэтике молитвословий «выражение, употребляемое в переносном значении», является не метафорой как таковой, а именно «эмотивным ключом». Прежде всего, об этом свидетельствует та роль, которую играют «скрытые сравнения» в молитвословиях свт. Кирилла. Ни одну из функций метафоры они не исполняют – ни стилеобразующую, ни жанрообразующую, ни текстообразующую; функции этих скрытых сравнений те же, что и у «эмотивных топосов» – смыслообразующая и эмотивная.

Во-первых, обязательное в молитвословиях описание психологических и эмоциональных состояний молящегося, то есть того, что не **очевидно** во всех смыслах, не может быть сделано иначе, как только через скрытое сравнение, и в оппозиции троп/не троп второй компонент здесь всегда отсутствует, при том что имеется порой неисчислимый ряд синонимичных скрытых сравнений:

*всё тело и душу язвено имея [113], плотскими похотьми облекохся [116], язвен вражьими стрелами [125], поработихся похотному бесу, полон есмь всякыя нечистоты и безакония [129], многа злобою умерщвен [133], язвен греховным жалом, бесовским объят мечтанием [138] и т.п.*

Во-вторых, приведенные выше выражения воспринимаются в христианской культуре как буквальные обозначения определенных духовно-психических состояний молящегося. Так, например, известно, что в христианской антропологии физические болезни и раны суть признаки-проявления-следствия духовных болезней и язв, поэтому *древний русич до XVI в. здоровьем считал не физическое, а душевное, моральное благополучие; состояние, противоположное недугу, он понимал как дар и награду за душевное свое здоровье*<sup>15</sup>. Таким образом, в молитвословиях свт. Кирилла уподобление телесных изъянов человека духовным – не троп, а описание сути явления, вызывающее соответствующий эмоциональный отклик адресата:

<sup>14</sup> Ф. Затворник, *Начертание христианского правоучения*, Москва 2010, с. 432.

<sup>15</sup> В. В. Колесов, *Мир человека в слове Древней Руси*, Ленинград 1986, с. 100.

*исцеляющи душевные ми болезни и прогоняюще телесные недугы [119]; избави мя от всех плотских и душевных скверн [120]; всё тело и душу язвено имея и всяцей муце повинень сый [113], исцели болезнь сердца моего, уврачуй струпы душа моя [125], исцели мя, милостиве, зле уязвленного греховным жалом [138] и др.*

Грех в христианской аскетике и сотериологии объясняется как следствие поражения человека в борьбе с дьяволом. Отсюда – многочисленные в Кирилловых молитвословиях и отнюдь не метафорические образы порабощения и *работы* (т.е. рабства – Л.Л.) *дьяволя*:

*волею поработихся похотному бесу [129], да не до конца объметь мя темный князь жадаием плотским [133], искушающего мя врага крестом Своим низложи [136], ноци (...) не чаю прейти, бесовским объят мечтанием [138] и т.д.*

Бес во всех этих контекстах воспринимался молящимся вовсе не как некий символический образ *мирового трансцендентального ноуменально-космического тоталитарного персонализированного зла* (известная шутка А.В. Кураева), но как вполне реальное существо. Это существо можно, к примеру, заставить молотить пшеницу, как это сделал преп. Феодор Печерский (см. «Слово о преподобных отцах Феодоре и Василии» из Киева-Печерского патерика) или закрыть в рукомынике, а потом еще и использовать в качестве «конька-горбунка», как это сделал свт. Иоанн Новгородский (см. «Повесть о путешествии на бесе в Иерусалим Иоанна Новгородского») и т.п.

Вместе с тем грех в системе христианского вероучения – это проявление зла, которое не обладает истинным бытием, а лишь свидетельствует об отсутствии бытия-добра. Грешник, не осознавший свои согрешения и не покающийся, в буквальном смысле не существует для жизни вечной, имеющей свой исток в Боге, абсолютном добре. Поэтому выражения типа *мене, многыми грехы умерша (...) оживи [121], многа злобою умерщвень [133]* и т.п. не имеют в христианской культуре переносного значения. Здесь – показание истинной причины происходящего с человеком, и порядок, задача этого показания прямо противоположна задаче метафоры: это уход от иносказания к наиболее точному – можно сказать, научно-терминологическому – определению сути явления. Понимание же сущности происходящего позволяет молящемуся дать ему правильную эмоциональную оценку, что подготавливает катарсис и духовное преображение.

Таким образом, в христианском каноническом творчестве эмотивные структуры являются средствами путеводительства адресата к Ис-



тине изображаемого, способствуя тем самым духовному преобразению реципиента. Эмотивные знаки и средства, формализованные и узаконенные нормативными риторикой и поэтикой, попадая в сферу христианской иконологии, преобразуются из инструментов манипуляции сознанием реципиента и/или украшения речи в инструменты духовного преобразования и обожения человека. Одним их таких инструментов являются «эмотивные ключи», задача которых – вызвать эмоциональный отклик и последующий катарсис у своих читателей и/или слушателей.

В молитвословиях свт. Кирилла Туровского «эмотивные ключи», указывающие и разъясняющие каждому из молящихся его (молящегося) актуальное духовное состояние, представлены несколькими разновидностями: 1) «литургические эмотивные ключи», включают в себя элементы, входящие в тексты богослужебных последований и могут принимать вид а) собственно цитат, б) отдельных реминисценций и, или аллюзий, встроенных в текст молитвословия, в) центонов из реминисценций, аллюзий, парафразов и т.д.; 2) «эмотивные топосы» – специфические для культуры *raч christiana*, легко опознаваемые и понимаемые ее адептами образы, представленные гиперболизированным самоуничижением и разного типа метафорами.

Многогранная богословская эрудиция проповедника (в области христианской онтологии, антропологии, гносеологии, сотериологии, еkkлезиологии, аскетике, Священной и Церковной истории, Св. Писания и Предания и т.д.) и его подвижнический опыт затворничества помогают святителю правильно подбирать «эмотивные ключи», позволяющие наполнить хорошо знакомые адресату образы искренним и трепетным чувством, «проявить» их доселе не замеченный смысл и в итоге – успешно «перенацелить» своего адресата с эмоциональной оценки мирских проблем («телесная страстность») на эмоциональное переживание реальности истинного Бытия («святая страсть»).

#### LITERATURA

- Buchkov V. V., *Vizantiyskaya estetika. Teoreticheskiye problemy*, Moskva 1977 [Бычков В.В., *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977].
- Feofan Zatvornik, *Nachertaniye khristianskogo pravoucheniya*, Moskva 2010 [Феофан Затворник, *Начертание христианского правоучения*, Москва 2010].
- Gladkova O. V., *Bibleyskiye leksicheskiye klyuchi agiograficheskikh tekstov*, «Russkaya rech'» 2008, № 6 [Гладкова О.В., *Библейские лексические ключи агиографических текстов*, «Русская речь» 2008, № 6].

- Kolesov V. V., *Mir cheloveka v slove Drevney Rus*, Leningrad: Izd-vo Leningradskogo un-ta, 1986 [Колесов В. В., *Мир человека в слове Древней Руси*, Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986].
- Larin B.A., *Estetika slova i yazyk pisatelya*, Leningrad 1974 [Ларин Б.А., *Эстетика слова и язык писателя*, Ленинград 1974].
- Malkov P.Y., *Ucheniye svyatykh ottsov Vostochnoy Tserkvi o strastyakh (v yego vzaimosvyazi s ucheniyem o chelovecheskoy prirode i prizvanii yeye k obozheniyu)*, Bogoslovskaya konferentsiya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi «Zhizn' vo Khriste». Moskva, 15–18 noyabrya 2010 g. Materialy, Sinodal'naya Bogoslovskaya Komissiya, Moskva 2012 / [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://azbyka.ru/otechnik/antropologiya-i-asketika/uchenie-svjatykh-ottsov-vostochnoj-tserkvi-o-strastjah-v-ego-vzaimosvjazi-s-ucheniem-o-chelovecheskoj-prirode-i-prizvanii-ee-k-obozheniyu/>. [Малков П.Ю., *Учение святых отцов Восточной Церкви о страстях (в его взаимосвязи с учением о человеческой природе и призвании ее к обожению)*, Богословская конференция Русской Православной Церкви «Жизнь во Христе». Москва, 15–18 ноября 2010 г. Материалы. Синодальная Богословская Комиссия, Москва 2012 / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/antropologiya-i-asketika/uchenie-svjatykh-ottsov-vostochnoj-tserkvi-o-strastjah-v-ego-vzaimosvjazi-s-ucheniem-o-chelovecheskoj-prirode-i-prizvanii-ee-k-obozheniyu/>].
- Mielníkaŭ A. A., *Kirył, jepiskap Turaŭski: žyccio, spadčyna, svieta pohliad*, Mínsk 1997 [Мельникаў А. А., *Кірыл, епіскап Тураўскі: жыццё, спадчына, светлагляд*, Мінск 1997].
- Pikkio R., *Funktsiya bibleyskikh tematicheskikh klyuchey v literaturnom kode pravoslavnogo slavjanstva*, Slavia Orthodoxa. Literatura i yazyk, Moskva 2003 [Пиккио Р., *Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства*, Slavia Orthodoxa. Литература и язык, Москва 2003].
- Prokhorov G.M., *Pamyatniki perevodnoy i russkoy literatury XIV–XV vekov*, Leningrad 1987 [Прохоров Г.М., *Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков*, Ленинград 1987].
- Rogachevskaya Ye. B., *Tsikl molitv Kirilla Turovskogo. Teksty i issledovaniya*, Moskva 1999 [Рогачевская Е.Б., *Цикл молитв Кирилла Туровского. Тексты и исследования*, Москва 1999 (первая редакция)].
- Uspenskiy L. A., *Bogosloviye ikony Pravoslavnoy Tserkvi*, Pereslavl' 1997, XVI + 656 s. [Успенский Л.А., *Богословие иконы Православной Церкви*, Переславль 1997, XVI + 656 с.]
- Zhivov V. M., *Razyskaniya v oblasti istorii i predystorii russkoy kul'tury*, Moskva 2002 (Yazyk. Semiotika. Kul'tura) [Живов В. М., *Разыскания в области истории и предистории русской культуры*, Москва 2002].

SUMMARY

“EMOTIVE KEYS” IN THE WORKS OF ST.KIRILL TURKOVSKY

The author shows how emotive means when falling into the sphere of Christian iconology, are transformed into tools for the spiritual change of a person. One such tool is represented by emotive keys. In the prayers of St Kirill Turovsky they are represented by such varieties as “liturgical emotive keys” – fragments of liturgical sequences (direct quotations, individual reminiscences and/or allusions, centons from reminiscences, allusions, paraphrases, etc.) and “emotive toposes” – images specific to the Pax Christiana culture, easily recognizable by its adherents (hyperbolized self-abasement, different types of metaphors).

**Key words:** sphere of emotions, emotiveness, emoseme, emotive key, emotive topos, prayers of Kirill Turovsky, artistic canon of Christian culture, patristic psychology and soteriology.



*Anatol Brusiewicz*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.07

*Grodzieński Uniwersytet Państwowy*

*im. Janki Kupały*

<https://orcid.org/0000-0002-0007-5147>

**Ідэйна-мастацкія пошукі паэтаў  
беларуска-польскага памежжа:  
творчасць Адама Плуга**

Рамантычны пералом, што распачаўся на беларуска-польскім літаратурным памежжы ў XIX стагоддзі, мае шэраг адметнасцей у параўнанні з аналагічнымі з’явамі ў іншых рэгіёнах Еўропы. Адна з іх заключаецца ў неверагоднай расцягнутасці часавых рамак згаданага працэсу. У многіх еўрапейскіх краінах пераход ад класіцызму да новай мастацка-эстэтычнай сістэмы здарыўся, можна сказаць, вокамгненна, а вось на землях колішняй Рэчы Паспалітай, асабліва ў былым Вялікім Княстве Літоўскім, рамантызм выпяваў настолькі марудна, ажно паспела змяніцца некалькі пакаленняў творцаў.

Адам Плуг (Антон Пяткевіч) належыць да другога пакалення айчынных рамантыкаў, якое заявіла пра сябе тады, калі ўжо адбылося трыумфальнае ўзыходжанне на еўрапейскі паэтычны алімп Адама Міцкевіча, калі напісалі і выдалі свае кнігі вершаў крыху маладзейшыя сябры і калегі вешчуна, напрыклад, Антон Эдвард Адынец, Юльян Корсак, калі на захадзе рамантычная традыцыя зрабілася аб’ектам вывучэння, а не пераймання, а ёй на змену прыйшоў пазітывізм і рэалізм. Такім чынам, А. Плуг, як, зрэшты, і ўсе іншыя прадстаўнікі беларуска-польскага літаратурнага памежжа, што дэбютавалі ў 40-я гады, апынуліся фактычна ў цені сваіх папярэднікаў, альбо нават і цэлай эпохі. Прынамсі так гэта выглядала ў вачах асобных крытыкаў і літаратуразнаўцаў, якія талент кожнага новага паэта, прыйшлага слядамі першых рамантыкаў, ацэньвалі арыентуючыся ледзь не на геній А. Міцкевіча. У падобны “пракрустаў ложка” трапіў таксама і А. Плуг,

якога Ірына Маціеўская залічвае да *шэрагу другарадных пісьменнікаў*<sup>1</sup>, маўляў, вершы згаданага аўтара *генеалагічна звязаны з рамантызмам, у адносінах да якога з'яўляюцца эпігонскімі*<sup>2</sup>. “Другараднасць” гэтага насамрэч яскравага прадстаўніка другой хвалі беларуска-польскага рамантызму І. Маціеўская тлумачыць адсутнасцю зацікаўленасці да яго спадчыны з боку гісторыкаў літаратуры і чытацкай аўдыторыі, рэпрэзентуючы аднак выключна польскае бачанне праблемы, без уліку “беларускага” фактару. Для палякаў А. Плуг сапраўды мала цікавы, паколькі не Польшча, а *Беларусь стала неад’емным кампанентам мастацкай вобразнасці*<sup>3</sup> пісьменніка. Суседзяў пераважна цікавіць апошні, “варшаўскі перыяд” (1874–1903 гг.) жыццёвага шляху А. Пяткевіча, а дакладней яго грамадская дзейнасць, рэдактарская праца ў сталічных часопісах “Kłosy” (“Каласы”), “Wędrowiec” (“Вандроўнік”), “Kurier Warszawski” (“Варшаўскі кур’ер”), супрацоўніцтва з “Вялікай універсальнай ілюстраванай энцыклапедыяй” (“Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana”), а таксама шматлікія сувязі нашага земляка з удзельнікамі польскага літаратурнага працэсу. Пра гэта яскрава сведчыць, напрыклад, манаграфія Іаанны Лекан-Мжэўкі “Kresowiec z urodzenia – warszawiak z wyboru: Adam Pług w życiu literackim Warszawy drugiej połowy XIX wieku” (“Крэсавяк паводле паходжання – варшавяк паводле выбару: Адам Плуг у літаратурным жыцці Варшавы другой паловы XIX стагоддзя”), дзе даволі падрабязна разгледжаны ўсе вышэй пазначаныя моманты. Вось што сцвярджае між іншым аўтар згаданага даследавання:

Рэдактарская дзейнасць настолькі паглынула Плуга, што цалкам выпесніла захапленне пісьменніцкай справай. Пасяліўшыся ў Варшаве, ён з таго часу не напісаў ніводнага сур’ёзнага твора; (...) Але затое мае заслугу перад польскай літаратурай як клапатлівы апякун маладых талентаў (Марыі Канапніцкай, Яна Каспровіча, Фердынанда Хоэсіка) і “худых літаратараў”, напрыклад, Цыпрыяна Каміла Норвіда<sup>4</sup>.

Як бачым, для польскага боку постаць А. Плуга важная, але толькі ў кантэксце яго ўдзелу ў літаратурным жыцці краіны ў эпоху по-

<sup>1</sup> I. Maciejewska, *Sylwetka literacka Adama Pługa*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1958, t. 59, № 1, s. 17.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 20.

<sup>3</sup> М. М. Хмяльніцкі, *Адам Плуг – пісьменнік беларуска-польскага літаратурнага сумежжа: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.05 / Бел. дзярж. ун-т., Мінск 1998*, с. 4.

<sup>4</sup> J. Lekan-Mrzewka, *Kresowiec z urodzenia – warszawiak z wyboru: Adam Pług w życiu literackim Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Lublin 2013, s. 9.

страмантызму. Справа ў тым, што ў тагачаснай Варшаве рамантычная традыцыя не ўспрымалася інакш, як нейкі перажытак, дзівацтва, вынікам якога маглі стаць хіба толькі тэксты эпігонскага характару. Пра гэта кажа і Богдан Цывіньскі: *рамантычны светпогляд, які сур'ёзна не быў успрыняты ў Кароне і асабліва ў Варшаве такімі плынямі, як пазітывізм, навуковасць, спэнсерызм у культуры, грамадскім жыцці і палітычнай свядомасці, замёр там самае малае на дваццаць пяць гадоў (1865–1890)*<sup>5</sup>. У адрозненне ад Польшчы, на землях колішняга ВКЛ, выхадцам з якіх быў і А. Плуг, рамантызм працягваў сваё развіццё нават пасля сумна вядомых вынікаў паўстання 1863–1864 гадоў, праяўляючы сябе калі не ў стылі, дык у прапанаванай іерархіі каштоўнасцей. Таму не дзіва, што для палякаў творчасць, асабліва паэзія нашага суайчынніка ўяўляецца пэўным анахранізмам, а для беларусаў А. Плуг займае пачэснае месца – побач з Янам Баршчэўскім, Вінцэнтам Дуніным-Марцінкевічам, Арцёмам Вярыгам-Дарэўскім, Уладзіславам Сыракомляй, Вінцэнтам Каратынскім: *усе яны стаяць ля вытокаў той ракі, імя якой – новая беларуская літаратура*<sup>6</sup>. Зрэшты, для нас мае значэнне і “варшаўскі перыяд” творцы, паколькі ён адлюстроўвае адну важную заканамернасць: уплыў айчыннай мастацка-эстэтычнай парадыгмы (у дадзеным выпадку яе прадстаўляе А. Плуг) на польскую вербальную традыцыю цалкам сувымерны адваротнаму працэсу – уплыву літаратуры Польшчы на прыгожае пісьменства Беларусі. Праўда, мусім прызнаць, што ні постаць А. Плуга, ні яго творчая спадчына, не атрымалі пакуль што і ў беларускім літаратуразнаўстве сталай “прапіскі”. Так, пісьменніка згадвалі ў сваіх працах многія вядомыя навукоўцы (Алег Лойка, Адам Мальдзіс, Віктар Каваленка, Уладзімір Мархель, Генадзь Кісялёў, Іван Навуменка), але, як аўтарытэтна заяўляе Мікалай Хмяльніцкі, аўтар дысертацыі “Адам Плуг – пісьменнік беларуска-польскага літаратурнага сумежжа”, перад намі *паэт і празаік, які амаль невядомы сучаснаму чытачу і ўсё яшчэ як след недаацэнены спецыялістамі-даследчыкамі*<sup>7</sup>. Асабліва недаацэнены лірычны талент творцы. Бо калі гаворка і заходзіла пра яго паэзію, то асноўная ўвага канцэнтра-

<sup>5</sup> Б. Цывіньскі, *Рамантычны падмурак культуры XIX ст. Вялікага Княства Літоўскага*, [у:] Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі 7–11 верасня 1998 г., Мінск 1998, с. 227–228.

<sup>6</sup> А. І. Мальдзіс, *Падарожжа ў XIX стагоддзе: з гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры*, Мінск 1969, с. 12.

<sup>7</sup> М. Хмяльніцкі, *Варшаўскі самотнік. Жыццё і творчасць Адама Плуга*, “ARCHE. Пачатак” 2010, № 4, с. 263.

валася на жанры вершаванай гавэнды. Такая тэндэнцыя прасочваецца і ў згаданай вышэй дысертацыі М. Хмяльніцкага – самым на сённяшні дзень грунтоўным даследаванні, прысвечаным творчасці пісьменніка. Аднак не будзем лічыць, быццам бы *празічная частка спадчыны Плуга для гісторыка літаратуры нашмат цікавейшая за паэтычную*<sup>8</sup>, паколькі нават прафесійныя чытачы пры выбары аб'екту і прадмету сваіх навуковых інтарэсаў кіруюцца перад усім уласным літаратурным густам. На нашу думку, лірыка А. Плуга ўяўляе сабой цікавы феномен, а ўсе спробы абвінаваціць паэта ў эпігонстве абсалютна беспадстаўныя. Бо што такое эпігонства? Пад ім, як правіла, трэба разумець *творча несамастойнае выкарыстанне састарэлых ідэй, прынцыпаў і метадаў якой-небудзь мастацкай школы, навуковай або ідэйнай плыні ў змененай гістарычнай абстаноўцы*<sup>9</sup>. Але, як мы ўжо заўважалі, храналагічныя рамкі рамантызму на абшарах былога ВКЛ адрозніваліся ад іншых рэгіёнаў Еўропы: тут яго ідэі доўгі час заставаліся актуальнымі, бо і абстаноўка гістарычная заставалася прыблізна аднолькавай што пры А. Міцкевічу, што пры А. Плугу, надалей стымулюючы творцаў да ўвасаблення ў мастацкіх тэкстах мары аб вызваленні Айчыны з-пад імперскай няволі. Вакол гэтай цэнтральнай мары-ідэі (ідэальнай мэты, дасягненню якой перашкаджае пачварная рэальнасць) фарміруецца мастацка-эстэтычная прастора кожнага ліцвінскага рамантыка і таму пазбегнуць перагуквання паміж рознымі творамі аналагічных матываў, вобразаў ды іншых сэнсаўтваральных катэгорый папросту немагчыма. Як немагчыма западозрыць А. Плуга ў творчай несамастойнасці пры выкарыстанні ім ідэй рамантызму, паколькі ад самых ранніх вершаў і паэм да твораў, напісаных у сталым веку, паэт мэтанакіравана выбудоўвае і ўласную канцэпцыю рамантычнага героя, і свой непаўторны *свет мрояў і чараў – магічнае кола творчасці, за якім ён хаваўся ад штодзённых клопатаў і дзе мог панаваць адзінаўладна*<sup>10</sup>. Яшчэ ў першым вядомым вершы “Góra Zamczysko” (“Гара Замчышча”), датаваным 1841 годам (твор не друкаваўся, *усё яшчэ ляжыць ў рукапісах Ягелонскай бібліятэкі*<sup>11</sup>), звяртае на сябе ўвагу не толькі спроба паказу існавання чалавека ў атачэнні незвы-

<sup>8</sup> I. Maciejewska, *Sylwetka literacka Adama Pługa...*, s. 19.

<sup>9</sup> А. Ф. Малышевский, *Философско-терминологический словарь*, Калуга 2004, с. 81.

<sup>10</sup> Deotyma, *Adam Pług – Antoni Pietkiewicz. Wizerunek na osiemdziesiątą rocznicę jego urodzin*, „Biesiada literacka” 1903, t. 56, № 43, s. 330.

<sup>11</sup> I. Maciejewska, *Sylwetka literacka Adama Pługa...*, s. 19.



*чайнага і таямнічага*<sup>12</sup>, але найперш падтытул твора: аповед Буртыніка. Заўважым, далёка не кожны чытач, нават у часы напісання верша, мог дакладна адказаць на пытанне: хто ж такія буртынікі? Дадзены вобраз амаль нідзе не сустракаецца ў творах іншых прадстаўнікоў беларуска-польскага літаратурнага памежжа. Прынамсі, пад гэтай назвай. Выключэннем хіба толькі яшчэ Юзаф Ігнацы Крашэўскі з міфалагічна-гістарычнай паэмай “Anafielas” (“Анафеляс”). Ужо ва ўступе да першай песні (твор складаецца з трох частак-песень), у якім аўтар звяртаецца да чытача з мэтай патлумачыць, пра што ж ён збіраецца тут спяваць, згадваюцца буртынікі і іх старадаўнія спевы ў памяць аб памерлых продках: *Pieśni to, które Burtynicy starzy // Na ojców waszych pócili pogrzebie*<sup>13</sup>. Як вынікае з кантэксту паэмы, буртынікі – гэта даўнейшыя літвінскія вандроўныя паэты. Зрэшты, тое самае пра буртынікаў гаворыцца і ў працы Тэадора Нарбута “Dzieje starożytne narodu litewskiego” (“Старажытная гісторыя літоўскага народа”): *былі гэта рыфматворцы, выканаўцы ўласных песень, накітавалі старажытных бардаў і скальдаў*<sup>14</sup>. Цікава, што Ю. І. Крашэўскі і А. Пług звярнуліся да вобразу буртыніка ў адначасці: уступ да паэмы “Анафеляс” датуецца, як і верш “Гара Замчышча”, 1841 годам. Магчыма, у абодвух выпадках меў месца *ўплыў Т. Нарбута, ягонае ліцвінскае ідэалогіі*<sup>15</sup>. Але ў кожным разе можна казаць пра наяўнасць агульных тэндэнцый у ідэйна-мастацкіх пошуках пісьменнікаў, што ў сваю чаргу зблізіла іх у будучым. Нездарма свае першыя (як і многія наступныя) творы А. Пług надрукаваў не дзе-небудзь, а на старонках “Athenaeum” (“Атэнэум”), часопіса, які выходзіў пад патранатам і рэдакцыяй Ю. І. Крашэўскага. Не гледзячы, аднак, на такія інтрыгуючы падтытул, галоўны герой верша А. Плуга “Гара Замчышча” атрымлівае больш зразумелае для шырокай аўдыторыі імя – Вайдэлот. Пра вайдэлотаў, заўважым, згадвае ўсё той жа Ю. І. Крашэўскі ў працы “Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania i t. d.” (“Літва. Старажытная гісторыя, законы, мова, вера, звычаі, песні, прыказкі, паданні і г. д.”): *на алтарах бесперапынна паліўся агонь, які сцерагла ад згасання спецыяльна пастаўленыя*

<sup>12</sup> М. Хмяльніцкі, *Паэтыка вершаваных гавянд Адама Плуга*, [у:] *Паланістыка 2001. Маладая паланістыка*, Мінск 2002, с. 199.

<sup>13</sup> J.I. Kraszewski, *Anafielas. Pieśni podań z Litwy. Pieśń pierwsza. Witolorauda*, Wilno 1846, s. VIII.

<sup>14</sup> T. Narbut, *Dzieje starożytne narodu litewskiego: w IX t.*, Wilno 1835, t. I, s. 261.

<sup>15</sup> М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, Мінск 2001, с. 28.

жрацы і жрыцы – вайдэлоты і вайдэлоткі<sup>16</sup>. Але ў шырокі ўжытак паняцце “вайдэлот” увёў А. Міцкевіч. Гэта ў яго знакамітай паэме “Гражына” сустракаем радкі, дзе вайдэлоты пад акампанемент трубы і флейты спяваюць хаўтурныя песні: *Przy długiej trąby i fletni odglosie, // Śmiertelne pieśni wajdeloci pieją*<sup>17</sup>. Акрамя таго ў гістарычна-этнаграфічных тлумачэннях да “Гражыны” яе аўтар прыводзіць шэраг цікавых звестак, звязаных са старажытнымі народнымі ўяўленнямі, традыцыямі і абрадамі, у тым ліку апавядае пра нейкага Сымона Грунава, які ў XVI стагоддзі ў Прусіі стаў выпадковым сведкам паганскага абраду ушанавання казла: *пасля прынясення ахвяры стары Вайдэлот пачаў апяваць подзвігі старадаўніх герояў Літвы, аздабляючы песні маральнымі навучаннямі і малітвамі*<sup>18</sup>. Такім чынам, ужо з першых крокаў, зробленых А. Плугам у паэзіі, бачыцца жаданне прайсці шляхам першага рамантыка, зрабіўшы яго герояў таксама і сваімі, што, праўда, не заўсёды знаходзіла падтрымку з боку нават самых блізкіх сяброў. У. Сыракомля, напрыклад, якому і быў прысвечаны верш “Гара Замчышча”, выказаў некаторыя крытычныя заўвагі наконт *нерэалістычнай канцэпцыі твора, аднак робячы пераважна акцэнт на тым, што канцэпцыя мусіць быць перадусім арыгінальнай, не атаясамлівацца з літаратурнымі папярэднікамі, нават з самім Міцкевічам*<sup>19</sup>. Што ж, у А. Плуга быў свой падыход да праблемы мастацкай (не)арыгінальнасці, зразумець прыроду якога многім сучаснікам паэта было не пад сілу. Пра інтэртэкстуальнасць загавораць толькі ў другой палове наступнага, XX стагоддзя, калі ў даследчыкаў літаратуры нарэшце з’явіцца цвёрдае ўсведамленне таго, што *любы тэкст будуюцца як мазайка цытатаў, любы тэкст – гэта прадукт убірання і трансфармацыі якога-небудзь іншага тэксту*<sup>20</sup>.

Дэбютную публікацыю ў “Атэнэум” (гэта быў 1847 год), верш “Неба”, паэт падпісвае яшчэ пакуль уласным імем. Пад псеўданімам Адам Плуг у названым выданні ў 1849 годзе выйдзе ўжо чарговы вершаваны твор – паэма “Żukowy Borek” (“Жукаў Барок”). З гэтага моманту ўсе свае мастацкія тэксты А. Пяткевіч будзе пазначаць менавіта так: проста, але запамінальна, выразна маркіруючы ўласную твор-

<sup>16</sup> J.I. Kraszewski, *Litwa. Starożytnie dzieje, ustawy, język, wiara, obyszaje, pieśni, przysłowia, podania i t. d.*, Warszawa 1847, s. 108.

<sup>17</sup> A. Mickiewicz, *Dziela: w XVII t.*, Warszawa 1997, t. II, s. 45.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 61.

<sup>19</sup> F. Fornalczyk, *Hardy lirnik wioskowy*, Poznań 1972, s. 66.

<sup>20</sup> Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог и роман*, [В:] *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*, Москва 2000, с. 429.

чую місію – не даць пераўтварыцца гістарычнай памяці ў заляжалы дзірван і рыхтаваць шчодрую глебу для спадкаемцаў. Нельга тут не прыгадаць верш, скіраваны “Да В. Марцінкевіча, аўтара твораў на беларускай гаворцы” (“Do W. Marcinkiewicza, autora pism w białoruskim narzeczu”). З верай у плён сумеснай працы паэт звяртаецца да свайго калегі – аднаго з пачынальнікаў новай беларускай літаратуры і параўноўвае сябе з плугам, а яго з сейбітам:

Jamci Pług niby, tyś rolnik prawy,  
 Ty w kmiecej mowie prowadzisz siew,  
 Co z czasem ponad chwasty i trawy  
 Wzrośnie w cudownych owoców krzew<sup>21</sup>.

Трэба прызнаць, дадзеныя радкі сталіся прарочымі: дзякуючы А. Плогу, В. Дуніну-Марцінкевічу, ды іншым “сейбітам”, на ніве айчыннага вербальнага мастацтва неўзабаве ўзышло шмат талентаў – ад Мацея Бурачка да Якуба Коласа. Ёсць, дарэчы, адна асаблівасць, уласцівая для творчасці згаданых вышэй літаратараў і адлюстраваная ў іх псеўданімах: усе яны трымаюцца зямлі (паэтызуюць родныя краявіды, узнаўляюць гісторыю сваёй краіны, паказваюць жыццё народа і яго традыцыі), але ў той жа час з усіх сіл цягнуцца да неба (кожнага з іх вабіць экзістэнцыяльны пошук адказаў на пытанні анталогічнага характару). Ідэю балансавання паміж “зямным” і “нябесным”, светам рэальным і ідэальным вызнаваў таксама і аўтар паслання да В. Дуніна-Марцінкевіча, падпісваючы ўласныя творы не проста “Плуг”, але “Адам Плуг”, чым падкрэсліваў сваю непарыўную сувязь з міцкевічаўскай традыцыяй, якая заўсёды атаясамлівалася найперш са сферай трансцэндэнтнага. Ды і ўвогуле, для А. Плуга А. Міцкевіч заўсёды быў больш чым паэт. Калі нават і абвінавачваць пісьменніка ў нейкай другаснасці, то гэта была ўсвядомленая, наўмысная другая-снасць у адносінах да свайго вялікага папярэдніка і земляка. Таму гэтак часта *Плуг спасылаецца на Міцкевіча, якога ён пераймае, перафразуе, цытуе*<sup>22</sup>. А. Міцкевіч становіцца для А. Плуга неад’емнай часткай памяці: пра ўласныя маладыя гады, пра радзіму-Літву, якую давалося пакінуць, урэшце, пра неабходнасць вяртання гэтага страчанага раю, вяртання ў кожным сэнсе – літаральным, вобраза-метафарычным, гістарычна-культурным, маральна-эстэтычным і, вядома, у палітычным. Калі ўважліва прыгледзецца да лірычных вершаў А. Плуга, то

<sup>21</sup> А. Pług, *Pamiętki domowe*, Warszawa 1858, s. 169.

<sup>22</sup> I. Maciejewska, *Sylwetka literacka Adama Pługa...*, s. 21.

можна ўбачыць цікавую рэч: пра што б ні згадваў паэт – усё гэта пэўная рэтраспекцыя, але кожны раз мінулае, зафіксаванае аднойчы ў памяці, дзіўным спосабам пераўтвараецца ў новую рэальнасць і робіцца больш жывой, чым некалі. Так у вершы “Да Ігната Ходзькі”, узнаўляючы жывалісныя вакаліцы маёнтка Дзевятні – родавага гнязда свайго сябра, А. Пług пры дапамозе толькі аднаго ўяўлення дамалёўвае карціны з выгляду гэтакія ж рэалістычныя, як і ўсё тое, што ён бачыў на ўласныя вочы. І вось ужо перад чытачом як на яве паўстае альтанка, дзе вясёлым гуртам сабралася чацвёрка маладзёнаў – будучы квет айчынай літаратуры: І. Ходзька, А. Э. Адынец, А. Міцкевіч і Ю. Корсак:

A może bliższe przyszły na myśl sprawy?  
Może powtarza staruszka altana,  
Echo wesołej rówieśników wrzawy:  
Ignacego, Edwarda, Adama, Juljana?<sup>23</sup>

У лірыцы А. Плуга матыў памяці, бясспрэчна, дамінуе над іншымі матывамі: з яго паўстае ўся мастацка-стваральная прастора тэкстаў і іх эстэтычна-філасофская аснова. Памяць робіцца і крыніцай натхнення, і формай маралі, і мерай усіх рэчаў. А яшчэ ідэальным светам, дзе мастак-пілігрым на нейкі момант знаходзіць тое, чаго яму не хапае ў свеце рэальным: цяпло хатняга агменю, позірк каханай жанчыны, шчырасць сяброўскай усмешкі. Вядома, несупадзенне рэальнага і ўяўнага напаўняе тугой і без таго невясёлы пафас некаторых вершаў паэта, асабліва калі ўлічыць, што лірычны герой не прагне звышнатуральнага, а марыць аб самых простых рэчах. Але нават самыя простыя, зразумелыя рэчы і словы пад пяром таленавітага аўтара набываюць біблейскія маштабы:

Litwo moja! Litwo droga!  
Wymodlona, wyplakana,  
Wycierpiana mi u Boga,  
Ziemio moja obiecana!<sup>24</sup>

Параўноўваючы родную Літву з зямлёй абяцанай, паэт стварае не толькі рамантычную алюзію да старазапаветнай гісторыі пра Аўраама, але і дэкларуе адну з галоўных эстэтычных задач еўрапейскага рамантызму: *знайсці тую гармонію паміж чалавекам*

<sup>23</sup> А. Pług, *Pamiętki domowe...*, s. 16.

<sup>24</sup> Тамсама, с. 25.

*і светам, асобай і грамадствам, па-за якой шчасце робіцца недасяжным*<sup>25</sup>. Дадзеная ідэя рэалізуецца ў большасці твораў А. Плуга, пачынаючы ад дэбютных тэкстаў, надрукаваных на старонках “Атэнэум” і скончваючы вершамі-прысвячэннямі, адрасаванымі сябрам, сярод якіх У. Сыракомля, І. Ходзька, В. Дунін-Марцінкевіч, Станіслаў Манюшка, Апалінары Концкі і шэраг іншых цікавых асоб, прадстаўнікоў беларуска-польскага культурнага памежжа. Праз сакралізацыю памяці, з якой мы сутыкаемся ў кожным вышэй працытаваным радку, у кожным паэтычным прысвячэнні, адбываецца ідэалізацыя мінуўшчыны, гісторыі, што ўласціва, зрэшты, творчасці і літаратурных папярэднікаў А. Плуга, і яго паслядоўнікам. Як адзначае Віктар Ванслаў, гісторыя для рамантыкаў часта становіцца *метафрычнай, мастацкай формай вырашэння праблем сучаснасці*<sup>26</sup>. Падобнае можна назіраць, напрыклад, у вершы, ахвяраваным С. Манюшку, у якім гісторыя, дзякуючы сіле мастацтва, нібыта Хрыстос, паўстае з мёртвых, а разам з ёй у памяці і свядомасці лірычнага героя (аўтара) паўстаюць свабода і шчасце (тое, чаго акурат не хапала паэту, ды і ўсім яго суайчыннікам ва ўмовах згубленай аднойчы дзяржаўнай незалежнасці):

Zmartwychpowstaje cała przeszłość złota  
I ludzie dawni, i dawne wesele,  
I dawna serca czystość i prostota,  
A z nią swobody i szczęścia tak wiele!<sup>27</sup>

Як бачым, праз ідэалізацыю мінулага (з праекцыяй у сучаснасць), а таксама катэгорыі свабоды, з якімі знітавана яшчэ адна рамантычная ідэя – пазачасавасці і ўсемагутнасці сапраўднага мастацтва, А. Пług выказвае тое, аб чым маўчалі многія паэты: радзіма – гэта найперш людзі, іх думкі і пачуцці, мары і спадзяванні, боль і радасць. Вось чаму ён з такой цеплынёй і спагадай піша пра сваіх землякоў – знаёмых і незнаёмцаў, просячы для іх Богага бласлаўлення, а для сябе шчасця не расчаравацца ў блізкіх сэрцу людзях:

A ludzie?... O Boże błogosław im z nieba!  
Żem znalazł ich, jakim wymarzył był sobie.  
Już więcej mi szczęścia na ziemi nie trzeba,  
Daj tylko z tą wiarą w nich spocząć mi w grobie!<sup>28</sup>

<sup>25</sup> В. В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, Москва 1966, с. 132.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 132.

<sup>27</sup> А. Pług, *Pamiętki domowe...*, s. 161.

<sup>28</sup> Тамсама, с. 197.

Чалавекалюбствам, якое заканамерна выводзіцца з хрысціянскай ідэі любові да бліжняга, насычаецца ўся творчасць пісьменніка. І не адна творчасць: па словах сучасніцы паэта, Ядвігі Лушчэўскай (выступала ў друку пад псеўданімам Deotyma), *жарсцю Плуга ёсць... міласэрнасць*<sup>29</sup>, а сам ён з'яўляецца прыкладам чалавека, які *пажадаў сваё жыццё дапасаваць не толькі да Дэкалогу, але і да евангельскіх заповедзяў*<sup>30</sup>. На глыбокую рэлігіянасць А. Плуга звярталі ўвагу і іншыя даследчыкі яго спадчыны. І не ўсе ацэньвалі гэтую рысу станоўча. Так, на думку І. Маціеўскай, *звядзенне ўсіх спраў свету да праўлення Боскай волі сур'ёзна зніжала вартасць твораў Плуга, прычыняючыся да аслаблення рэалістычнага светасузірання па-каталіцку канфармісцкай мараллю*<sup>31</sup>. Цяжка пагадзіцца з такой ацэнкай. Канешне, *мастацкія пошукі А. Плуга можна паказаць як шлях ад рамантызму да станаўлення і пашырэння элементаў рэалізму ў яго прозе 50–60-ых гадоў*<sup>32</sup>, але гэта не быў прадстаўнік рэалістычнай плыні. А. Плуг – тыповы рамантык нават у сваіх праявічых тэкстах. Што да хрысціянскай (каталіцкай) маралі, то яна ўвогуле не мае нічога агульнага з канфармізмам: як спярджае Мікалай Бярдзьеў, *хрысціянства, вернае сваім вытокаам, перш за ўсё азначае нязгоду на канфармізм з навакольным светам, са станам свету, які цягне ўніз*<sup>33</sup>. З устойліва заганным станам рэчаў – вынікам людскай бездухоўнасці і пошласці – не ідзе на прымірэнне і створаная рамантыкамі літаратура, якая па вялікаму рахунку з'яўляецца мастацкай формай бунту супраць нязменнасці такога парадку. Таму нонканфармізм – гэта другое імя рамантызму. У мастацтве (як і ў жыцці) А. Плуга нонканфармісцкі бунт не згасае дзякуючы менавіта хрысціянскай свядомасці аўтара. Ёсць цікавая гісторыя, як аднойчы на дасціпнае пытанне-чатырохрадкоўе паэткі Севярыны Духіньскай, з якой сталі выкаваны лямеш Плуга, што яго іржа не точыць і камяні не шчэрбяць (*Powiedz mi przecie, Plugu kochany, // Z jakiej twój lemiesz stali kowany, // Że go nie tknęła ni rdza, ni skaza, // Ze nie wyszczerbił kamień żelaza?*<sup>34</sup>), быў атрыманы імгненны адказ у такой жа дасціпнай, афарыстычнай форме:

<sup>29</sup> Deotyma, *Adam Pług – Antoni Pietkiewicz. Wizerunek na osiemdziesiątą rocznicę jego urodzin...*, s. 332.

<sup>30</sup> Тамсама, с. 332.

<sup>31</sup> I. Maciejewska, *Sylwetka literacka Adama Pługa...*, s. 18.

<sup>32</sup> М. М. Хмяльніцкі, *Адам Пług – пісьменнік беларуска-польскага літаратурнага сумежжа...*, с. 3.

<sup>33</sup> Н. Бердяев, *Христианство и революция*, “Новый град” 1937, № 12, с. 57.

<sup>34</sup> Цыт. паводле: J. Omańkowska, *Śp. Antoni Pietkiewicz*, „Gwiazda. Gazetka tygodniowa dla ludu polsko-katolickiego” 1903, № 21, s. 2.

Plug mój drewniany, lecz święta para:  
 Miłość z Nadzieją w jarzmo się wdały;  
 A przy lemieszu stanęła Wiara,  
 Co w imię Boże przenosi skały<sup>35</sup>.

Як вобразна прызнаецца паэт, яго творчасць трымаецца на трох хрысціянскіх цнотах – веры, надзеі і любові: першая стаіць за плугам, накіроўвае, а дзве другія, запрэжаныя ў ярмо, гэты плуг цягнуць. А ў такой звязцы, ды з Божай дапамогай, можна і горы звярнуць. Дадзеная метафара вельмі трапна адлюстроўвае спецыфіку мастацкага метаду і стылю А. Плуга, арыентаваных на спасціжэнне і творчую інтэрпрэтацыю рэчаіснасці праз прызму маральна-эстэтычных каштоўнасцей хрысціянскай веры ў яе некананічным, народным, а дакладней, беларускім варыянце. Бо, як вядома, найважнейшай асновай ліцвінскага рамантызму, да якога належаў і А. Плуг, з’яўляецца беларуская народная культура з яе здольнасцю спалучаць у адно супрацьлеглыя з’явы, у тым ліку sacrum хрысціянства і profanum язычніцкіх хтанічных уяўленняў. Сінтэз розных пачаткаў арганізуе мастацкую прастору абсалютнай большасці паэтычных тэкстаў А. Плуга, пачынаючы з публікацыі ў часопісу “Атэнэум” верша “Неба”:

Jodły szeptały tajemnicze słowa –  
 To wietrzyk wzdycha, mówiła mi matka.  
 Niania mówiła: to Duchów rozmowa,  
 Co wyszły z grobu Babuni i Dziadka<sup>36</sup>.

Звяртае на сябе ўвагу ў дадзеным творы (яго можна смела назваць рамантычным маніфестам) вобраз няні, што акурат сімвалізуе беларускую культуру. Няня, як бачна з верша, не супрацьпастаўляецца, але дапаўняе вобраз маці (увасабленне кніжнай традыцыі прыгожага пісьменства), раскрываючы лірычнаму герою сваё бачанне, адчуванне і разуменне ідэалу – чароўнага, але недасяжнага для маленькага чалавека (неба ў аднайменным вершы сімвалізуе згаданы ідэал). Шлях на высокі край нябёсаў, куды нават арлы не далятаюць і дзе месціцца залаты трон Бога, вельмі небяспечны: яго, па словах няні, пільнуюць і зграі ваўкоў, і злыя духі, і русалкі (рэальныя і міфічныя істоты ўвасабляюць рознага кшталту перашкоды, перадусім маральныя заганы чалавека, якія стрымліваюць духоўнае развіццё). Але, не глядзячы

<sup>35</sup> Тамсама, с. 3.

<sup>36</sup> A. Pietkiewicz, *Niebo*, „Athenaeum” 1847, t. 5, s. 189.

ні на што, лірычны герой вырашае ўсё ж сабрацца аднойчы з сіламі, узброіцца вялізным мячом (у пэўным кантэксце меч можа сімвалізаваць гатоўнасць аўтара да збройнага вызвалення радзімы з-пад імперскага прыгнёту) і рушыць насустрач ідэалу:

Wówczas się mieczem ogromnym uzbroję  
I pójdę sobie jaką zechcę stroną;  
Ani mię wilków nie zastraszą roje,  
Ani Rusalek, ni złych duchów grono<sup>37</sup>.

Паводле В. Ванслава, самай галоўнай рысай рамантычнага мастацтва з'яўляецца *рэзка я несумяшчальнасць узвышанага ідэалу з рэальнай рэчаіснасцю*<sup>38</sup>, што пацвярджае і А. Плуг: *Zawsze szczyt Niebios wysoko nad głową, // Zawsze brzeg jego daleko się schyla*<sup>39</sup> Зрэшты, ніводны рамантык ніколі яшчэ не адмовіўся ад ідэі хоць бы часткова, часова, але аслабіць тую несумяшчальнасць. У кожнага з іх меліся свае спосабы набліжэння да ідэалу. Для прадстаўніка беларуска-польскага рамантызму, паэта А. Плуга такім спосабам становіцца цвёрдая вера ў чалавечнасць Бога і багалюбства чалавека: *Bo gdzie człek bliżej z Anioły dobremi, // Tam i Niebo bliżej ziemi*<sup>40</sup>.

Падагульняючы вышэй сказанае, можна зрабіць наступныя высновы:

– фарміраванне творчай свядомасці А. Плуга адбывалася пад непасрэдным уплывам першых рамантыкаў, асабліва спадчыны А. Міцкевіча, што, зрэшты, не змяншае ні мастацкай вартасці, ні арыгінальнасці паэтычных тэкстаў пісьменніка;

– у лірыцы А. Плуга знайшлі мастацкае ўвасабленне ключавыя эстэтычныя і маральна-філасофскія ідэі еўрапейскага рамантызму, сярод якіх сакралізацыя Айчыны і мінуўшчыны (гістарычнай і звычайнай чалавечай памяці), ідэалізацыя катэгорыі свабоды, ідэя пазачасавасці мастацтва;

– канцэпцыя лірычнага героя, у якім гарманічна спалучаецца “нябесная” ўзнёсласць і “зямная” разважлівасць, ідэйна-мастацкая прастора, арыентаваная на традыцыі беларускай народнай культуры і каноны хрысціянскага светасузірання – усё гэта збліжае А. Плу-

<sup>37</sup> Тамсама, с. 191.

<sup>38</sup> В. В. Ванслов, *Эстетика романтизма...*, с. 43.

<sup>39</sup> А. Pietkiewicz, *Niebo...*, s. 192.

<sup>40</sup> Тамсама, с. 192.



га з цэлым шэрагам іншых удзельнікаў беларуска-польскага літаратурнага памежжа, дазваляючы сьвярджаць, што перад намі тыповы прадстаўнік айчыннага рамантызму.

LITERATURA

- Berdâev N., *Hristianstvo i revolúciâ*, “Novyj grad” 1937, № 12 [Бердяев Н., *Христианство и революция*, “Новый град” 1937, № 12].
- Cyvin’ski B., *Ramantyčny padmurak Kul’tury XIX st. Vâlîkaga Knâstva Litoŭskaga*, [u:] *Adam Mičkevič i nacyânal’nyâ kul’tury*. Matèryâly Mižnarodnaj navukova.j kanferèncyi 7–11 verasnâ 1998 g., Mînsk 1998 [Цывіньскі Б., *Рамантычны падмурак культуры XIX ст. Вялікага Княства Літоўскага*, [y:] *Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры*. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі 7–11 верасня 1998 г., Мінск 1998].
- Deotyma, *Adam Plug – Antoni Pietkiewicz. Wizerunek na osiemdziesiątą rocznicę jego urodzin*, “Biesiada literacka” 1903, t. 56, № 43.
- Fornalczyk F., *Hardy lirnik wioskowy*, Poznań 1972.
- Haŭstovič M. V., *Gistoryâ belaruskaj litaratury 30–40-h gg. XIX st.*, Mînsk 2001 [Хаўстовіч М. В., *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, Мінск 2001].
- Hmâl’nicki M. M., *Adam Plug – pis’mennik belaruska-pol’skaga litaraturnaga sumežža: aŭtarėf. dys. ... kand. filal. navuk: 10.01.05* / Bel. dzârž. un-t., Mînsk 1998 [Хмяльніцкі М. М., *Адам Плуґ – пісьменнік беларуска-польскага літаратурнага сумежжа: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.05* / Бел. дзярж. ун-т., Мінск 1998].
- Hmâl’nicki M., *Paëtyka veršavanyh gavènd Adama Pluga*, [u:] Palaniŭstyka 2001. Maladaâ palaniŭstyka, Mînsk 2002 [Хмяльніцкі М., *Паэтыка вершаваных гавэнд Адама Плуґа*, [y:] Паланістыка 2001. Маладая паланістыка, Мінск 2002].
- Hmâl’nicki M., *Varšaŭski samotnik. Žyccë i tvorčasc’ Adama Pluga*, “ARCHE. Pačatak” 2010, № 4 [Хмяльніцкі М., *Варшаўскі самотнік. Жыццё і творчасць Адама Плуґа*, “ARCHE. Пачатак” 2010, № 4].
- Kraszewski J.I., *Anafielas. Pieśni podań z Litwy. Pieśń pierwsza. Witolorauda*, Wilno 1846.
- Kraszewski J.I., *Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyszaje, pieśni, przysłowia, podania i t. d.*, Warszawa 1847.
- Kristeva Ũ., *Bahtin, slovo, dialog i roman*, [v:] *Francuzskaâ semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu*, Moskva 2000 [Кристева Ю., *Бахтин, слово, диалог и роман*, [в:] *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*, Москва 2000].

- Lekan-Mrzewka J., *Kresowiec z urodzenia – warszawiak z wyboru: Adam Pług w życiu literackim Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Lublin 2013.
- Maciejewska I., *Sylwetka literacka Adama Pługa*, “Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1958, t. 59, № 1.
- Mal'dziś A. Ī., *Padarožža Ź XIX stagoddze: z ġistoryi belaruskaj literatury, ma-stactva i kul'tury*, Mińsk 1969 [Мальдзіс А. І., *Падарожжа ў XIX ста-годдзе: з ġісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры*, Мінск 1969].
- Malyševskij A. F., *Filosofsko-terminologičeskij slovar'*, Kaluga 2004 [Мальшев-ский А. Ф., *Филозофско-терминологический словарь*, Калуга 2004].
- Mickiewicz A., *Dzieła*: w XVII t., Warszawa 1997, t. II.
- Narbut T., *Dzieje starożytne narodu litewskiego*: w IX t., Wilno 1835, t. I.
- Omańkowska J., *Śp. Antoni Pietkiewicz*, “Gwiazda. Gazetka tygodniowa dla ludu polsko-katolickiego” 1903, № 21.
- Pietkiewicz A., *Niebo*, “Athenaeum” 1847, t. 5.
- Pług A., *Pamiętki domowe*, Warszawa 1858.
- Vanslov V. V., *Ėstetika romantizma*, Moskva 1966 [Ванслов В. В., *Эстетика романтизма*, Москва 1966].

## SUMMARY

IDEOLOGICAL AND ARTISTIC SEARCH OF POETS  
OF THE BELARUSIAN-POLISH BORDERLAND:  
ADAM PLOUG'S LITERARY OUVRE

This article is devoted to the study of the ideological and aesthetic foundations of Adam Ploug's poetry in organic correlation with the artistic experience of other representatives of the Belarusian-Polish literary borderland (A. Mitskevich, J.I. Krashevsky, etc.). It is worth noting that the formation of A. Ploug's creative consciousness took place under the direct influence of a number of ideas of Western European Romanticism, including the sacralization of the homeland and its past (historical memory), the idealization of freedom, Christian humanism and non-conformism, the idea of the timelessness of art. At the same time, both the concept of the lyrical hero and the artistic space in A. Ploug's works are all built on the basis of the traditions of the Belarusian folk culture, which makes it possible to assert that the poet belongs primarily to Belarusian Romanticism.

**Key words:** Belarusian-Polish borderland, poetry, Romanticism, Christianity, Belarusian folk culture.

*Serż Minskiewicz*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.08

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-6185-0936>

**Рамантычны фалькларызм Адама Міцкевіча  
і Яна Баршчэўскага: пераемнасць і творчае развіццё  
(да 170-ці годдзя з дня развітання з Янам Баршчэўскім)**

У красавіку 2019 года з Украіны прыйшла навіна: *Жыхары Чуднава 17 гадоў таму на прыватным падворку адкапалі пліту. Камі з яе сышла ржа, стала відаць імя Яна Баршчэўскага. 17 гадоў пліта проста стаяла на падворку, пакуль уласнік не вырашыў зацэментавачь двор, а для эканоміі цэменту пакласці пліту. Пад уплывам надвор'я надпіс сышоў з пліты, але гаспадары падумалі, што гэта нямецкая мова, і не сталі перакладаць. 15 красавіка 2019 года плітой зацікавілася дачка гаспадароў падвор'я (Алена Прыходчанка), якая стала шукаць адпаведнік імя з пліты ў інтэрнэце і знайшла, што пліта можа належыць пісьменніку Яну Баршчэўскаму<sup>1</sup>. Вось надпіс на пліце:*

JAN  
BARSZCZEWSKI  
MIŁOSNIK  
BOGA  
NATURY I LUDZI  
PIŚARZ  
NATCHNIEN  
UCZUCIA.  
ŻYŁ CNOTLIWIE  
LAT 70.  
UMARŁ 28 LUTEGO  
1851 ROKU<sup>2</sup>

ЯН  
БАРШЧЭЎСКІ  
ШАНАВАЛЬНІК  
БОГА  
ПРЫРОДЫ І ЛЮДЗЕЙ  
ПІСЬМЕННІК  
НАТХНЕННЯЎ  
ПАЧУЦЦЯ.  
ЖЫЎ ДАБРАДЗЕЙНА  
70 ГАДОЎ  
ПАМЁР 28 ЛЮТАГА  
1851 ГОДА

<sup>1</sup> *Ва Украіне знайшлі надмагільную пліту Яна Баршчэўскага*, [online], <http://zviazda.by/be/news/20190417/1555497527-va-ukraine-znayshli-nadmagilnuyu-plitu-yana-barshcheuskaga> [доступ: 27.02.2021].

<sup>2</sup> Тамсама, [online], <http://zviazda.by/be/news/20190417/1555497527-va-ukraine-znayshli-nadmagilnuyu-plitu-yana-barshcheuskaga> [доступ: 27.02.2021].

Гэтая важная знаходка сёлета, праз 170 гадоў з дня смерці пісьменніка, дадае пытанняў да яго біяграфіі. Год нараджэння цяпер мае разбежнасць: 1781, 1790, 1792, 1793. У метрыцы смерці Яна Баршчэўскага, знойдзенай ў Чуднаве, напісана:

1851 года Февраля 28 в м. Цуднове скончался Дворян Иоанн Барщевский от чахотки. Исповедовался и Св. Таинств приобщался. Свободного состояния муж имевший от роду около 54 лет Цудновской церкви прихожанин. Тело его преподобный отец Адам Пурышко Викарный Цудновской Церкви сего Марта 2 дня на Публичном Приходском Цудновском Кладбище похоронил<sup>3</sup>.

Калі першая лічба – 70 год – даніна пашаны мудрасці пісьменніку, то другая – 54, хоць і зафіксаваная, але падкрэсліваецца, што яна недакладная – “каля 54 гадоў”. Ёсць іншыя меркаванні: *намаганнямі гісторыкаў Дзмітрыя Вінаходава і Дзяніса Лісейчыкава ўдалося даволі блізка падысці да даты нараджэння Яна Баршчэўскага. Супастаўляючы розныя архіўныя звесткі, прапанавана наступная датыворўка – не раней 4 лістапада (15 лістапада па новаму стылю) 1792 года і не пазней за 15 студзеня (26 студзеня па новаму стылю) 1793-га.* Аднак у некралогу, змешчаным у кракаўскай газеце “Час” (2 траўня 1851 года), паведамляецца, што пісьменнік пражыў 61 год (гэта паўтараецца два разы ў тэксце)<sup>4</sup>, значыць нарадзіўся ён у 1790 годзе. У некралогу даволі падрабязна апісваецца жыццё і літаратурная дзейнасць Яна Баршчэўскага – аўтар пад крыптонімам J.B. паведамляе невядомыя шырокай публіцы падрабязнасці біяграфіі пісьменніка, апісвае яго апошнія дні, значыць мог быць дэталёва інфармаваны, можа быў асабіста знаёмы з пісьменнікам. Адметная дэталёвая аўтар некралога піша, што памёр Ян Баршчэўскі 11 сакавіка 1851 года (гэта па новым стылю, прынятым у Аўстрыі), а па старым, прынятым у Расеі, як напісалі на пліце – гэта 28 лютага (год пераступны). Усё даволі дакладна... Але ж пакінем спрэчкі гісторыкам і біёграфам.

Так ці інакш, знаходка ў Чуднаве і адкрыццё 12 верасня 2020 года ў гэтым горадзе помніка Яну Баршчэўскаму актуалізуе ўвагу да

<sup>3</sup> З. Юркевіч, *Чуднаўскі цуд... або пра помнік Яну Баршчэўскаму*, [online], <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&id=17540>, [доступ: 27.02.2021].

<sup>4</sup> J.B., *Kronika współczesna. Jan Barszczewski*, Czas, 1851, Kraków, 2 maja – Piątek, [online], <https://polona.pl/item/czas-dziennik-poswiecony-polityce-krajowej-i-zagranicznej-oraz-wiadomosciom-literackim,MjQ4NDQ1ODA/0/#info:metadata> [dostęp: 27.02.2021].

імя пісьменніка. Зноў пераасэнсоўваюцца пытанні – якая інспірацыйная крыніца яго творчасці, як ішоў абмен крэатыўнай інфармацыяй з яго равеснікамі, і якое яго месца, як інаватара, у літаратуры.

У прадмове да II часткі паэмы “Дзяды” Адам Міцкевіч пісаў:

Нашы Дзяды маюць тую асаблівасць, што паганскія абрады памяшаны з усведамленнямі хрысціянскай рэлігіі і, галоўным чынам, з – Днём памінання памерлых, які амаль супадае па часе з Дзядамі. Просты люд верыць, быццам пачастункамі, напоймі і спевамі прыносіць палёжку душам, што томяцца ў чысцы. Пабожная святая мэта, самотнае месца, начны час, фантастычныя абрады калісьці моцна хвалявалі маё ўяўленне; я ўслухоўваўся ў казкі, апавяданні і песні пра нябожчыкаў, што звяртаюцца з просьбамі ці перасцярогамі; і ва ўсіх гэтых неверагодных змысленнях можна было ўлавіць пэўныя маральныя ідэі, пэўныя павучанні, вобразна выказаныя народам. Паэма “Дзяды” прадстаўляе вобразы менавіта ў падобным духу, абрадавыя спевы, замовы і закліцці вялікай часткаю падазены дакладна, а недзе даслоўна ўзятыя з народнай паэзіі<sup>5</sup>.

Малады паэт адкрыта выступіў супраць перакананняў-клішэ, якія ўсталяваліся ў эпоху класіцызму, калі ўсё народнае – вусная творчасць, вераванні, абрады, прыкметы, замовы – пачало лічыцца нізавым, грубым, што межавала з невуцтвам і цемрашальствам. Паэтычны зрок Адама Міцкевіча даў яму шанц разгледзець у, здавалася, дзіўных, а часам дзівацкіх забабонах, прымхах, сакральных рытуалах, незвычайных паданнях і жахлівых аповедах пэўную адметную этыку і прывабную эстэтыку беларускага народа, што звязаныя з няпісанымі справядлівымі правіламі жыцця на зямлі гэтага краю. Перад ім адкрылася своеасаблівая архітэктоніка духоўнага ландшафту Літвы-Беларусі, якая сягала ў глыбокую мінуўшчыну і імкнулася ў далёкую будучыню. Гэтая духоўна-маральная прастора пераўзыходзіла межы зямнога быцця чалавека, яна выводзіла, як верыў сам паэт, да межаў судакранання свету рэальнага і свету метафізічнага. Паэт-прарок з дапамогай свайго пачуцця і таленту – адкрываў таямніцу гарманічнага суіснавання былых і будучых пакаленняў, пракладаў шлях да невычэрпнай крыніцы натхнення, поўную паэтычнай красы і свабоды творчасці.

Безумоўна, паэты, пісьменнікі, якія ішлі за песняром Літвы-Беларусі не маглі не чэрпаць з гэтай крыніцы. Многія ў сваіх творах пачалі звяртацца да песень, паданняў, казак, легендарнай гісторыі краю, а таксама да народных абрадаў, гульніў, тэургічных дзействаў, якія суправаджаліся слоўнымі формуламі, прыпеўкамі, прыгаворкамі.

<sup>5</sup> А. Міцкевіч, *Дзяды: у 2-х т.*, Мінск 1999, т. 1, с. 19.

Беларуская даследчыца Святлана Мусіенка вызначае асноўныя рысы міцкевічаўскага фалькларызму:

- фальклор дапамагаў Міцкевічу ў пошуках “жывой праўды” і даваў магчымасць сур’ёзна аргументаваць свае ідэйна-мастацкія адкрыцці;
- фальклор не быў самамэтай у творчасці паэта. Ён ужываў розныя метады і спосабы яго выкарыстання: стылізацыі, пераасэнсаванне, кантамінацыі, новыя трактоўкі вядомых сюжэтаў;
- Міцкевіч з павагай ставіўся да маральных перакананняў беларускага народа. Пры выкарыстанні фальклорных крыніц ён заўсёды выразна праводзіў мяжу паміж добром і злом і караў апошняе;
- фальклор дапамог Міцкевічу зразумець прыгажосць і душу беларускага народа, дакрануцца да рэалій яго жыцця і побыту, палюбіць яго песні, казкі, паданні...<sup>6</sup>

Пераемнікам рамантычнага метаду Адама Міцкевіча становіцца Ян Баршчэўскі, хоць ён быў старэйшым, і, як вядома, ураджэнец расоншчыны напачатку творчага шляху прытрымліваўся класіцыстычных поглядаў.

Ян Баршчэўскі мог вучыцца ў Віленскім універсітэце, і, магчыма, разам з Адамам Міцкевічам. Аднак праз сваё фінансавое становішча Ян Баршчэўскі вымушаны быў перадумаць: *ужо накіраваўся ў Вільню, – паведамляе Мікола Хаўстовіч, – але ў апошні момант прыняў прапанову свайго знаёмага і заняўся гувернёрствам*<sup>7</sup>.

Сустрэча двух пісьменнікаў адбылася нашмат пазней, у канцы 20-х гадоў XIX стагоддзя ў Пецярбургу. Адам Міцкевіч сваёй рукою паправіў некалькі вершаў Яна Баршчэўскага, што сведчыць аб тым, што на пецярбургскіх сустрэчах землякоў-ліцвінаў гаворка заходзіла пра літаратуру. Магчыма, тады Баршчэўскі адчуў прыцягальнасць рамантызму, з яго ўвагай да фальклору, да пазнання народнай міфалогіі, да пошуку судакранання свету рэальнага і “свету душаў”.

Несумненна, выпускнік Полацкай езуіцкай акадэміі Ян Баршчэўскі ведаў і шанаваў прынцыпы класіцызму. У ранніх беларускамоўных вершах “Дзеванька”, “Гарэліца”, “Размова хлопаў” (“Рабункі мужыкоў”) заўважаюцца прыкметы дыдактыкі і трагедыі, характэрнай для літаратуры Асветніцтва. Але ўжо ў 30-я – 40-я гады ў творчасці

<sup>6</sup> С.Ф. Мусіенка, *Белорусский фольклор в творчестве Адама Мицкевича*, Мінск 1998, с. 216.

<sup>7</sup> Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча, Мінск 1998, с. 6.

Баршчэўскага амаль не будзе матыву павучання, наадварот, пісьменнік сам будзе чэрпаць народную мудрасць у міфалогіі і фальклоры беларусаў. Акрамя таго, ён падтрымае новы для таго часу рамантычны напрамак. *Класік Баршчэўскі*, – піша Ю. Барташэвіч, – *пад уплывам новых уяўленняў пакрысе ператвараўся ў рамантыка*<sup>8</sup>.

Паводле жанравага набору твораў Ян Баршчэўскі “ідзе ўслед” за Адамам Міцкевічам. Мы бачым у спадчыне пясняра полацкай зямлі: лірычныя вершы, балады, санеты, драматычную паэму. Тэматычна творы суладныя з творамі іншых рамантыкаў і творамі Адама Міцкевіча. Напрыклад, у санетах Яна Баршчэўскага супрацьпастаўляюцца віхуры, грозныя хмары, буры – думцы і волі чалавека, ягонай памяці, каханню да абранай дзяўчыны (аналагічна “Крымскім санетам” Адама Міцкевіча), але ў такіх, здавалася б, “кніжных” творах Ян Баршчэўскі даволі часта выкарыстоўвае антрапаморфныя вобразы “позірккі зоркі”, “ноч у белай сукенцы”, “прырода маўчыць”, “край спіць”, “затока спіць”, “граюць агні”, “смутак засціў муры”, “хмарка спяшае напіцца”, “свет наўкол маладзее” і г.д., што сведчыць пра аўтарскі стыль, блізкі да народных уяўленняў і ўспрымання прыродных з’яваў.

Алюзіі і рэмінісцэнцы да паэмы “Дзяды” прасочваюцца ў драматычнай паэме “Sierota” (у перакладзе Рыгора Барадуліна назва гучыць як “Жыццё сіраты”). Параўнаем мову Анёлаў з II часткі “Дзядоў” Адама Міцкевіча і Духаў дзетак з паэмы Яна Баршчэўскага “Жыццё сіраты”:

У Міцкевіча:

А н ё л а к

...Промні зіхацяць над намі  
Са світанку камізэлькі,  
Паглядзі за плечукамі,  
Як у матылькоў, скрыдэлькі.  
У раі ўсяго дастатак,  
Штодня новая забаўка,  
Дзе ні ступім – ўстане траўка  
Бліснуць кветак вачаняты...

II частка “Дзядоў”  
(пераклад аўтара артыкула)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Гл.: Я. Баршчэўскі, *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*, Мінск 1990, с. 359.

<sup>9</sup> А. Міцкевіч, *Дзяды: у 2-х т.*, Мінск 1999, т. 1, с. 27–30.

У Баршчэўскага:

Д у х і д з е т а к

...Хутка, хутка засвітае  
 Прыйдзе ранак новы  
 Гляньце, хмарка расвітае  
 Як вянок ружовы.

Дык ляцім, там, на нябёсах,  
 Люба нам свабода,  
 Там вясёлы ў лёса посах  
 Вечная пагода...

“Жышчэ сіраты”  
 (пераклад Р. Барадуліна)<sup>10</sup>

Перакліканне з Міцкевічавым творам відавочнае: падобныя паэтыка фрагмента і функцыя хароў у творах. Падобныя тэургічныя вобразы і адпаведныя фальклору эпітэты, а таксама ўрачысты настрой і мелодыка.

Што датычыць балад Я. Баршчэўскага, то яны як бы запаўнялі нішу, пакінутую А. Міцкевічам. У той час шырокая публіка яшчэ не была знаёмая з баладамі Я. Чачота. *Толькі была, як выключэнне*, – адзначае М. Хаўстовіч, – *публікацыя асобных баладаў Т. Зана (“Цыганка”), А. Ходзькі (“Маліны”), а таксама А. Грот-Спасоўскага*<sup>11</sup>.

Аднак заслуга Яна Баршчэўскага ў тым, што ён змог адысці ад моднай у свой час “паэзіі магіл”, ад традыцыі паэтычнай пераапрацоўкі паданняў, часам вельмі сентыментальна пераробленых, і раскрыў новы жанр – апавяданне, напісанае паводле беларускіх легенд і вераванняў. Пры тым адну баладу “Зарослае возера” Ян Баршчэўскі перапісаў прозаю ў апавяданне “Рыбак Родзька”. *...У прозе сюжэт балады не толькі паўтораны*, – адзначае Уладзімір Мархель, – *а стылёва пашыраны*<sup>12</sup>. Сам Ян Баршчэўскі прызнаецца: *Балады былі пачаткам таго, пра што я меў намер сказаць падрабязней. Гэта ў чалавечай натуре – ад песні пераходзіць да апавядання пра тое, што нас найбольш займае*<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча, Мінск 1998, с. 353.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 15.

<sup>12</sup> У. Мархель, *Прысутнасць былога*, Мінск 1997, с. 65.

<sup>13</sup> Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча, Мінск 1998, с. 81.



У 40-х гадах XIX стагоддзя з-пад пяра Яна Баршчэўскага паўстае цыкл апавяданняў пад агульнай назвай “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” – відавочна, цэнтральны твор у літаратурнай дзейнасці пісьменніка. М. Хаўстовіч піша:

Гэта паўнавартасны мастацкі (а не фальклорны альбо напאўфальклорны зборнік – як часта без усялякае аргументацыі сцвярджаецца ў нашым літаратуразнаўстве) твор, вобразна-выяўленчыя сродкі якога накіраваны на выяўленне беларускае нацыянальнае ідэі... У “Шляхціцы Завальні” пісьменнік закранае ўсё кола пытанняў, звязаных з беларускаю нацыянальнаю думкаю. Ім робіцца спроба геаграфічнага апісання краю, яго гісторыі і нават эканамічнага стану. Яшчэ з большаю паўнатаю Я. Баршчэўскі падае своеасаблівасці нацыянальнага характару беларуса, ягоны светапогляд, раскрывае ўнутраную прыгажосць ягонае душы<sup>14</sup>.

Ян Баршчэўскі адкрыў свой асабісты шлях у шуканы рамантыкамі “свет душаў” і “свет душы” асобнага чалавека. У свой час Віктар Каваленка падкрэсліў: *У “Шляхціцы Завальні” Яна Баршчэўскага сустракаюцца запазычанні з рамантызму Адама Міцкевіча*<sup>15</sup>. Відавочна, і гэта заканамерна, што Ян Баршчэўскі сваім творам падтрымлівае ідэі і перакананні, якія ў сваёй паэзіі выяўляў пясняр Літвы-Беларусі. Факусуючы свой мастацкі пагляд на беларусе не столькі як на жыхары былога Вялікага Княства Літоўскага, не як на грамадзяніне Рэчы Паспалітай абодвух народаў, не як на суб’екце пэўнага палітычнага ўтварэння, а як на жыхары сваёй роднай зямлі, які вырас сярод улюбёнага азёрна-ляснага ландшафту, Ян Баршчэўскі адкрывае і паказвае свету тых заповітных духоўна-маральных багацці чалавека, што жыве ў гэтым краі, багацці, якія з сёвай даўніны дазвалялі яго насельнікам змагацца і пераадольваць ліха гістарычнае, матэрыяльнае, маральна-псіхалагічнае, нацыянальнае.

Кампазіцыя “Шляхціца Завальні” ўтрымлівае ў сабе моцную драматургічную аснову. На адной сцэне – сельскім шляхецкім доме – адзін за адным змяняюцца персанажы, якія вядуць дыялогі і прамаўляюць маналогі-расказы. Гэта дазваляе супаставіць і параўнаць кампазіцыі “Шляхціца Завальні” і “Дзядоў” Адама Міцкевіча. Заўважаецца аналогія з тымі часткамі паэмы, дзе апісваецца сам абрад “Дзядоў”. Ён адбываецца ў капліцы, яго вядзе Гусляр, які выклікае духаў. Яны пры-

<sup>14</sup> Тамсама, с. 20.

<sup>15</sup> В. Каваленка, *Літаратурное влияние и проблема ускоренного развития (к вопросу о становлении белорусской литературы нового времени)*, Москва 1971, с. 373.

лятаюць з чысца ці з іншых мясцін, дзе вымушаны перабываць, пакуль ім не дадуць даравання жывыя людзі, і распавядаюць свае гісторыі. У творы Яна Баршчэўскага дзеянне адбываецца ў доме шляхціца Завальні. Калі ноччу распачынаюцца завіруха, снежная мяцеліца, шляхціц Завальня ставіць на падваконне свечку, – праезджы чалавек убачыць агеньчык і ўжо не заблукае на замерзлым возеры Нешчарда. Яшчэ свечка – гэта запрашэнне ў дом. Кожны можа завітаць, але за гэта, па просьбе Завальні, ён мусіць расказаць свой аповед. Роля вядоўцы-Гусляра з “Дзядоў” у гэтым творы як быццам бы перададзена Завальні, шляхціцу-дабрадзею, ратавальніку вандроўнікаў і валацугаў. На вачах чытача разгортваецца ўсеахопны фантазмагарычны абрад жыцця Беларусі. І ў гэтым праяўляецца велічная і суровая філасофія свету. Кожны чалавек, які б ён ні быў: асілак ці калека, вяльможны пан ці бедны селянін, відушчы ці сляпы, зласлівы ці добразычлівы, у час небяспекі, у грозны час разгулу стыхіі – ён роўны з усімі, яму аднолькава, як і ўсім іншым, неабходна дапамога і паратунак, цяпло і прыветнасць, і, магчыма, – дараванне, як усім непрыкаяным душам у час абраду Дзядоў. І мяжа паміж запросінамі ў дом Завальні і закліканнем на Дзяды – эфемерная. Яна пралягае тут жа за сценамі дома шляхціца Завальні, дзе вядуць свой рэй мароз, снег і вецер. Варта заўважыць, што ў адным з эпизодаў II часткі паэмы “Дзяды” Адама Міцкевіча пачынае прамаўляць птушка – дух памерлай сялянкі. Яна апавядае, што пан у лютую сцюжу не даў ёй прытулку, ягоныя гайдукі пагналі яе ад брамы, і яна замерзла з дзіцем на руках, – збілася з дарогі. Падобны сюжэт узяў за аснову гутаркі “Паштальён” яшчэ адзін білінгвальны беларускі паэт Уладзіслаў Сыракомля. Дарэчы, вольны пераклад гэтай гутаркі на рускую мову стаў словам вядомага расейскага раманса “Когда я на почте служу ямщиком”, а пераклад-пераказ на беларускую мову, які яшчэ ў XIX стагоддзі зрабіў Янка Лучына – паспрыяў станаўленню новай беларускай літаратуры. Такую ж страшную гісторыю выкарыстоўвае і Янка Купала ў паэме “Зімою” (1906 г.). У паэме Янка Купала звярнуўся да падання пра мясцовасць, якую празвалі “Ганін яр”. Ганна замерзла з дзіцем і пераўтварылася у жахлівую здань, якая носіць на руках сваё нежывое дзіця. Гэты страшны сімвал гора і нядолі беларусаў, калі над імі пануе зіма няволі.

Падобны алегарызм, безумоўна, ёсць у творы Яна Баршчэўскага. Кожны, хто зайшоў у дом шляхціца Завальні, прынёс з сабой ношку свайго жыцця і груз жыцця сваякоў, суседзяў, прыцеляў знаёмых, суграмадзян. Мы чуем і аглядаем не толькі гасцей шляхціца, але і тых, пра каго гэтыя госьці апавядаюць. Часам у іх апавяданні колькасць

персанажаў узрастае, сюжэты пераплятаюцца, у дзейства ўмешваюцца духі іншага свету, а таксама духі прыродных з’яваў, ландшафтныя духі Беларусі, і нават дух – сімвал самой Радзімы – Плачка.

Як у паэме “Дзяды” Адама Міцкевіча, так і ў “Шляхціцы Завальні” Яна Баршчэўскага выяўляецца велічная карціна ўзаемапрацікнення, узаемадзееяння, узаемаўплыву светаў рэальнага і надрэальнага, рэальнага і звышрэальнага, рэальнага і іррэальнага. І ва ўсім гэтым бясконцым рознавектарным, шматмерным, “рознавіравальным” руху адчуваецца дзіўна-дзівосная гармонія.

Шмат у чым раўназначныя ролі паэта – Густава-Конрада ў “Дзядых” і аўтара ў “Шляхціцы Завальні”. У паэме “Дзяды”, у час абраду, – гэта Маўклівы Прывід, які раптам узнік перад Гусяром, у наступных частках – гэта маладзён Густаў, які прыйшоў у дом уніяцкага Ксяндза з гісторыяй свайго кахання, потым – гэта бескампрамісны змагар за волю Айчыны – Конрад (Густаў пад новым імемем), а пасля – высланы ў Расію аўтар “Урыўку” да паэмы, які сустракаецца з “гусяром-празорліўцам” Аляшкевічам. Конраду выпадае выслухаць яго пагрозлівае прароцтва пра лёс Расійскай імперыі. Прывід-Густаў-Конрад адначасова і аб’ект (персанаж), і суб’ект (аўтар) паэмы. Чытач успрымае матывы герояў твора, іх думкі і пачуцці адносна яго эмоцый, адзнак і роздумаў. Аўтар “Шляхціца Завальні” таксама выступае аб’ектам і суб’ектам твора. Дзякуючы яму, мы знаёмімся са шляхціцам Завальнем, а потым аўтар, распавёўшы ў скароце паэмы Гамера, пераўтвараецца ў маўклівага “духа”-назіральніка, які незаўважна для шляхціца-“гусяра”-вядоўцы сочыць за дзеяннем. Аднак праз каментары і пачуцці аўтара мы ўцягнуты ў тое, што адбываецца навокал. Розніца ў тым, што Міцкевічавы Густаў-Конрад – гэта прыклад высакароднага ўзлёту, выклік для нас – ці зможам мы быць такімі ж, як ён, зможам мы прыняць гэты шлях пошуку моцы свайго духу і вялікага змагарства за светлыя ідэалы, за свабоду чалавека і вольную Радзіму? Аўтар “Шляхціца Завальні” – гэта нашы вочы, нашы вушы, наша сэрца, а таксама інтуіцыя, што даюць аб’ёмную карціну жыцця краю, гэта праваднік па фантастычным свеце Беларусі, і яшчэ – асцярожны карміцель нашай цікаўнасці забаўнымі і трывожнымі неверагоднасцямі. І апрача таго ён будзіць і падтрымлівае ў нас адно важнае пачуццё – любоў да гэтага краю.

Наўнасць беларускамоўных вершаў у даробку Яна Баршчэўскага ўжо сама па сабе ўключае яго ў слаўную кагорту пачынальнікаў новай беларускай літаратуры. Нездарма пераважная большасць польскамоўных твораў пісьменніка грунтуецца на беларускіх рэаліях. Апра-

ча таго, цэнтральны твор “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” не толькі “перасыпаны” арыгінальнай беларускай лексікай і неадаптаванымі да польскага вымаўлення “правінцыялізмамі”, але пазіцыянуецца як аўтапераклад з беларускай мовы на польскую. *Не кожны чытач зразумее беларускую мову, дык гэтыя народныя апавяданні, якія пачуў я з вуснаў простага люду, вырашыў (наколькі змагу) у даслоўным перакладзе напісаць па-польску*, – шчыра піша аўтар<sup>16</sup>. Хоць у гэтым Ян Баршчэўскі салідарызаваўся з агульна-еўрапейскай рамантычнай традыцыяй – перапрацоўкі пад літаратурны ўзор народных вусных твораў, – якую прыўнёс у Беларусь Адам Міцкевіч. І калі пясняр Літвы-Беларусі ў “Дзядях” у польскамоўную тканіну твора ўстаўляў запазычаныя з фальклору ці стылізаваныя пад фальклор паасобныя строфы, моўныя формулы ці радкі, то Ян Баршчэўскі, грунтуючыся на шырокім беларускамоўным матэрыяле, рабіў вольны аўтарскі пераклад на польскую мову, працягую цытатамі з беларускіх гутарак, казак, паданняў, песень і падмацоўваў яго польскамоўным тлумачэннем. Гэтую беларускасць у польскамоўнай тэкста-прасторы працуў Рамуальд Зямкевіч, які назваў Яна Баршчэўскага “першым беларускім пісьменнікам XIX стагоддзя”. *Балады, апісацельныя вершы Баршчэўскага, а таксама і “Шляхціц Завальня” так і просяцца, каб іх пералажыць на беларускую мову, бо ўсё гэта ўзята жывым з беларускага жыцця*<sup>17</sup>.

Ян Баршчэўскі стаў аднадумцам Адама Міцкевіча, прыняў, падтрымаў і развіў яго ідэі, узброены імі, ён здолеў адкрыць у Беларусі прыхаваныя ад свету культурныя пласты. Рамуальд Падбярэзкі слухна выказаўся: *Ян Баршчэўскі змог падабрацца да самай жыццёвай асновы і вырашыў паказаць у мастацтве вялікі народны вобраз. Ён мае перад сабою народ, часта з усёй прывабнасцю ягоных яшчэ паганскіх фантазій, якія апраменьвае сваім, так бы мовіць, беларускім гафманізмам*<sup>18</sup>. Асабіста сутыкаючыся з жыццём і побытам насельнікаў свайго краю, Ян Баршчэўскі ў сваіх творах, з аднаго боку, спасцігаў і адкрываў суседзям і ўсяму свету космас беларускай ду-

<sup>16</sup> Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча, Мінск 1990, с. 94.

<sup>17</sup> Р. Зямкевіч, *Ян Баршчэўскі першы беларускі пісьменнік XX стагоддзя*, Вільня 1922, с. 9.

<sup>18</sup> Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча, Мінск 1990, с. 335.

шы, а з другога, непасрэдна спрыяў самаіндэнтыфікацыі беларускага народа, зберагаў і перадаваў нашчадкам імпульс самацікавасці і самапазнання, самапавагі і вызвалення.

## LITERATURA

- Barszczewski J., *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, Mińsk 1990 [Баршчэўскі Я., *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях*, Мінск 1990].
- Barszczewski J., *Vybranyja tvory*, Mińsk 1998 [Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, Мінск 1998].
- J.B., *Kronika społeczna. Jan Barszczewski, Czas, 1851, Kraków, 2 maja – Piątek*, [online], <https://polona.pl/item/czas-dziennik-poswiecony-polityce-krajowej-i-zagranicznej-oraz-wiadomosciom-literackim,MjQ4NDQ1ODA/0/#info:metadata> [dostęp: 27.02.2021].
- Juhkievič Z., *Čudnaiški cud... abo pra pomnik Janu Barszczewskiemu*, [online], <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&id=17540>, [dostęp: 27.02.2021] [Юркевіч З., *Чуднайскі цуд... або пра помнік Яну Баршчэўскаму*, [online], <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&id=17540>, [доступ: 27.02.2021]].
- Kovalenko V., *Literaturnoje vlijanije i problema uskorennoho razvitija (k voprosu o stanovlenii beloruskaj literatury novogo vremeni)*, Moskwa 1971 [Коваленко В., *Литературное влияние и проблема ускоренного развития (к вопросу о становлении белорусской литературы нового времени)*, Москва 1971].
- Marchel U., *Pryсутнасць былога*, Mińsk 1997 [Мархель У., *Прысутнасць былога*, Мінск 1997].
- Mickiewicz A., *Dziady*, t. 1, Mińsk 1999 [А. Міцкевіч, *Дзяды. у 2-х т.*, т. 1, Мінск 1999].
- Musijenko S.F., *Bielorusskij folklor v tvorčestvie Adama Mickiewicza*, Mińsk 1998 [Мусяенко С.Ф., *Белорусский фольклор в творчестве Адама Мицкевича*, Мінск 1998].
- Va Ukrainie znajšli nadmagilniju plitu Jana Barszczewskaha, [online], <http://zviazda.by/be/news/20190417/1555497527-va-ukraine-znajshli-nadmagilnuyu-plitu-yana-barshcheuskaga> [dostęp: 27.02.2021] [*Ва Украіне знайшлі надмагільную пліту Яна Баршчэўскага*, [online], <http://zviazda.by/be/news/20190417/1555497527-va-ukraine-znajshli-nadmagilnuyu-plitu-yana-barshcheuskaga> [доступ: 27.02.2021]].
- Ziamkievicz R., *Jan Barszczewski pierszy bielaruski piśmiennik XIX stulecia*, Wilno 1922 [Зямкевіч Р., *Ян Баршчэўскі першы беларускі пісьменнік XIX стагоддзя*, Вільня 1922].

## SUMMARY

ADAM MITSKEVICH'S AND JAN BARSHCHEVSKI'S ROMANTIC FOLKLORISM:  
CAPACITY AND CREATIVE DEVELOPMENT (TO THE 170TH ANNIVERSARY  
OF JAN BARSHCHEVSKI'S FAREWELL CEREMONY)

The article studies similarities and differences in Adam Mitskevich's and Jan Barshchevski's methods and creative approaches. Special attention is paid to folklorism in the writers' works. The author of the article conducts a comparative analysis of Jan Barshchevski's poem *Sierota* (*The Orphan*) and the collection of stories *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (*Nobleman Zawalnia, or Belarus in Fantastic Stories*) to the poem *Dziady* (*Forefathers*) by Adam Mickiewicz. An undoubtedly successful innovation of Jan Barshchevski was the transfer of romantic folklorism into prose. This allowed the writer to create vivid and exciting pictures of life and moral world of Belarusians.

The article is devoted to the 170th anniversary of Jan Barshchevski's farewell ceremony.

**Key words:** Classicism, Romanticism, comparative analysis, author, folklore, folklore, Adam Mitskevich, Jan Barshchevski.

*Aleś Makarevich*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.09

*Uniwersitet Państwowy im. A. Kulaszowa  
w Mohylewie*

<https://orcid.org/0000-0002-5836-4099>

### Паэма Янкі Купалы “Сон на кургане”: асаблівасці мастацкага свету

Паэма “Сон на кургане” побач з “Тутэйшымі”, па вызначэнні П. Васючэнкі, – *самы загадкавы з драматычных твораў Я. Купалы; спробы расшыфраваць твор, як правіла, маюць хіба адносны поспех*<sup>1</sup>. З такім вызначэннем даследчыка цяжка не пагадзіцца.

У сувязі з адзначаным вышэй звернем увагу на тыя з аспектаў у літаратуразнаўчых даследаваннях савецкага і постсавецкага перыяду, якія сугучныя (альбо адрозныя) адпаведным назіранням і высновам, прапанаваным у дадзеным артыкуле.

І. Навуменка ў *сімвалічнай, алегарычнай бутафорыі* “Сну на кургане” вызначыў *рэальны змест паэмы, які заключаецца ў купалавых роздумах пра гістарычнае мінулае народа, пра ўзаемаадносіны рэвалюцыйнага лідара і народнай масы, помсту контррэвалюцыі*. На думку даследчыка, “Сон на кургане” – *гэта непасрэдны водгук паэта на супярэчнасць грамадскага развіцця пасля падаўлення першай рускай рэвалюцыі*<sup>2</sup>.

З пазіцыі *справы пачатай рэвалюцыі і яе перамогі* разглядае паэму У. Юрэвіч<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкі Купалы: вопыт сучаснага прачытання*, Мінск 1994, с. 48.

<sup>2</sup> И. Науменко, *Янка Купала. Якуб Колас. Творческие портреты*, Москва 1982, с. 50, 58.

<sup>3</sup> У. Юрэвіч, *Янка Купала: Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1983, с. 118–119.

І. Багдановіч прааналізавала “Сон на кургане” ў кантэксце Купалавага *курганнага трытціху* (паэмы “Курган”, “Сон на кургане”, “На куццю”). У гэтым даследаванні паэма разглядаецца з пазіцыі наступных матываў: *варожасці лёсу да чалавека, таямнічасці лёсу і імкнення чалавека падслухаць яго адвечную тайну, пошуку “скарба”, ахвяры і прасвятлення*; кожны з гэтых матываў выходзіць на першы план у розных частках паэмы<sup>4</sup>.

Д. Санюк вызначыў паказальныя сэнсаўтваральныя прыкметы “Сну на кургане” ў кантэксце *купалаўскай хаатычнай першазданнасці*, што з *вялікай сілай праявілася ў гэтым творы, які адсылае ў глыбіні генетычнай памяці, дзе паэт за ўсім назірае “як бы стаўшы” “на той бок жыцця”*<sup>5</sup>.

В. Максімовіч суадносіць *прыём сну, снабчанняў* з рэчаіснасцю, праявы якой пераносяцца ў паэму “Сон на кургане” на ўзроўні *гетэрагеннага сімвалу і мастацкага прыёму*; “сон” Сама разглядаецца як *сімвал душы, якая пазбягае стыгійных нейтаймаваных жаданняў*, а Сам вызначаецца як *герой ніцізанаўскага тыпу, чалавек-адзіночка*. Сярод праблем гэтага твора даследчык вылучае такія, як *праблема Справядлівасці і Суда, праблемы згуртавання нацыі, больш канкрэтна – роду*<sup>6</sup>.

У. Гніламёдаў прапанаваў ацэнкі паэмы “Сон на кургане” як твора, які сваёй семантыкай суадносіцца з рэвалюцыйным змаганнем; пры гэтым асоба Сама вызначана як асоба *не толькі рэвалюцыянера – сацыяльнага барацьбіта, а і рэвалюцыянера-адраджэнца*, які за *рэвалюцыйную дзейнасць трапляе ў турму, потым – у Сібір*. Даследчык звяртае ўвагу на *матыў адзіноты, ізаляванасці чалавека ад навакольнага свету – матыў, які выразна гучыць у творы*<sup>7</sup>.

Парушаючы храналагічную паслядоўнасць характарыстыкі літаратурознаўчых прац па паэме “Сон на кургане”, звернемся да высноў аб гэтым творы, якія прапанаваны П. Васючэнкам (1994) і Г. Коласам (1998); даследаванні Г. Коласа праводзілася яшчэ ў 1950-я гады. Прычынай для такога парушэння з’яўляецца тое, што назіранні і заключэнні па іх, выказаныя гэтымі літаратурознаўцамі, найбольш адпавядаюць даследчым зыходным аўтара дадзенага артыкула.

<sup>4</sup> І. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, Мінск 1989, с. 78–85.

<sup>5</sup> Д. Санюк, *Эстэтыка творчасці Я. Купалы*, Мінск 2000, с. 91–94.

<sup>6</sup> В. Максімовіч, *Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя*, Мінск 2000, с. 120–134.

<sup>7</sup> У. Гніламёдаў, *Янка Купала: жыццё і творчасць*, Мінск 2012, с. 85–88.



П. Васючэнка, вызначаючы семантыку некаторых вобразаў і сцэн “Сну на кургане”, зыходзіць з наступнага: *расчытаць паэму, маючы на ўвазе адно зашыфраваныя ў алегорыях-сімвалах сацыяльныя рэаліі, немажліва: твор напоўнены сферай, якую даследчык вызначае як сімвалічнае Нешта, паэма мае сферу непраніклівага. Сон Сама на кургане П. Васючэнка разглядае як свайго роду прароцкі, відушчы сон, як погляд з сучаснасці ў будучыню Сама. Істотнымі ў праекцыі на інтэрпрэтацыю паэтыкі паэмы ў дадзеным артыкуле, з’яўляюцца наступныя вывады даследчыка: сон Сама не перапыняўся ні ў 3-й, ні ў 4-й дзеі, але за праўдзівае абуджэнне ад аблуднага сну можна лічыць азарэнне Сама ў фінале апошняга абраза; існасць цэнтральнага персанажа – няўлоўная, зменлівая, яна ўнікае адназначных вызначэнняў<sup>8</sup>.*

У даследаванні Г. Коласа прапанавана наступная выснова адносна “сну” галоўнага героя паэмы “Сон на кургане”: *Сам блукаў – у сне, заснуў – у сне, і скарб хацеў здабыць – у сне, і тую “сваю” вёску са “свай” згарэлай хаткай бег ён ратаваць – у сне, і ў (...) шынку ён быў – у сне<sup>9</sup>.*

Цытаваныя вышэй высновы П. Васючэнка і Г. Коласа не прычаць даследчым зыходным аўтара дадзенага артыкула, а то і супадаюць з імі. Пры гэтым адзначым, што слухныя сцверджанні гэтых даследчыкаў адносна “сну” Сама не суправаджаюцца сістэмнымі назіраннямі над паэтыкай паэмы “Сон на кургане” (відаць, П. Васючэнка і Г. Колас не ставілі перад сабой такую задачу). Прапанаваны ў дадзеным артыкуле матэрыял – гэта не ілюстрацыя да некаторых высноў названых вышэй даследчыкаў, а новы падыход да інтэрпрэтацыі вобразнай сістэмы паэмы Я. Купалы “Сон на кургане”. Супадзенне тут у галоўным – істотным для аўтара дадзенага артыкула – у тым, што мастацкі свет паэмы Янкi Купалы “Сон на кургане” ўяўляе сабой снабчанне галоўнага героя твора (у П. Васючэнка гэта агучваецца наступнымі пытаннямі і сцверджаннем: *Сон... Калі ён пачынаецца – разам з трызненнем Сама або раней? І калі абрываецца?, “Ці прачынаўся Сам?, Сам працягвае сніць<sup>10</sup>.*

Маючы на ўвазе тэму дадзенага артыкула, звернем увагу на паэтычныя паказчыкі, якія маюцца ў паэме Я. Купалы “Сон на кургане”.

<sup>8</sup> П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкi Купалы*, с. 48–84.

<sup>9</sup> Г. Колас, *Карані міфаў (Жыццё і творчасць Янкi Купалы)*, Мінск 1998, с. 298.

<sup>10</sup> П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкi Купалы*, с. 49, 73.

Дзеля гэтага паставім наступныя пытанні. Як семантычна лучацца паміж сабой фінал і пачатак паэмы? Тое, што адбываецца ў заключных частках твора – гэта рэальныя падзеі ці працяг сну Сама?

Вызначым інтэрпрэтацыйныя зыходныя для адказу на пастаўленыя вышэй пытанні.

Па-першае, “Сон на Кургане” (1910) з’яўляецца адным з істотных паэтыка-семантычных складнікаў сярод дакастрычніцкіх твораў Я. Купалы (храналагічна: вершы “Разлад” (1907), “Сон” (1907), “Замчышча” (1908), “Чорны Бог” (1909), “У купальскую ноч” (1911), паэмы “Адвечная песня” (1908), “Курган” (1910), “Яна і я” (1913), вершы “Сяброўцам па долі” (1910), “Мой дом” (1910), “Прыстаў я жыць...” (1912), “Прарок” (1912), “Станогae ліха” (1913), “Ўвесь да дна...” (1915) і інш.). Сукупнасць гэтых і іншых твораў сведчыць пра мастацкую канцэпцыю Я. Купалы ў яго поглядах на такія праблемы, як існаванне чалавека ў прасторы наканаванасці, выпрабаванняў, пошукаў долі для сябе, інтымнай самарэалізацыі, а таксама ва ўмовах варожасці экзістэнцыйнай прасторы да гэтага чалавека і яго быццёвай разгубленасці ў ёй.

Па-другое, мастацкія факты паэмы, за выключэннем пошукаў Самам выхаду да вёскі ў пачатку твора (раздзел “У пушчы”), – гэта праявы ірэальнага жыцця, якое можам вызначыць як снабчанне Сама (пачынаюцца гэтыя праявы калыхальнымі спевамі русалак і заканчваюцца эпізодам бачання Самам у карчме памёрлай жонкі і сына-стражніка). Сон Сама – гэта літаратурная ўмоўнасць у адносінах да мастацкага свету гэтага твора. Сутнасць такой умоўнасці ў наступным. Праз сімвалічную форму адлюстравання эпізодаў жыцця галоўнага героя адбываецца праекцыя мастацкіх фактаў на рэальныя праблемы існавання чалавека ў свеце, дзе знайсці ключы да брамы, што аддзяляе яго ад жаданага скарбу шчаслівага існавання, немагчыма. Як і ў паэме “Адвечная песня”, Я. Купала паказвае трагічную наканаванасць лёсу для селяніна – у прыватнасці – і чалавека – увогуле. Апошняя пацвярджаецца кантэкстам іншых Купалавых твораў 1910-х гадоў.

Па-трэцяе, умоўнасць мастацкай формы твора – сон – рэцэпцыйна можа быць зменена: трызненні ў час хваробы або змадэляваная героем твора гутарка з нядоляй (апошнюю формаўтваральную мадыфікацыю можам параўнаць з размовай лірычнага героя А. Гаруна з яго Нядоляй – верш “Nocturno”).

Звернемся да разгорнутай характарыстыкі вызначаных вышэй асаблівасцей мастацкага свету паэмы “Сон на кургане”.

Форма- і сэнсаўтваральная літаратурная ўмоўнасць дазволіла Я. Купалу стварыць мастацкую карціну-код наканаванасці для чалавека гаротнага шляху ў пошуках выйсця з лабірынтаў нешчаслівасці, неразумення, варожасці, трагічнасці – праяў свету, у якім ён існуе. Вобразна-сэнсавы код гэтага твора можа быць растлумачаны ў кантэксце іншых твораў 1910-х гадоў, што дазваляе прасачыць адну з асаблівасцей стварэння Купалам мастацкай канцэпцыі існавання чалавека ў варожым для яго свеце.

У дадзеным выпадку можам правесці канцэпцыйную сэнсаўтваральную паралель з паэмай “Адвечная песня” (раздзел “Хрэсьбіны”). У *вясковай убогай хаце над аберчаным зрэбнымі пялёнкамі дзіцянем з’яўляюцца цені* (Жыццё, Доля, Голад і Холад) і *пяюць* немаўляці пра яго долю. Жыццё дае яму *права існавання*, душу, дужасць і мудрасць, а таксама рэкі, доли, горы, якія ў будучым *яго будуць слухаць з пакарай* – *будзе ён царом прыроды, а сам найдасканальшага роду*. Такім чынам, жыццё вызначае нядаўна народжанаму чалавеку *найдасканальшае* прадвызначэнне для існавання ў экзістэнцыйнай прасторы. Аднак у гэтай прасторы існуюць іншыя цені, якія перакрэсліваюць дадзеныя чалавеку ад нараджэння яго магчымасці для шчаслівага шляху ў гэтым свеце.

Доля з “Адвечнай песні” не дазволіла спраўдзіцца шчаслівай наканаванасці існавання для Мужыка, дадзенай Жыццём у час мужыковых “хрэсьбін”-бласлаўлення на яго будучыню. У фінале твора (раздзел “На могілках”) цень Мужыка, што *сядзіць на паваленым крыжы* звяртаецца да *благіх і добрых духаў* з просьбай, каб тыя распавялі, *што чутна на свеце на белым, патомкі як жывуць яго: І ўсё гаварыце мне, духі, / Што зроблена для мужыка*<sup>11</sup> (7, с. 31–32; тут і далей у цытатах з твора падкрэслена аўтарам артыкула).

На заклік ценю Мужыка *злятаюцца тыя ж самыя духі, што пры хрэсьбінах*. Яны не толькі канстатуюць гаротныя праявы, якія былі наканаваныя для Мужыка пасля яго нараджэння, а і іх татальнае пашырэнне ў свеце. Пасля сведчання духамі гаротнасці і трагізму жыцця мужыковых дзяцей цень Мужыка прамаўляе: *Раскрыйся нанова, магіла: / Страшней цябе людзі і свет* (7, с. 33).

Вобразная сфера фінальнай часткі паэмы “Адвечная песня” дазваляе сцвярджаць, што наканаванасць прадказанняў для Мужыка ў пачатку гэтага твора адносіцца не толькі да галоўнага героя паэмы і яго

<sup>11</sup> Я. Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., Мінск 1995–2003, т. 1, с. 8. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца нумар тома і старонка ў ім.

нашчадкаў, а можа праецыравацца і на вобраз Сама са “Сну на кургане”. Гэта ў сваю чаргу пацвярджае выснову пра канцэпцыйны спосаб мастацкага адлюстравання праблемы трагічнай наканаванасці ў творах Я. Купалы 1910-х гадоў, а таксама дазваляе больш выразна і доказна інтэрпрэтаваць мастацкія асаблівасці паэмы “Сон на кургане”.

Вобразы першай і фінальнай частак “Адвечнай песні” канцэпцыйна звязваюцца з лёсам Сама са “Сну на кургане”. Сярод іх наступныя: *не зломленыя* [зачыненыя. – А.М.] *к шчасцю вароты*; названыя вобразы брата Мужыка, які чахне без сіл, і трэцяга сына Мужыка, а таксама названы вобраз *варты*, якая *стаіць* пры трэцім Мужыковым сыне.

Яшчэ раз звернем увагу на тое, што паэма “Адвечная песня” была створана ў 1908 (першая публікацыя – асобнае выданне ў 1910 г., Пецярбург), а “Сон на кургане” ў пачатку мая 1910 года (упершыню апублікавана ў 1912 г. у альманаху “Маладая Беларусь”, Пецярбург). Гэтыя факты з гісторыі стварэння паэмы “Сон на кургане” адсылаюць да паэтычнай прасторы твора, што напоўнены праявамі сімвалізму, які як літаратурны напрамак зрабіў адбітак на мастацкай свядомасці Я. Купалы. Прыгадаем, што паэт у перыяд са снежня 1909 па кастрычнік 1913 жыў у Пецярбурзе, дзе сімвалізм з яго паэтычнымі магчымасцямі<sup>12</sup> быў дастаткова папулярнай з’явай у пісьменніцкім асяроддзі.

Звернемся да характарыстыкі паэтычных складнікаў паэмы “Сон на кургане”.

Назва паэмы ўтрымлівае два мнагазначныя вобразы: сон і курган. Вызначым па-за кантэкстуальнае ў адносінах да твора значэнне з’яў, пакладзеных у аснову гэтых вобразаў.

Сон – фізіялагічны стан чалавека, супрацьлеглы стану бадзёрасці або актыўнаму дзеянню чалавека ў рэальным жыцці. Ён можа суправаджацца снабачаннямі. Сон і снабачанне – паняцці не тоесныя. Змест снабачанняў можа быць звязаны з перажываннямі асобы ў адносінах да падзей рэальных, а таксама тых, што мадэлюцца ў яе свядомасці. Адны і тыя ж ці падобныя снабачанні могуць паўтарацца, мець навязлівую форму, трывожыць чалавека і нават пэўным чынам прадвызначаць яго сітуацыйны жыццёвы выбар і, адпаведна, учынкi. Снабачанне з яго вобразамі – гэта своеасаблівая сувязь чалавека з яго мінулым, цяперашнім і будучым жыццём. У той жа час змест снабачанняў можа быць кіраваны ў будучае: чалавек прама ці апасродкавана (праз су-

<sup>12</sup> Ідэі пра два светы (рэальны і ірэальны), адлюстраванне рэчаіснасці у сімвалах, містычнае ўспрыманне свету, паэтыка шматпланавасці зместу, шматфункцыянальнасць магчымасцей мастацкага адлюстравання і пераўтварэння рэчаіснасці і інш.

купнасць вобразных намёкаў) можа ўбачыць або асобы і аб’екты, або падзеі, з якімі ён сутыкнецца затым у рэальным жыцці.

Курган – семантыка гэтага назоўніка грунтуецца на паняцці *насып* у значэнні *высокі старадаўні магільны насып і конусападобны земляны мемарыяльны насып*<sup>13</sup>.

Для вызначэння семантыкі значэння гэтага вобраза ў паэме “Сон на кургане” звернемся да міфалагічнай яго трактоўкі. *Найбольш распаўсюджаныя сюжэты паданняў пра К<урган> – у іх пахаваныя воіны-асілка (волаты), закапаныя скарбы, з’яўляецца агонь (...)*<sup>14</sup>.

Звернемся ў сувязі з гэтым да аднаго з паэтычных сцверджанняў у песні Сама на забытым курганішчы: *Ходзім, блудзім, снуем без прыстанішча, / Адпраўляем старыя малітвы / На забытым самымі курганішчы, / Дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў* (7, с. 57).

Акрамя таго, курган хавае ў сваёй прасторы пэўную таямніцу. Прыгадаем у сувязі з гэтым паэтычныя высновы з фінальных частак паэм “Курган” і “Магіла льва”. У першым з названых твораў з *гуслямі дзед / З кургана, як снег, белы выходзе і ўсё нешта п’яе*. Я. Купала адсылае да перспектывы разумення гэтага *спеву, голасу* тым, хто яго пачуе і зразумее: *чалавек Не зазнаў бы ніколі ўжо гора... / Можна тут веру даць, толькі слухаць душой... / Курганы шмат чаго нам гавораць* (6, с. 58).

У дадзеным выпадку курган выступае сімвалам памяці і крыніцай пасіянарнага прырашчэння, скіраванага ў будучае.

У “Магіле льва” фінальная яго страфа адсылае да вобраза *Дняпровых хваль пад гарой*, дзе пахаваны Машэка; яны даносяць у цёмную даль нейкую таямніцу: *І штось гавораць цёмнай далі, / А што? – нам, грэшным, не паняць!* (6, с. 105)

Можам дапусціць, што першае Самава снабачанне на кургане (яно адбываецца ад часу закалыхвання галоўнага героя русалкамі да моманту абуджэння і бачання *бляску* пажару над вёскай) – гэта толькі частка ўсяго снабачання героя, у якім разгортваюцца падзеі мастацкага свету твора. Маючы на ўвазе гэтае дапушчэнне і паэтычны змест паэмы ў цэлым, прыходзім да наступнай высновы. Падзеі II–IV раздзелаў паэмы адбываюцца ў Самавым снабачанні, вобразы якога прадказваюць герою твора яго будучае. Паэтычная сімволіка гэтага прадказання і яе семантыка ў такім выпадку гарманічна ўпісваюцца

<sup>13</sup> *Глумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1977–1974, т. 2, с. 758.

<sup>14</sup> *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*. Склад.: С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш., Мінск 2004, с. 270.

ў кантэкст іншых, названых вышэй твораў Я. Купалы. Гэта асабліва можна прасачыць, калі параўнаем асаблівасці мастацкага свету “Сну на кургане” і паэмы “Яна і я” (закончана праз тры гады: у ліпені 1913 г.). У апошнім з названых твораў назіраем не рэальны свет пачуццяў, памкненняў, узаемаадносін і іх выніковасць, а мары героя паэмы пра ўсё гэта. Мастацкі свет паэмы “Яна і я” – не што іншае, як уяўленні рамантычнага героя – своеасаблівы рамантычна-ідэальны “сон” у рэальнасці, якая не дазваляе рэалізаваць гэтыя ўяўленні<sup>15</sup>.

Курган у вызначаным вышэй паэтычным кантэксце паэмы “Сон на кургане” ўспрымаецца як вобраз энергетычнай выспы, якая накіроўвае ў снабчанне Сама вобразна-сімвалічныя веды ў іх праекцыі на будучыя дні яго лёсу. Адначасова гэты вобраз з’яўляецца сімвалічным духоўным складнікам Купалавай канцэпцыі ўздзеяння яго твораў на рэцэпцыйную свядомасць, які раскрывае яшчэ адну сферу поглядаў паэта на эстэтычную і экзістэнцыйную праблематыку.

Прыгадаем у сувязі з адзначаным вышэй наступныя радкі з верша “Сяброўцам па долі” (1906–1910): *А сканаю, злучыся з зямлёю, / Вы курган мне насыпце высокі, / Бо як будзе мой дол неглыбокі, / Не знайду і па смерці спакою* (2, с. 151).

Паэма “Сон на кургане” складаецца з чатырох раздзелаў (I. *У пушчы*, II. *На замчышчы*, III. *Пажарышча*, IV. *У шынкаўні*), два з якіх непасрэдна скіраваны да стану сну Сама. Аднак гэты факт яшчэ не азначае, што падзеі трэцяга і чацвёртага раздзелаў твора разгортваюцца ў рэальнай быццёвай прасторы. Пацвярджэннем апошняй выснове могуць быць сімвалічныя вобразы з мастацкага свету апошніх дзвюх частак, якія вызначаюцца, як і першыя дзве, відавочнай мастацкай умоўнасцю і пэўнай ступенню нерэальнасці і алагічнасці. Ды і сама назва твора – “Сон на кургане” – адсылае да ўспрымання падзей апошніх двух раздзелаў як тых, што разгортваюцца ў нерэальным свеце.

Маючы на ўвазе назву паэмы і яе сімваліку, праецыруючы гэтую сукупнасць на ўсю мастацкую прастору твора, можам сцвярджаць, што праз форму снабчання-коду Саму прадказваецца будучае яго жыццё. Асаблівасць такога прадказання ў тым, што яно – прадказанне – такім з’яўляецца не па жыццёвых фактах, а па сімвалічнай сутнасці шматзначных паэтычных складнікаў твора. Пажар у вёсцы, успры-

<sup>15</sup> Пра гэта: А. Макарэвіч, *Гісторыя беларускай літаратуры першай трэці XX ст.* У 2 ч., Магілёў 2013–2016, ч. 1, с. 99–103.

манне аднавяскоўцамі Сама як падпальшчыка, падрыхтоўка вяселля і вясельная дружнына, паводзіны літаратурных герояў і інш. – гэта мастацкія факты, якія не ўкладваюцца ў сістэму логікі ўзаемадзеянняў і ўчынкаў герояў. Усё гэта сведчыць пра ўмоўнасць мастацкага свету, якая вынікае з формы адлюстравання такога свету – сон літаратурнага героя. Гэты сон складаецца з трох частак: у першай (другі раздзел) Сам аказваецца на замчышчы, у другой (трэці раздзел) – у спаленай вёсцы, у трэцяй (чацвёрты раздзел) – у шынкоўні.

У “Адвечнай песні” мужычаму дзіцяці яго будучае прадказвалі цені ў сімвалічным кантэксте *хрэсьбінаў*; будучыню Сама прадказваюць сімвалічныя вобразы з яго снабчання, якое прыходзіць яму у прасторы *сну на кургане*. Гэты курган хавае не толькі таямніцу ведаў, экзістэнцыйнага вопыту, а і праз сімвалічныя вобразы пасылае ў сон Сама энергію пазнання.

Беручы пад увагу сцверджанне Долі з раздзела “На могілках” (“Адвечная песня”) можна дапусціць, што Сам – гэта нашчадак Мужыка, якому на яго *хрэсьбінах у вясковай убогай хаце* (усё тая ж сітуацыя сімвалічнай мастацкай умоўнасці) цені прадказалі цяжкую долю. Прыгадаем: *А варта пры трэцім стаіць* (7, с. 32). У “Адвечнай песні” дзіця, што спіць, не бачыла ценяў, якія *хрысцілі* яго на гаротнае жыццё. Сам жа становіцца сведкам яго *хрышчэння* на будучыя трагічныя этапы яго існавання, якія паказваюцца яму праз сістэму сімвалічных вобразаў з яго сну на таямнічым кургане.

Звернем увагу на семантыку аўтарскага ўдакладнення да паэмы, якое даецца адразу пасля яе назвы. Яно адносіцца да складніка *сон* у назве твора: *сон у чатырох абразах*.

Абразок як жанравая форма мастацкага апавядання нагадвае альбо стварае карцінку, узор, абрысы нечага традыцыйнага (практычна нязменнага) з уласцівымі для гэтай традыцыйнасці характарыстычнымі прыкметамі.

Праецыруючы прапанаванае вышэй жанравае вызначэнне абразка на аўтарскае ўдакладненне да назвы паэмы “Сон на кургане”, можам адзначыць, што кожны з чатырох яе абразоў рэпрэзентуе карціну прадказанняў, сутнасць якіх у будучым жыцці Сама спраўдзіцца без істотных змен, як гэта адбылося ў лёсе Мужыка з “Адвечнай песні”, пачынаючы ад яго лёсавызначальнага *хрышчэння* і заканчваючы эпізодам выхаду ценю Мужыка з магілы.

Абразковая паказальнасць, нязменнасць Самавых пошукаў (дарогі дадому, магчымасці папасці за сцены замка, скарбаў на замчышчы) як працэсу, так і яго выніковасці асабліва прасочваецца ў эпізодах

спроб галоўнага героя паэмы выйсці з пушчы (рэальны мастацкі свет) і зламаць замкавыя дзверы (ірэальны мастацкі свет).

У сувязі з адзначаным паставім наступныя пытанні. Чаму Сам аказваецца ў пушчы, чаму ніяк не можа знайсці дарогу, якая б вывела яго дадому, чаму тройчы вяртаецца ў прастору кургана, там засынае і сніць старое замчышча з таямнічымі дзвярамі ў ім і абаронцамі (Чорны і відмы) гэтых дзвярэй? Адказы на гэтыя пытанні дазваляць сцвердзіць выснову пра тое, што абразковасць мастацкага свету – гэта своеасаблівы сімвалічны прыём, разуменне сэнсаўтваральнай ролі якога таксама дае магчымасць прызнаць, што мастацкі свет паэмы, пачынаючы ад моманту засынання Сама і да фіналу твора, – гэта факты і падзеі са снабчання галоўнага героя твора.

Я. Купала ў пачатку паэмы не вызначае прычыну, па якой Сам аказваецца ў пушчы (толькі ў трэцяй частцы злоўлены аднавяскоўцамі Сам апраўдваецца: *На начлезе быў сягоння*; аднак ягоны бацька не дае веры такому тлумачэнню, сцвярджаючы, што *конь быў дома*). Акрэсліць гэтую прычыну дазваляе вобраз пушчы з яго сімвалічнай сямантыкай. Пушча тут – гэта таямнічая прастора, дзе знаходзіцца курган, што хавае ў сабе, па-першае, веды пра далейшы лёс Сама, а па-другое, мае сувязь з імкненнем галоўнага героя твора разбіць замкавыя дзверы, за якімі *скарбы ў лёхах замчышча схаваны*.

Вобраз старога замчышча са схаваным у ім скарбам неаднаразова з’яўляўся ў свядомасці Сама. Гэты вобраз можа адпавядаць прататыпнаму палацу, пра які некалі Саму апавядаў яго дзед. У той жа час ён можа быць сімвалічным вобразам з мараў Сама пра палац лепшага жыцця і скарбамі шчаслівага існавання у ім. Сам невыпадкова аказваецца ў пушчы. Пушча – гэта сімвалічная прастора існавання галоўнага героя. У ёй ён не можа знайсці выхад *дахаты, дамоў* – да прасторы абароны ад варожых праяў варожага свету у адносінах да яго (прыгадаем у сувязі з гэтым вобразы русалак і іх імкненне пакінуць Сама ў прасторы пушчы).

Сам тройчы спрабуе выбрацца з пушчы і тройчы вяртаецца на адно і тое ж месца: да кургана. Да яго Сам *йдзе* не толькі па волі русалак. Туды яго прыцягвае і курган з яго таямнічай экзістэнцыйнага пазнання. Прыгадаем агучаную Самам яго надзею: *Вось мо цяпер і спазнаю усё, / Як знайсці к скарбу дарогу* (7, с. 56). Скарб пазнання для Сама – гэта выток *ласкі ад людзей: Скарб дастаць мушу я гэты; / Ласкай павее тады ад людзей, / Неба і цэлага свету* (7, с. 54).

Прыгадаем, што ў паэме “Адвечная песня” Жыццё дэкларуе толькі што народжанаму сялянскаму дзіцёнку на яго хрэсьбінах, што



спраўляюць цені, мудрасць, у тым ліку і пазнання. Мужыку з “Адвечнай песні” не дадзена было стаць сведкам першапачатковай накіраванасці для яго. Болей за тое, пазнанне таго, што адбылося ў свеце пасля смерці Мужыка, здзяйсняецца толькі для яго ценю, які выходзіць з магілы дзеля такога пазнання.

Не дадзена і Саму ведаць першапачатковую накіраванасць для яго. Пазнанне ж будучага жыцця для Сама і яго блізкіх (у адрозненне ад ценю Мужыка з “Адвечнай песні”) здзяйсняецца ў трох яго снабчаннях. Пазнанне, толькі не тое, да якога імкнуўся Сам, адкрываецца яму менавіта ў прасторы кургана. Сам слухае яго душой сну, вобразамі і падзеямі снабчанняў, звязанымі не толькі са спробамі дабрацца да скарбаў у таямнічым палацы, а і з усім тым, што адбываецца нібыта пасля яго абуджэння ад сну.

Такім чынам, бясспрэчным застаецца факт сну Сама на кургане. Да гэтага факту зробім наступнае гіпатэтычнае прырашчэнне, маючы на ўвазе такія паказчыкі абразка, як семантычная паўтаральнасць, традыцыйнасць, паказальнасць. Вобразы і падзеі II–IV *абразоў* – гэта складнікі снабчанняў Самавага сну, які адбываецца ў пушчы (сімвал таямнічасці, варожасці экзістэнцыйнай прасторы і *блуду* героя твора па жыцці-пушчы) і на кургане (сімвал экзістэнцыйнага асэнсавання пошукаў жыццёвага скарбу – “На замчышчы”, прадказання будучага жыцця – “Пажарышча”, “У шылкоўні”).

Вылучым наступныя факты паўтаральнасці (на формаўтваральным ўзроўні абразковасці і вобразна-семантычным) ва ўсіх чатырох раздзелах паэмы.

I. “У пушчы”. Самава імкненне выйсці ў прастору дома як у прастору аберагальную і яго вяртанне (тройчы) у прастору кургана.

II. “На замчышчы”.

Па-першае, неаднаразовае вяртанне героя паэмы да прасторы старога замчышча і *стуканне* ў дзверы закінутага палаца – гэта рэстапекцыйныя факты снабчання: *Колькі ўжо ночак, ах, колькі ўжо раз / Стукаўся ў гэтыя сцены* (7, с. 52).

Па-другое, супрацьдзеянне Чорнага (тройчы выбівае сякеру з Самавых рук) намаганням героя паэмы разбіць дзверы (*пракляты запор*) – гэта рэальныя факты снабчання.

Па-трэцяе, у гэтай частцы назіраецца паўтаральнасць дзеянняў відмаў як памагатых Чорнага, якія імкнуцца не дапусціць Сама да скарбаў з палаца – гэта рэальныя факты снабчання.

Па-чацвёртае, пасля закліку Чорнага, скіраванага да відмаў разляецца па новыя *наспелья пасевы*, Сам нібыта прачынаецца

і, *устапіўшыся з месца*, на якім, відаць, ён спаў, вяртаецца ў рэальнае жыццё: *Што за дзіва, што за сіла / Зноў круціла, зноў муціла?..* (7, с. 68). Аднак потым Сама, паводле Купалавых заўваг, *узіраючыся ў той бок, скуль б'е бляск пажару, як шалёны, злятае з тапаром з ганка* (7, с. 68). Паколькі палац на старым замчышчы і, адпаведна, яго ганак – гэты факты свету Самавага снабачання, то прыведзеныя вышэй Купалавы заўвагі апасродкавана вяртаюць героя твора ва ўсё той жа стан сну. Адпаведна гэтаму наступная частка твора можа разглядацца як працяг сну Сама, факты якога з іх формаўтваральнай (сон) і сімвалічнай умоўнасцю сведчаць пра ірэальнасць мастацкага свету гэтай часткі паэмы.

### III. Пажарышча

Па-першае. Да моманту з'яўлення Сама на пажарышчы яго вёскі ён не мог назіраць за тым, што адбывалася ў гэтым месцы. Тлумачэннем такому факту можа быць усё тая ж асаблівасць паэмы – сімвалічная мастацкая ўмоўнасць. Сутнасць яе ў наступным. Паколькі Самаў сон адбываецца на кургане, то гэтая прастора дае герою твора магчымасць назіраць за падзеямі на пажарышчы да таго моманту, пакуль аднавяскоўцы не злавлілі яго і не прывялі ў прастору згарэлай вёскі. Сам у яго сне нібыта здалёк, на адлегласці спачатку назірае за падзеямі на пажарышчы, а потым, злоўлены аднавяскоўцамі, з'яўляецца іх удзельнікам.

Па-другое. У гэтай частцы, як у жахлівым сне, навязліва паўтараюцца многія з сюжэтных сітуацый.

#### Пералічым іх.

З'яўленне на пажарышчы *кабеты-вар'яткі, сышоўшай з розуму праз пажар* з яе намерамі (двойчы) *усіх парэзаць* – у адных эпізодах яна з нажом у руках, у іншых з вясельным вянком на галаве; неагучаныя ўяўленні (тройчы) усё той ж кабеты, што ў адных сітуацыях *туліць к грудзям галавешку* замест дзіцяці, а ў іншых паэтычна сімвалічных мізансцэнах (двойчы) адганяе ад сябе ўласных дзяцей, якія шукаюць бацьку (*Вон, ягнята, вон, шчанята!* (7, с. 88, 93)); намеры вар'яткі *ажаніцца* з падлеткам паўтараюцца затым ужо пасля з'яўлення Сама на пажарышчы; паўтараюцца таксама (двойчы) уцёкі падлетка: спачатку з жонкай-вар'яткай ад натоўпу, што *валачэ* Сама, а потым ад апантанай ідэяй жаніцьбы вар'яткі з *галавешкай і вянком* вясельным.

Пошукі (тройчы) на пажарышчы дзяўчынкай і хлопчыкам сваіх бацькоў: *бегаюць за вар'яткай* [іх маткай. – А.М.] *з плачам, выбягаюць і чапляюцца за спадніцу вар'яткі*.

Паўтаральнасць учынкаў назіраем таксама і пасля з’яўлення на пажарышчы Сама, якога, *валакучы і тузаючы, куча людзей прыцягнула сюды*. Імкнучыся адбіцца ад абвінавачванняў яго ў падпале вёскі, Сам у чатырох падобных падзейных сітуацыях, калі яго не жадаюць чужь (паўтаральнасць, уласцівая снабачанню), апраўдваецца наступным чынам.

Па-першае, сваю адсутнасць у вёсцы ён тлумачыць тым, што быў у начным: *Хоць зарэжце – ўсё мне роўна: / На начлезе быў сягоння. (...) Хоць павесце тут на дрэве. / На начлезе... (...) Хоць зарэжце, хоць судзіце. – На начлезе быў я толькі. (...) Хоць зарэжце, я не вінен: / На начлезе быў... (7, с. 81, 82, 84).*

Па-другое, сваё вяртанне ў вёску Сам тлумачыць імкненнем ратаваць аднавяскоўцаў: *Ратаваці бег з папару / Усіх чыста ад пажару (7, с. 83, 84, 88, 92).*

Вылучаныя вышэй рэфрэны-апраўданні нагадваюць наступную сітуацыю ў снабачанні: чалавек імкнецца бегчы (уцячы), а ногі, як прыкутыя да зямлі, не рухаюцца. Як ні спрабуе Сам растлумачыць сваю адсутнасць у вёсцы выпасам каня, пагарэльцы яму не вераць. Тлумачэнні Сама для іх відавочна хлуслівыя: *Лжэ, сабака, праўду бэсце: / Конь згарэў яго ў хлеве (7, с. 81)*. Таксама не бяруцца на веру і Самавы сцверджанні пра тое, што ён бег з пушчы ратаваць вёску: *Ратаваць бег ад пажару, / А яны мяне... (7, с. 84).*

Вылучаная вышэй паўтаральнасць мізансцэн, акрамя іншага, сведчыць пра магчымасць іх сімвалічнай праекцыі на сон Сама.

Па-трэцяе. У гэтай частцы паэмы назіраем алагічнасць дзеянняў і высноў як з боку галоўнага героя, так і яго аднавяскоўцаў, а таксама прыстава.

Алагічным з’яўляецца доказ-канстатацыя Самам прычыны яго адсутнасці ўначы ў вёсцы: пасвіў каня ў час, калі апошні знаходзіўся ў хляве. Алагічнай бачыцца і сітуацыя *разбірацельства* ў прысутнасці прыстава, які без дазвання аб’яўляе падрыхтаваны раней і прывезены на пажарышча прысуд Саму.

Вызначаныя вышэй сюжэтныя алагізмы ў спалучэнні з паўтаральнасцю дзеянняў герояў твора таксама спрыяюць стварэнню сімвалічнага свету жахлівага сну.

Па-чацвёртае. Сведчаннем за тое, што мастацкая прастора і гэтай часткі паэмы з’яўляецца светам снабачання Сама, з’яўляецца вобраз Старца. Ён па факце (прыход, з’яўленне ў роднай старонцы) тоесны вобразу Падарожнага з уяўленняў Сама ў другой частцы твора, аднеснасць якой да сну Сама не выклікае сумненняў.

Супаставім асаблівасці рэпрэзентацыі вобраза ўяўлення – Падарожнага з песні Сама (“На замчышчы”) і “рэальнага” – вобраза Старца (“На пажарышчы”).

*С а м*

Не заходзіць, ідучы прысадамі,  
Падарожны з далёкага краю;  
З добрай весткай, з ласкавымі радамі,  
Аб жыцці-небыцці не спытае.

(7, с. 56)

*С т а р а ц*

З грудзей вырві сваё сэрца, –  
Зіму, лета сушы ў печы;

А як высагне, смалою  
Злі жывое сэрца тое, –

Падпалі тады лучынкай,  
Каб гарэла безупынку,

Як пажар гарэў сягоння, –  
І ідзі ў свет, як паходняй:

Праўды ідзі так з ім шукаці...  
Ты не знойдзеш.

(7, с. 93)

Мара Сама пра з’яўленне вестуна з улітым ім *неразвейным вечным светам* для *старонкі* з папярэдняй часткі яго снабачання часткова становіцца явай ва ўжо новым эпізодзе снабачання. Вобраз Старца адпавядае вобразу падарожнага толькі намінальна, бо Старац “благаслаўляе” на шуканне і не знаходжанне праўды. Семантыка яго *глухога і панурага* настаўлення-прадкавання разыходзіцца з сэнсам надзеі, што гучыць у Самавай песні-мары пра будучае, якое звязана (у тым ліку) і з постацю падарожнага-вестуна, што прынясе *добрую вестку і ласкавыя рады* ў прастору Самавага чакання. Тут зноў, як у сне, на паверхню выходзіць не жаданае, а супраціўнае яму.

IV. У шынкоўні.

У аўтарскіх заўвагах да гэтай часткі твора чытаем: *Ноч. Зімой. (...) Ад трэцяга абразу прайшло колькі часу* (7, с. 94). Пры гэтым і дадзены раздзел мае апасродкаваную сувязь з вобразамі кургана, спаленай Самавай хаты. Гэта прасочваецца ў выказваннях галоўнага героя паэмы пасля ўваходу яго ў шынкоўню: мароз *зямлю патрэскаў на кургане*; хай чарка, якую яму тут нальюць, так бы *паліла ў цэлым*

*сэрцы, / Як хата родная палае* (7, с. 98). Асацыяцыйныя вобразы кургана і спаленай хаты тут успрымаюцца як адсылка да стану, у якім знаходзіцца свядомасць Сама і цяпер, – яго сну ўсё на тым жа кургане.

У гэтай частцы, як і ў раздзеле “Пажарышча”, назіраем спалучэнне алагічнага як паказчыка снабчання. Такое спалучэнне прадстаўлена ў сукупнасці зместу тостаў, што прамаўляюць госці (кожны з іх за нумарам два) пры шасці століках у шынкоўні (пры сёмым сядзіць Сам). Госці п’юць за здароўе тых, хто, калі рэзюмаваць змест іх тостаў, давёў іх да *згубы светлай долі* (прыём паэтычнай іроніі, да якога Купала звяртаўся неаднаразова).

Кожны ж з іншых гасцей пры гэтых жа шасці століках у шынкоўні (яны выступаюць за нумарам адзін) у іх каментарыях да тостаў нібыта падбівае свайго суседа да такога праслаўлення *ўсіх тых, процьму ўсю*, якія (зноў рэзюмуем) давялі да *дзікіх напасцяў і след закрылі к шчасцю*.

Гэтыя сцэны з “Шынкоўні” ўскосна адсылаюць да фіналу другой часткі твора: “На замчышчы”. Там Чорны пасылае відмаў (яны не дазволілі Саму ў чарговы раз разбіць дзверы палаца, дзе, паводле яго пераканання, схаваны скарб) *зноў на жніва – па наспелья пасевы*. Госці за нумарам адзін пры кожным з шасці столікаў успрымаюцца як усё тыя ж відмы з раздзела “На замчышчы”. У гэтай сітуацыі яны з пазіцыі чорнай сілы (Чорнага) бласлаўляюць прамоўцаў (*наспелья пасевы* для будучага ураджаю, які зьбрэ Чорны) на прызнанне іх злыбеднай долі як данасці, выхаду з якой няма і не будзе (своеасаблівае прызнанне моцы і панавання ў іх лёсе Чорнага). Прыгадаем прадказанне Старца: *Праўды йдзі так з ім* (вырваным з грудзей і спаленым сэрцам. – А.М.) *шукаці... / Ты не знойдзеш* (7, с. 93).

За сёмым столікам у шынкоўні знаходзіўся Сам.

Лічба сем у славянскай міфалогіі мае амбівалентны характар, выконвае некалькі семантычных функцый і ў *міфапаэтычнай мадэлі свету прысутнічае ў двух планах*, першы з якіх выступае як *сімвал сінкрэтызаванага хранатопу часу* (*вядомы тры яго вымярэнні: мінулае – сучаснасць – будучыня*) і *прасторы* (*чатыры бакі свету*)<sup>16</sup>.

Беручы пад увагу прыведзеныя вышэй высновы, прапануем наступныя высновы.

Факт прысутнасці галоўнага героя твора менавіта за сёмым столікам у кантэксце вобразнай сімволікі паэмы таксама можа быць спраецыраваны на вобраз сну Сама. У гэтым сне адбываюцца снабчання

<sup>16</sup> *Беларуская міфалогія*, с. 462.

ў форме трох абразоў, якія аб’ядноўваюць мінулае (сведчанні дзеда пра скарб у палацы і мару Сама пра гэты скарб), цяперашняе (Самаў сон у пушчы як з’яву, фізічны стан) і будучае (сімвалічны пажар у вёсцы, з’яўленне Сама пасля яго пакарання ў родныя мясціны з місіяй пада-рожніка, пра якога ён марыў у сваім спеве на замчышчы).

Вылучым ключавыя для кантэксту дадзенага артыкула сэнсаўтваральныя вобразы ў песні Сама (“На замчышчы”), якія сугучныя вобразам з прамовы Старца, а таксама са спеву галоўнага героя твора ў шынкоўні. Яны наступныя:

- 1) *ночанька цёмная – атуманіла нівы і слябіы;*
- 2) *падарожны – не заходзіць з далёкага краю ў прастору, дзе жыве Сам;*
- 3) *ніхто* як асобны прадстаўнік з супольнасці патэнцыйных на-тхняльнікаў на выйсце з прасторы цёмнай ночанькі – таксама *не заходзіць к нам* [у людскую супольнасць, часткай якой з’яўляецца Сам – А.М.] *з далёкага краю;*
- 4) вобразы дзеяння *ходзім, блудзім, снуем без прыстанішча* – устой-лівая прыкмета *неразвейнага вечнага свету;*
- 5) *забытае самымі* [людзьмі – А.М.] *курганішча* – у ім *спяць сведкі няввійграных бітваў;*
- 6) *нязваны сон славы* – вынік занядбаня памяці *пра сведкаў няввій-граных бітваў;*
- 7) *наша доля заломная* – пануе ў прасторы *ночанькі цёмнай* існавання Сама і яго сузямельцаў;
- 8) *круччо* – *злятаецца на пажыву ў прастору ночанькі цёмнай;*
- 9) *пажар сонца* – ён мае развеець цемень *ночанькі* як з’явы, што прае-цыруецца на час і прастору існавання Сама.

Амаль усе з вылучаных вышэй вобразаў маюць семантычны пра-цяг і развіццё ў наступных частках паэмы.

Правядзём наступныя вобразныя паралелі.

*Падарожны* (“На замчышчы”) || *Старац* (“Пажарышча”) || *Лірнік* – *Сам* (“У шынкоўні”).

Ні вобраз Старца, ні вобраз Лірніка (Сама) не адпавядаюць ма-ры галоўнага героя твора пра *падарожнага з далёкага краю з доб-рай весткай, з ласкавымі радамі*. Гэтых *ласкавых радаў* у іх спевах няма.

Старац – падарожны, які на працягу ўсяго дзеяння ў раздзеле “На пажарышчы”, быў убаку, непрыкметны, – *выйшаўшы незамет-на, загаварыў глуха, панура* пра немагчымасць знайсці праўду ў свеце чалавеку, які імкнецца да гэтага ўсёй сваёй істотай.

Вобраз Лірніка з песні Сама сугучны вобразу Старца з раздзела “На пажарышчы”. Ён вандруе па свеце (*Ходзіць сцежкай-пуцявінай / Ад хаціны да хаціны*); граючы, манатонна напявае, паглядаючы ў свет сумна – без надзеі на ўзыход сонца ў яго краі: *За гарамі, за даламі / Дрэмле сонца наша з намі* (7, с. 108). Вобраз Лірніка тут тоесны асобе, якая спявае пра яго, – Саму. Сведчаннем гэтаму – зварот да збіральнага вобраза *важнага рыцара, вялікага песняра* як увасаблення постаці Падарожнага з *добрай весткай, з ласкавымі радамі аб жыцці-небыцці*, пра якога марыў Сам у яго снабчання на замчышчы.

У гэтай частцы паэмы Лірнік-Сам выказвае мару, спадзяванне на прыход у свет яго існавання носьбіта натхняльнай ідэі, здзяйсненне якой прывядзе да займання *пачэснага пасаду ў роднай долі, ў роднай рэдзе*. Аднак такое спадзяванне няўстойлівае, яно агучваецца ў форме пытання, а далейшыя разважанні і вобразныя сведчанні Лірніка-Сама даюць адказ на гэтае пытанне: невядома калі тое здзейсніцца. Змрочная наканаванасць змрочнай долі зноў выходзіць на першы план. Снабчання, як і раней, трывожна-змрочнае.

Такім чынам, мара адной часткі снабчання Сама (“На кургане”) так і не спраўджваецца ў іншых яго частках. Гэта сведчыць пра гучанне ў паэме ідэі наканаванай безвыходнасці са змрочнай сацыяльнай прасторы, у якой адсутнічае прарок (выкарыстаем вобраз з аднайменнага верша (1912) Я. Купалы – ён абсалютна прыдатны для дадзенага кантэксту), які прынёс бы *вечны светач аслабеўшай стронцы*.

*Наша доля заломная, пажар сонца* (“На замчышчы”) || *татальны залом, дрэмле сонца* (“У шынкоўні”).

У раздзеле “На замчышчы” вылучаныя вышэй вобразы семантычна адсылаюць да трапяткога, настойлівага, аздобленага верай закліку ў фінальных словах спеву Сама: *Гэй ты, гэі! наша ночанька цёмная, / Завагніся ты сонца пажарам, / Распалі нашу долю заломную, / Не прапляццем, а божым будзь дарам!* (7, с. 57)

У раздзеле ж “У шынкоўні” вылучаныя для прапанаванай вышэй паралелі вобразы ёсць адказам на шматлікія пытанні Лірніка (Сама), што пачынаюцца словамі *А калі...* У дадзеным выпадку маем справу з семантычным прырашчэннем наступнага вобразнага кантэксту да папярэдняга. Падмацуем дадзеную выснову наступнымі ілюстрацыямі.

Лірнік з песні галоўнага героя паэмы, як і ён сам, – гэта асоба, якая *паглядае ў свет сумна*. Ён *пляцецца ледзьве-ледзьве* па свеце. Аднак пры гэтым *і старой, і новай песняй* з болем (*балесне*) агучвае праблемы сацыяльнага быцця. Песня Лірніка (Сама) мае дзве семантычныя

часткі. Першая з іх – гэта пасыл у прастору пытанняў, якія пачынаюцца словамі *а калі...*; другая – адказы на гэтыя пытанні, а таксама ілюстрацыі да іх.

Пытанні, што пачынаюцца рэфрэнам *а калі...* з іх вобразным кантэкстам адсылаюць да сацыяльных праблем, ключавое паняцце ў якіх *прыход*; кантэкстуальна яно семантычна яднаецца з паняццямі чаканне і вынік чакання. Акрэслім гэтыя праблемы з песні Лірніка (Сама): 1) прыходу *змілавання з дальняй далі*, што прынясе з сабой *лад-парадак і салодкія думкі*; 2) з'яўлення *важнага рыцара*, які *заахвоціць к светлай справе і рабоце*; 3) прыходу *вясцей* (з'яўлення закліку) пра наспеласць *усім засесці на пачэсным на пасадзе ў роднай долі, у роднай радзе*; 4) здзяйснення народнага святкавання *за вялікім караваем*; 5) паўстання *рашучых дзеянняў (наклепвання кос)* дзеля здабывання *хлеба людзям, а коням пашы*; 6) распаўсюджвання закліку *вялікага песняра і гарой, і даліною*.

Агучаная ў спеце Лірніка (Сама) сацыяльная праблематыка рэпрэзентуецца ў праекцыі на ўвесь яго кантэкст як неадкладная для вырашэння. Але ж вобразная сфера наступнай часткі спеву адсылае да невырашальнасці гэтых праблем да таго часу, пакуль у прасторы пануе Чорны і яго памагатыя-відмы з іх устаноўкай на знішчэнне сацыяльных пасеваў, узыходжанне і высыпанне якіх дазволіць вырашыць гэтыя праблемы, – *на наспелья пасевы гэі, на выраі, гэі, на жніва*.

Клічам каняй на пагоду  
Ад усходу да заходу [...]

Ждучь пасеву горы, доли,  
Нашы нівы, нашы сёлы,

Няма ж месца ад залома  
Ані ў полі, ані дома [...]

(7, с. 107)

Семантыка вобраза *залом* з прыведзенага вышэй паэтычнага Купалавага сцверджання супадае з сэнсам аднайменнага міфалагічнага вобраза. *Залом (...)* *знак шкадлівага чарадзеяства. З<алом> выклікаў панічны страх. (...) Без [абаронцы ад залому – чараўніка, шаптуна, святара – А.М.] гаспадары нівы баяліся пачаць жніво, бо З<алом> прыносіў няшчасце, нават смерць гаспадару ці каму з яго сям'<sup>17</sup>.*

<sup>17</sup> *Беларуская міфалогія*, с. 57.



Расчараваннем і безвыходнасцю напоўнены наступныя пытанні Лірніка (Сама) і адказы на іх.

Хто прагоніць, хто ўбароне,  
Крыжам ляжа на загоне?  
За гарамі, за даламі  
Дрэмле сонца наша з намі;  
Ночка ходзіць, не адходзіць  
І сляпой савой заводзіць.

(7, с. 108)

Змрочнасць семантыкі прыведзенай вышэй часткі спеву Лірніка (Сама) узмацняецца наступнымі аўтарскімі заўвагамі і сэнсам агульнай песні прысутных у карчме, а таксама вобразамі з іншых твораў 1910-х гадоў (сведчанне Купалавай канцэпцыйнасці ў яго паэтычных сцверджаннях і прадказаннях).

(...) Пачынаецца напьяванне без слоў, каторае паволі ўсільваецца ў нейкую жудка-сумную, прыдаўленую мелодыю, становіцца шторааз ясней з чутнымі выразна словамі. (...)

Вышай ці ніжай – цемра-пацёмкі:  
Ўсходу паходні не знаці.  
Продкі – ў магіле, ў путах – патомкі,  
З намі, прад намі – бясхацце.

Тут п’яны мы, як сляпыя,  
Слёзы з атрутаю п’ём,  
Помнячы пеглі старыя,  
Новыя путы куём.

(7, с. 108, 109)

Параўнаем з паэтычнымі высновамі, зробленымі Купалам у вершы “Прыстаў я жыць...”.

Ваякі лепшыя за славу,  
За славу роднай стараны,  
Або ляглі ў бітве крывавай,  
Або у путах – і яны  
Ярмо валочаць паніжэння,  
Ў кляцьбе бясільнай гоняць век...

(3, с. 68)

У жудка-сумнай, прыдаўленай мелодыі спеву ў карчме гучаць наступныя сцверджанні.

Рукі ў аковах, душы ў балоце,  
 Зверства спраўляе каляды;  
 Свіст гругановы целама калоце,  
 Гадзіны сыкаюць здрадай...  
 (...)
   
 Хто лепш ярмом нас здавіць, прыцісне –  
 Б'ём таму ніжай паклоны,  
 І ненавідзім так бескарысне,  
 Як бескарысны усе нашы плёны

(7, с. 109)

Параўнаем з Купалавымі сцверджаннямі ў вершах “Разлад” і “Прыстаў я жыць...”.

Дабро і зло – ў аднолькавай мерцы;  
 Свіння святых думы блоце,  
 Вужакі сыкаюць на сэрцы,  
 Душа валяецца ў балоце.

(“Разлад”: 1, с. 155)

[...]  
 У жудкім, чорным беспрасвіці  
 Бушуе выпаслены кат...

(“Прыстаў я жыць...”: 3, с. 68)

У сувязі з вобразам *выпасены кат* з прыведзенай вышэй цытаты зробім наступнае параўнанне. У “Сне на кургане” Сам у яго песні з раздзела “На замчышчы” марыць пра *падарожнага з далёкага краю з добрай весткай, з ласкавымі радамі*. У вершы “Прарок”, напісаным пазней за паэму, такія падарожны з’яўляецца *сярод мань, сярод насмешкаў, знак нейкі тулячы к грудзям*; ён прыходзіць у прастор *зямлі, дзе царства цемры панавала, дзе сілу ўзяў над катом кат* (3, с. 84). Панаванне *выпасенага ката* татальнае. Гэта адзін з канцэпцыйных купалавых вобразаў, які семантычна далучаецца да вобраза Чорнага са “Сну на кургане”.

На першы погляд можа падацца, што Я. Купала паўтараецца ў яго вобразах, збіваючыся на паэтыка-семантычную таўталогію. На Купалава *перапяванне адных і тых жа тэм*<sup>18</sup> звяртаў увагу М. Багдановіч у 1911 годзе (артыкул “Глыбы і слаі”). Аднак у 1911 годзе М. Багдановіч яшчэ не мог ацаніць значэнне канстатаванага ім Купалавага *перапявання*, бо яго ацэнкі грунтаваліся толькі на адзінкавых творах

<sup>18</sup> М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*. У 3 т., Мінск 1992–1993, т. 2, с. 186.

1908, 1909 гадоў без уліку паэмы “Сон на кургане” (яе крытык толькі згадаў потым у артыкуле “За тры гады”, 1913). Тым болей, што наперадзе ў Купалы яшчэ былі вершы “Прыстаў я жыць...” (1912), “Прарок” (1912), “Ўвесь да дна...” (1913) і іншыя творы, якія сведчылі пра сэнсава аб’ёмны погляд паэта на праблемы лёсавызначальнай наканаванасці сацыяльнага бязладдзя для беларускай прасторы. Прыведзеныя вышэй і ранейшыя паралелі паміж Купалавымі творамі, зробленыя ў дадзеным артыкуле, дазваляюць прасачыць не паўтарэнне, а канцэпцыйныя паэтыка-семантычныя ўдакладненні і пашырэнні, зробленыя паэтам у шэрагу яго твораў; яны праецыруюцца не толькі на папярэднія, а і наступныя паводле часу стварэння тэксты.

Яшчэ адным прыкладам паэтыка-семантычных удакладненняў і пашырэнняў могуць быць паэтычныя кантэксты твораў, якія далёкія адзін ад аднаго паводле часу стварэння і іх тэматыка-праблемнага аспекту, – “Сон на кургане” (1910) і “Вечарынка” (1935).

Параўнаем.

Спеў Лірніка (Сама), падпяванне яму *гасцей* карчмы “У шынкаўні” перапыняецца наступнымі заўвагамі аўтара паэмы. *Уваходзіць маляды стражнік (...). Песня зноў пераходзіць у нямы – без слоў – гул [перад гэтым, паводле аўтарскіх заўваг яна была штораю ясней з чутона выразнымі словамі – А.М.]. Скора за стражнікам уваходзяць два музыкі – адзін са скрыпкай, другі з гармонікам; як увайшлі, усе перасталі пець* (7, с. 109–110).

Госці ад кожнага з шасці столікаў заклікаюць музыкаў *зайграць не фальшыва, маланкай смыка, рэзаць звонам скрыпкі, йграць п’яна-звонка, звінець, як ноч гэта звоніць*. Гранне музыкаў пачынаецца не адразу. Замест яго Сам (ён знаходзіцца за сёмым столікам – прыгадаем сімвалічны сэнс гэтай лічбы для вобразнага кантэксту сцэны ў шынку) пачынае важны аповед, які, аднак, *глушыцца* раптоўным рытмічным граннем музыкаў. Відавочнай тут з’яўляецца сітуацыя падладкоўвання прысутных у карчме спеву-схеме, якую дазваляюць прышлыя музыкі. Прысутныя спадзяваліся пачуць музыку *не фальшываю*, а атрымалі падпарадкавальную, паводле наступнага прынцыпу: пад фальшываю музыку – у шарэнгу.

Падобны вобразна-семантычны аспект назіраем у “Вечарынцы”. Начлежнікі з’яўляюцца на гэтай вечарынцы не проста так, а відаць, па падказцы: *як бы што ім там нараіў*. Яны *закачваюцца* сюды пад раніцу (тут можна правесці паралель з часам арыштаў “ворагаў народа” ў перыяд рэпрэсій: позняя ноччу альбо таксама пад раніцу; правядзём паралель: у шынкаўню музыкі заходзяць разам са стражнікам).

Калі сэнсавы падтэкст вобразаў з'яўлення начлежнікаў на вечарынцы паставім у кантэкст усёй фактуальнасці верша<sup>19</sup>, то заўважым, што Я. Купала тут падкрэслівае наступнае. Калгаснае шчаслівае і заможнае жыццё (з адной на ўсіх *скваркай у місе*) знаходзіцца пад пільным кантролем чужых, прышлых, якія імкнуцца загнаць сялян у *шарэнгу*, падпарадкаваць крок у гэтай шарэнзе яе галоўнаму закону: усё павінна адбывацца ў адным рытме, пад адну музыку, зладжана, аднастайна і – без гэтага не будзе зладжанай шарэнгі – пад каманду кіраўніка згуртавання, якое крочыць у шарэнгах. Рытму шарэнгі дапамагае маршавая музыка, маршавы спеў. Такую ролю ў калгаснай вечарынцы-жыцці выконвае гармонік як ідэалагічны камертон.

У дадзеным выпадку назіраем семантычны выхад на трагікамедыю “Тутэйшыя” (1922). У фінале п'есы, калі прадстаўнік новай – бальшавіцкай – улады заяўляе Мікіту, што квіток на яго арышт зробіць пасля, трагічнае ўзмацняецца, гучыць на поўны голас. І ў гэтым факце бачыцца своеасаблівае прадказанне Купалам далейшых фактаў у лёсе сваіх суайчыннікаў: наперадзе іх чакае жыццё з не па правілах аформленым квітком на арышт.

Купалавы сацыяльныя прадказанні са “Сну на кургане” таксама скіраваны ў будучае. Той, хто імкнецца ратаваць людзей ад сацыяльнага пажару ў роднай прасторы, аб'яўлены падпальшчыкам і ворагам – ён прымае зараней (без належнага дазнання) падрыхтаванае пакаранне праз арышт, зняволенне-выгнанне. Вяртанне з выгнання зноў вяртае відавочна невінаватага ў варожую прастору, дзе, як і раней, пануюць Чорны і яго памагатыя-відмы з выразнай сацыяльнай устаноўкай: *Зноў на вырай, зноў на жніва (...) па наспелья пасевы*. Самава жонка трагічна загінула, сын – стражнік. Разбуральная сіла залому, падрыхтаванага Чорным, усё ўзмацняецца.

Галоўны герой твора так і не выходзіць са стану сну – заслона зачыняецца, пакідаючы Сама ў адной з прастор яго снабчання: шынкаўні. Сон як сімвал замкнёнага існавання ў прасторы наканаванасці (лабірынты прадказанняў) і як сімвал спраўджвання яго прадказання працягваецца. Фінал твора ў гэтых адносінах застаецца адкрыты.

Тут да месца прыгадаць наступныя радкі з купалавага верша “Сон” (1907): *Я сніў. А ўсё як бы наяве / Кругом мяне жыло жыццём (...) Збудзіўся я. Жыцця крыніца / Зноў панясла ў сваім*

<sup>19</sup> Пра гэта: А. Макарэвіч, “Ляўкоўскі цыкл” Янкі Купалы ў кантэксте гістарычнай рухомасці твораў, “Białorusienistyka Białostocka” 2010, т. 2, с. 77–78.

*кругу... / Я йшоў, іду, але забыцца, / Што сніў, не мог і не магу...*  
(1, с. 131–132)

Такім чынам, на падставе прыведзеных назіранняў і роздумаў можам зрабіць наступныя высновы.

Мастацкі свет паэмы Янкі Купалы “Сон на кургане” ўяўляе сабой снабачанне галоўнага героя твора, у якім ён вандруе па накіраваных яму лабірынтах *заломнай долі*. Імкнучыся выйсці з гэтых лабірынтаў, герой, як у сапраўдным сне, пераходзіць з адной часткі лабірынтаў у другую, так і не знаходзячы таго выйсця з іх, аб якім ён марыў ці да якіх імкнуўся ў рэальным жыцці. Фінал твора сведчыць пра безвыходнасць Сама з прасторы існавання, у якой яго *сонца дрэмле*.

Праз сімвалічную форму і змест (сон, снабачанне) паэма “Сон на кургане” адлюстроўвае існаванне чалавека ў прасторы накіраванасці, выпрабаванняў, пошукаў долі для сябе, асобнай самарэалізацыі, а таксама ва ўмовах варажасці экзистэнцыйнай прасторы да гэтага чалавека і яго быццёвай разгубленасці ў ёй.

Паэма “Сон на кургане”, як і іншыя Купалавы творы (вершы “Разлад”, “Сон”, “Сяброўцам па долі”, “Прыстаў я жыць...”, “Прарок”, “Ўвесь да дна...”, паэмы “Адвечная песня”, “Курган”, трагікамедыя “Тутэйшыя” і інш.) напоўнены элементамі сацыяльнага прадказання лёсавызначальных *заломаў* у лёсе беларусаў.

#### LITERATURA

- Bagdanovič I., *Анка Купала і рамантызм*, Мінск 1989 [I. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, Мінск 1989].
- Bagdanovič M., *Роўнызбор твораў*. У 3 т., Мінск 1992–1993, т. 2 [Багдановіч М., *Поўны збор твораў*. У 3 т., Мінск 1992–1993, т. 2].
- Belaruskaâ mifalogiâ: êncyklopedyčny sloŭnik*. Sklad.: S. San’ko, T. Valodzina, U. Vasilevič i інш., Мінск 2004 [*Беларуская мифалогія: энцыклапедычны слоўнік*. Склад.: С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш., Мінск 2004].
- Vasûčëнка P., *Драматычнае спадчына Анікі Купалы: вопыт сучаснага прачытання*, Мінск 1994 [П. Васючэнка, *Драматычная спадчына Янкі Купалы: вопыт сучаснага прачытання*, Мінск 1994].
- Gnïlamëdaŭ U., *Анка Купала: жыццё і творчасць*, Мінск 2012 [У. Гніламёдаў, *Янка Купала: жыццё і творчасць*, Мінск 2012].
- Макарэвіч А., “*Lâïkoŭski cykl*” *Анікі Купалы ў кантэксце гістарычнай рухомасці твораў*, “*Bialorutenistyka Bialostocka*”, 2010, т. 2, с. 77–78 [А. Макарэвіч, “*Ляўкоўскі цыкл*” *Янкі Купалы ў кантэксце гістарычнай рухомасці твораў*, “*Bialorutenistyka Bialostocka*”, 2010, т. 2, с. 77–78].

- Makarëvič A., *Giŭstoryâ belaruskaj litaratury persaj trëci XX st.* U 2 č., Magilëŭ 2013–2016, č. 1 [A. Макарэвіч, *Гісторыя беларускай літаратуры першай трэці XX ст.* У 2 ч., Магілёў 2013–2016, ч. 1].
- Maksimovič V., *Èstètyčnyâ poŭkì ŭ belaruskaj litaratury pačatku XX stagoddzâ*, Minsk 2000 [В. Максимовіч, *Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя*, Мінск 2000].
- Naumenko I., *Ânka Kupala. Âkub Kolas. Tvorčeskie portrety*, Moskva 1982 [И. Науменко, *Янка Купала. Якуб Колас. Творческие портреты*, Москва 1982].
- Sanjuk D., *Èstètyka tvorčasci Â. Kupaly*, Minsk 2000 [Д. Санюк, *Эстэтыка творчасці Я. Купалы*, Мінск 2000].
- Тлумачальны слоўнік беларускай мовы.* У 5 т., Minsk 1977–1974, т. 2 [Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т., Мінск 1977–1974, т. 2].
- Ūgèvič U., *Ânka Kupala: Narys žyccâi tvorčasci*, Minsk 1983 [У. Юрэвіч, *Янка Купала: Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1983].
- Kupala Â., *Роўны збор твораў.* У 9 т., Minsk 1995–2003, т. 1, 2, 3, 6, 7 [Я. Купала, *Поўны збор твораў.* У 9 т., Мінск 1995–2003, т. 1, 2, 3, 6, 7].

## SUMMARY

THE POEM “SON NA KURGANYE” BY YANKA KUPALA:  
FEATURES OF ARTISTIC LIFE

In the poem “Son na kurganye” by Yanka Kupala the author uses symbolic form and content (dream, night dream) in order to present the existence of man from the perspective of his entitled fate and hostility of existential space. The author of the article directs his attention to the presence of poet’s social predictions for Belarusians. Symbolic form and content, conventionality of artistic form and its elements (mysticism, recurrence, analogy of events, etc.), semantic code, problems, combination of the past, present and future in the space of dream-code have been analyzed. In order to reinforce conclusions about the conceptual way of artistic presentation of reality in Y. Kupala’s oeuvre, the author compares the poem “Son na kurganye” to other poems (“Razlad”, “Son”, “Syabroutsam na doli”, “Prystal k žit’..”, “Prarok”, “Uwies da dna”, “Viečarynka”, “Adviečnaya piesnya”, “Kurgan”, “Yana i ya”, tragedy-comedy “Tutejšija”).

**Key words:** symbolic, dream, night dream, conventionality of artistic world, image-semantic code, problems, social predictions.

*Alena Bielaja*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.10

*Baranowicki Uniwersytet Państwowy  
Białoruś*

<https://orcid.org/0000-0002-4328-6200>

**Час і чалавек у кантэксте аўтарскай тыпізацыі героя  
(на матэрыяле беларускай прозы першай трэці  
XX стагоддзя)**

Адна з заслуг літаратуры ў тым, адзначаў у Нобелеўскай лекцыі Іосіф Бродскі, што *она* *помогае чалавеку уточніць время его существования, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почётным именем «жертвы истории»*<sup>1</sup>. Падобнага прызнання ў поўнай меры варта і беларуская проза першай трэці XX стагоддзя, у якой рэльефна акрэслена і арыгінальна вырашаецца праблема «час і чалавек».

*Што такое час?* – задумваецца Кандрат Крапіва. – ...*Гэта нешта бясконца бясчулае і бесстаронняе: якія б ні адбываліся акты найвышэйшай гуманнасці ці нечуванага здзеку над асобаю чалавека, ён застаецца спакойным і безудзельным. Але якую разнастайную афарбоўку прымае час у розных людзей і як па-рознаму скарыстоўваюць час гэтыя розныя людзі!*<sup>2</sup>. Ёсць тыя, хто бавіць час; хто скарыстоўвае яго, а хто нават і апырэджае. Час выяўляе не толькі працягласць змянога існавання чалавека, а і *выразна акрэслены спосаб перажывання ім свету*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> И. Бродский, *Форма времени*: в 2 т., Минск 1992, т. 2, с. 453.

<sup>2</sup> К. Крапіва, *Збор твораў*: у 6 т., Мінск 1997, т. 2, с. 82.

<sup>3</sup> М. Тычына, *Прывід гіпертэксту*, "ARCHE" 2006, № 3, с. 74.

Першая трэць XX стагоддзя – эпоха войн і рэвалюцый, інтэнсіўных і радыкальных змен у жыцці соцыуму і чалавека. Аднак яна не адмяняла, як адзначаў Жан Поль Сартр, неабходнасці для чалавека *быць у свеце, быць у ім за працай, быць у ім сярод іншых і быць у ім смяротным*<sup>4</sup>. Экзістэнцыйная сутнасць прыведзенай высновы па-беларуску адметна выяўлена Кузьмой Чорным праз лапідарнае *трэба жыць і трэба варушыцца* – насуперак таму, што Беларусь, паводле выразу Змітрака Бядулі, перманентна *зыбалася ў агнёва-крывавай калысцы акупацыі*<sup>5</sup>. Беларускія пісьменнікі неабыякавыя да лёсу сваёй зямлі, *якая праз стагоддзі залечвала... раны ад сутычак народаў*<sup>6</sup>. Вайна – *востры момант, калі ўсё здаецца інакшым... усё раней вялікае – малым*. Яна прычына і вынік *парушэння рэчаісных парадкаў*<sup>7</sup>, трываласць якіх была значнай для К. Чорнага і яго сучаснікаў. Героі апавяданняў пісьменніка («Сямнаццаць год», «Спатканні з васпаватым чалавекам», «Сям’я Юрыя Гарэйкі») усведамляюць вайну як час, калі *свет зжываў сябе*<sup>8</sup>, дзе *дзень часта – эпоха*<sup>9</sup>, з чаго вынікае *адмысловае разуменне адпачынку, спакою, трывогі...*<sup>10</sup> Яно, аднак, не знішчала дарэшты здольнасці герояў бачыць *чалавечую ўтульнасць*<sup>11</sup> апалелага хутара ці тое, як нават у спаленай вёсцы сяляне («трэба жыць!» – А. Б.) *выбіралі на попелішчах асмаленае бяровенне і ўжо браліся дажынаць пераспелае жыта*<sup>12</sup>.

Асобныя з’явы мастацкай прозы дазваляюць глыбей асэнсаваць і такую адметнасць беларускага нацыянальнага характару, як схільнасць да гумару. Паводле сваёй агульначалавечай сутнасці, гумар – *надзвычай удалы і беспамылковы спосаб абяззбройваць рэчаіснасць у той самы час, калі яна гатова раздушыць вас*. Ён сведчыць аб годнасці чалавека, сівярджае яго перавагу над абставінамі. У апавяданні К. Крапівы «Вайна» гумар якраз і звернуты героем, як выказаўся Рамэн Гары, *праз сябе супраць... агульнай долі*<sup>13</sup>, якую ён падзяляе

<sup>4</sup> *Всемирная философия. XX век*, Мінск 2004, с. 626.

<sup>5</sup> З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1989, т. 5, с. 33.

<sup>6</sup> К. Чорны, *Збор твораў*: у 8 т., Мінск 1972, т. 2, с. 111.

<sup>7</sup> Гамсама, с. 23.

<sup>8</sup> Гамсама, с. 110.

<sup>9</sup> Гамсама, с. 131.

<sup>10</sup> Гамсама, с. 123.

<sup>11</sup> Гамсама, с. 111.

<sup>12</sup> Гамсама, с. 125.

<sup>13</sup> Гары Р., *Обещание на рассвете*, «Иностранная литература» 1993, № 2, с. 120.



з усімі людзьмі. Вось адзін з прыкладаў адмысловага гумарыстычнага дыскурсу: *Сяджу я ды (...) пра вайну думаю. Кажуць – вайна будзе. Ды будзе-такі. Калі цётка Палуся сказала, што будзе, то, значыць, будзе*<sup>14</sup>. На гэта цётка мае важкія аргументы, якія ніхто не здольны абвергнуць...

Герой беларускай прозы, «палявы», «шэры» чалавек, нававаяўшыся *ці за што, ці за нічога*<sup>15</sup>, хоча верыць, што рэвалюцыя – за яго, яна ідзе на дапамогу такім людзям, як ён. Пагаджаючыся з тым, што на яго вяку *ўсё ўсталёўвацца... будзе*, селянін упэўнены: дзеці будуць жыць лепш, бо *пакуль яны падраснуць, дык ваякі наваюцца па горла...*<sup>16</sup>. Прасцей пачуваецца ў новым часе той, чыё сталенне супала са сталеннем эпохі і хто можа сказаць: *Няхай ломіцца і аднаўляецца – у гэтым працесе і маё вялікае месца...*<sup>17</sup>. І ўсё ж пошукі свайго месца ў пераходную эпоху для многіх аказаліся няпростымі. Так, Юзیک Верамейчык (раман К. Крапівы «Мядзведзічы») доўга ўспамінаў *аб мінулым, такім непадобным да цяперашняга, аб вайне... і нечалавечых пераможаных цяжкасцях... Там было страшней, але ясней і прасцей. Вораг – вось ён: ты ведаеш, хто ён такі, чаго ён хоча і што ён будзе рабіць. (...) Зусім не тое цяпер. Ёсць нават небяспека знянацку трапіць у той лагер, супроць якога мерыўся ваяваць*<sup>18</sup>.

Адзін з філасофскіх пастулатаў сведчыць, што падвесці чалавека пад пэўны тып – значыць знішчыць яго як індывідуальнасць. Але не чужая ў акрэсленым кантэксце і думка «Зразумець – значыць уніфікаваць». К. Чорны вылучае, карыстаючыся выказваннем аднаго з герояў рамана «Сястра», шэраг *катэгорый людскога падзялення*<sup>19</sup>, бо, на думку пісьменніка, *ўсякі па-свойму ўмее насіць і добрае і кепскае* (12). У творы дзейнічаюць *жывы чалавек* Ваця Браніславец (151), *закаранелы машыніст* (60), *вясёлы ўдзельнік працэсу жыцця* (81) Панкрат Малюжыч, *бязмерна просты студэнт* Алесь Макарчук (177) і інш. К. Чорны разумее, што, *распланоўваючы свет на часткі і разлічваючы... увесь працэс яго, чалавеку найтрудней ад усяго вылічыць сябе* (136), і настойліва спрабуе спрыяць гэтаму, кіруючыся не пра-

<sup>14</sup> К. Крапіва, *Збор твораў*: у 6 т., Мінск 1997, т. 2, с. 61.

<sup>15</sup> К. Чорны, *Збор твораў*: у 8 т., Мінск 1972, т. 2, с. 169.

<sup>16</sup> К. Чорны, *Збор твораў*: у 8 т., Мінск 1973, т. 3, с. 221.

<sup>17</sup> Тамсама, с. 123.

<sup>18</sup> К. Крапіва, *Збор твораў*: у 6 т., Мінск 2000, т. 5, с. 80.

<sup>19</sup> К. Чорны, *Збор твораў*, Мінск 1973, т. 3, с. 151. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

фесійнай цікавасцю навукоўца-псіхолога, а дасканалым інструментарыем мастака слова.

У рамане «Сястра» мы бачым спробу характарыстыкі герояў праз супадзенне іх асабовых стыхій і пафасу эпохі. К. Чорны спрабуе спасцігнуць псіхалогію героя ў *скураной жакетцы* – нетыповага для беларускай літаратуры – праз вобраз Ватасона, які *раней быў крыўджаны адкрыта*, а ў грамадзянскую вайну *быў камісарам над Вацем Браніслаўцам* (што і вызначыла характар іх далейшых узаемаадносін). Ватасон лічыць Вацю *слабым, як... трава*, і ўпэўнены, што *толькі воля чужая над ім патрэбна* (174). У сваю чаргу Казімер Ірмалевіч зазначае, што ў Абраме *нешта трохі ёсць ад ваеннага камунізму* (150), чаго той, у прынцыпе, і не адмаўляе.

Выразна выяўляюцца адносіны беларусаў да людзей «мілітарызаванага» тыпу і ў рамане М. Зарэцкага «Вязьмо». Калі Андрэй Шыбянкоў на сходзе выйшаў да сцэны, вяскоўцы зразумелі, *што праз немалыя гады бадзяння свайго па свеце ён не раз выходзіў з прамовамі, ды і не абы з якімі. Можна, нават быў дзе за камісара? ...Многа ляжыць цёмнага на яго смуглым, як у мурына, абліччы*<sup>20</sup>. Думаецца, гэтым у пэўнай ступені абумоўлены і Гвардыянаў страх перад Андрэем. Яму *страшэнна хацелася, каб ...страшны "зладзюга" Шыбянкоў абмінуў яго сваёю помстаю*<sup>21</sup>.

Адзін з важных складнікаў канцэпцыі асобы – сувязь і пераемнасць пакаленняў. Так, адзначае К. Чорны, у адчуваннях Ваці Браніслаўца *ўсё... ломіцца і крышыцца*, як і ў новым бурлівым часе, аднак стаўленне да Радзівона Цівунчыка – паказчык сувязі асобы маладога чалавека з традыцыяй. Менавіта ў зносінах, якія грунтуюцца на *духовым... матэрыяле* (137), героі паразумеліся і зблізіліся. Вацю *хацелася... нечага ці некага сталага і зусім спакойнага... што далікатна ўразумеў бы чужую цікаўнасць да рэчаў і з'яў* (223). Гэтым чалавекам і стаў Цівунчык, у далейшым *неадменны спадарожнік Вацінае душы* (282), – чалавек традыцыі, якая забяспечвае ўстойлівасць новага. Гэта тыповы беларус, «трапятун», працаўнік і філосаф, «родны брат» краўца з «Трэцяга пакалення», адзін з тыпаў, якія складаюць самую трывалую аснову будынка беларускай літаратуры. Цівунчык цвёрда перакананы: *чалавек, калі мае сілу і здароўе, дык... да ўсяго можна дайсці. Абы толькі хацеў чалавек. І што да чаго не дайшоў, то няма*

<sup>20</sup> М. Зарэцкі, *Збор твораў*: у 4 т., Мінск 1991, т. 3, с. 92.

<sup>21</sup> Тамсама, с. 214.

чаго тут лішне каго вінаваціць – сам вінават (202). Так і хочацца паўтарыць услед за героем Ф. Дастаеўскага: *У этих бедных людей бывают иногда прелестные выражения, полные философского смысла!*<sup>22</sup>. А К. Чорны адрасуе Цівунчыку такую сентэнцыю: *Як бы ні быў мізэрным чалавек, выявіцца ён перад усякаю вялікасцю, зробленаю ім* (68). Вобраз Цівунчыка цалкам пацвярджае погляд Уладзіміра Калесніка на вобразы ў літаратуры «людзей-дзівакоў». Яны не толькі інтрыгавалі і забаўлялі чытача: дзівацтва аказвалася псіхалагічна і сацыяльна змястоўным, рабілася аўтарскім прыёмам індывідуалізацыі персанажа, спосабам выяўлення яго ўнутранай годнасці, абгрунтаваннем ці прыкрыццём унутранай патрэбы супраціўляцца канфармізму. *Дзівакі ў кантэксце ўніфікаванага аўтарытарнага грамадства рабіліся пратэстантамі супраць нівеліроўкі асобы... Яны... дамагаючыся свабоды выбару жыццёвых дарог і мэт, ламалі машыну для ўціску душы*<sup>23</sup>. У гэтым і ёсць вялікасць «мізэрнага чалавека» Радзівона Цівунчыка, якому К. Чорны надае шэраг рысаў беларускага нацыянальнага характару. Пазнаёміўшыся з Браніслаўцам, стары знайшоў сабе чалавека, *які не толькі ўважліва слухае, але і сам, відаць, сёе-тое разумее ў складанай філасофіі жыцця* (202), а атрымаўшы нечаканы ліст ад Ваці, адзначыў: *Людскі чалавек... Цяпер гэтакія зводзяцца* (255). Відавочна, што сімпатыі аўтара на баку Браніслаўца, а не людзей з абвостранай цвёрдасцю. Гэтым вызначаюцца і далжэння герою характарыстыкі (часам, праўда, залішне кампліментарныя з-за іх недастатковай сюжэтнай абгрунтаванасці). На думку Казімера, Ваця слаўны; у вачах Цівунчыка – найслаўнейшы, далікатны, праўдзівы. Ватасон лічыць, што гэта багатая сіла, але не арганізаваная.

Іронія ёсць дыскурс пераходных перыядаў. На пэўным этапе свайго жыцця Ваця *пачаў развіваць з вялікім поспехам востры скептыцызм, адзнакі якога з'яўляліся ў яго ўжо з ранніх дзён* (30). Пра такіх людзей Вісарыён Бялінскі пісаў: *Озлобленный ум есть тоже признак высшей природы, потому что человек с озлобленным умом бывает недоволен не только людьми, но и самим собою*<sup>24</sup>. Характар – гэта перш за ўсё моцнае пачуццё, тэя «буры» ў душы герояў, да якіх Чорны-псіхолаг нязменна чуйны. Вобраз Браніслаўца – своеасаблівая аўтарская мадэль «новага» чалавека ў новым часе, які яшчэ толькі ўсталёўваецца, – хоць ён у тагачасным разуменні далёка не ўзорны.

<sup>22</sup> Ф. Достоевский, *Бесы*, Москва 1990, с. 455.

<sup>23</sup> У. Калеснік, *Усё чалавечае*, Мінск 1993, с. 142.

<sup>24</sup> В. Белинский, *О классиках русской литературы*, Минск 1977, с. 117.

Час, узноўлены ў прозе першай трэці XX стагоддзя, метафарычна пазначаны К. Чорным – *душа адмяняецца* (90). Разважаючы пра свой час і месца ў ім чалавека, «Леў Талстой», герой З. Бядулі, зазначае: *...каб тактыку і спрыт Крушынскага ды шчырасць Драчыка злучыць у адно... выйшаў бы надта цікавы і карысны вобчаству чалавек. Але для такой фабрыкацыі псіхалогіяй нічога не зробіш. Патрэбна нейкая іншая логія... Назаву гэтую справу чалавекалогіяй*<sup>25</sup>. Пэўна, заўважаючы брак такой «логіі» ў разважаннях Казімера Ірмалевіча, сястра Маня кажа яму: *Сухія вельмі вы ўсе. Жывое души больш патрэбна чалавеку* (269).

Акрамя тых непасрэдных значэнняў, што замацаваны за кожнай лексічнай адзінкай, выразам, адзначае Яўген Гарадніцкі, усякі літаратурны тэкст напоўнены безліччу рухомых значэнняў, што ўтвараюцца кантэкстуальна, у выніку суаднясення розных вобразна-выяўленчых планаў<sup>26</sup>. У рамане К. Чорнага «Сястра» ёсць адметны мастацкі паказчык часу – сімptom «амнезіі рэтраграднай», хваробы тагачаснага грамадства. Гэта *афарбаванае і пабеленае... каменне*, якому праціўнае сваім выглядам натуральнае, *шэрае і сіняватае* (164). У сувязі з гэтым узнікае асацыяцыя з вобразным выказваннем Алеся Разанава аб пафарбаваных у сіні колер валунах у парку як сімвале памерлых тысячагоддзяў.

Вобраз лячэбніцы як вобраз-сімвал часу ў прозе вылучанага намі перыяду можна растлумачыць, звярнуўшыся да наступных высноў Г. Гадамера: кожны раз, калі гісторыя надзявае боты-скараходы, узнікаюць яўныя прыкметы новай мовы як сродку афармлення новых поглядаў, але з прычыны супрацьлегласці грамадскіх інтарэсаў камунікацыя паміж членамі грамадства можа зрабіцца настолькі ж немагчымай, як і між душэўнахворых.

*Лячэнне заключаецца ў тым, каб наноў увесці хворага ў разумеючую агульнасць соцыуму*<sup>27</sup>. Невыпадкова нязгодных з патрабаваннямі соцыуму герояў З. Бядулі павезлі ў лячэбніцу чалавечых характараў<sup>28</sup>. Матыў вар'яцтва героя ўтрымліваецца і ў рамане «Язэп Крушынскі»: стары Сухарукі *...нейж дзіўным зрабіўся. (...) ...уззяў лапату і пайшоў*

<sup>25</sup> З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1987, т. 4, с. 203.

<sup>26</sup> Я. Гарадніцкі, *Структурны аналіз літаратурнага твора: стылявы і светапоглядны аспекты*, Мінск 2002, с. 147.

<sup>27</sup> *Всемирная философия. XX век*, Мінск 2004, с. 319–320.

<sup>28</sup> З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1987, т. 4, с. 47.

шукаць у снежным прасторы палёў свае палоскі. “Хачу перад смерцю паглядзець свае шнуры”... Іншым разам ён, незаўважна ад родных, пайшоў некуды ў цёмную ноч. *Раптам пачулі людзі сярод ночы перакліканне званой...* (...) *І пабеглі з усіх бакоў да забытай царквы. На званіцы знайшлі адубелага і зусім звар’яцелага Сухарукага*<sup>29</sup>.

У рамане «Сястра» песню сялянкі ў псіхіятрычным аддзяленні бальніцы таксама можна разглядаць як спосаб «увяду» чалавека ў соцыум у той час, калі *цвёрды выгляд індустрыялізацыі* стараліся прэсціць *маленькія кавалачкі бульбяных засевай* (69) як адна з адчайных спроб ёй супраціўляцца.

Мастацкія паказчыкі эпохі ў беларускай прозе пры супастаўленні іх з адпаведнымі сімваламі ў іншых тэкстах даюць уяўленне пра своеасаблівы прарочы дыялог творцаў у часе. *На гэтым малым кавалку, што сабраў у сабе канцы і скрыжаванні жыццёвых дарог, мацней ад усяго чулася, як калоціцца і б’ецца сэрца зямлі,* – піша К. Чорны у рамане «Сястра». Гаворка, як ні дзіўна, ідзе пра бальнічны двор. *Нізкая трупарня здавалася да часу кіненаю тут малою прыладаю, аднак гэта была неабходная і вялікая прыналежнасць тут. З аднаго боку, найбольш вырасла індывідуальнасць чалавека, вялікае змаганне асобы не пакінуць існаваць сярод іншых асобай. З другога боку, і сціралася яна, з’явіўшыся матэрыялам* (75). Паказальна, што ў рамане «Доктар Жывага» Барыс Пастарнак таксама апелюе да матыву *болезни новейшего времени, которая имеет прычыны маральнага парадку, бо от огромного большинства... требуют постоянного, в систему возведённого криводушия* (...) *Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту. Её нельзя без конца насиловать безнаказанно*<sup>30</sup>. Надае пэўнага аптымізму вобраз доктара Ірмалевіча («Сястра»), якому К. Чорны відавочна вызначыў ролю ў аздаравленні грамадства. У гэтым пераконваюць асобныя штрыхі духоўнага аблічча героя: *У Казімера ўсё спакойна і вырашана дзеля таго, каб вырашаць тое, вырашэнне чаго стаіць перад ім як мэта ўсяго жыцця* (266).

Невыпадковы выбар пісьменнікам і прафесіі таксатара для Браніслаўца. Таксацыя – улік і матэрыяльная ацэнка лесу: вызначэнне запасаў драўніны, аб’ёму дрэў, прыросту і г. д. *Лясы мераю,* – кажа аб сабе Ваця, і ў гэтым, на нашу думку, сведчанне гуманістычнай пазі-

<sup>29</sup> Тамсама, с. 229.

<sup>30</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 2006, с. 566.

цыі Чорнага-празаіка насуперак сумнаведомаму «Лес сякуць – трэскі ляцяць».

Беларускія празаікі творча інтэрпрэтуюць традыцыйныя вобразы, узорам чаго можа служыць сімвалічны вобраз травы. У гэтым вобразе выяўляецца аўтарскі погляд на чалавечы лёс у тых ці іншых сацыяльных варунках і на ступень праяўленасці волі герояў да жыцця. Пагаджаючыся з тым, што толькі *навальніца можа ачысціць паветра*, К. Чорны не прымае таго, што нямала *прыбіта, выкарчавана і знесена немаведама куды травы, дзеля якое і навальніца была!..* (60). У рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» сустракаем такія вобразы часу і чалавека: *У часы вялікай завірухі траўка гнецца да зямлі. Дуб крушыцца і ломіцца ў трэскі, а траўка застаецца цалюткая*<sup>31</sup>, бо той моцны, хто не ламаецца, а толькі гнецца. Так і Ваця, на першы погляд *слабы, як саломіна, як вялая цівіна*, усё ж ідзе *па сваёй дарозе, да свае пэўнасці, дамагаецца сэнсу... шукае* (268). Аднак пісьменнікаў не можа не насцярожваць тое, што пачынае расцвітаць і філасофія «шрубка»: *...наша справа маленькая – дадзена гатовая думка – от табе і ўсё. (...) Нашто адмыкаць адамкнёныя дзверы* (207–208). Як сцвярджае Юрый Жывага ў рамане Б. Пастарнака, *несвободный человек всегда идеализирует свою неволю*<sup>32</sup> (564). К. Чорны малюе вобраз істоты, якая сядзіць, паводле яго выразу, між дзвюма гладзенькімі дошчачкамі, дзе прасторы амаль няма, але затое якая даўжыня! *Стварэнне сядзіць і захапляецца, спакойнае і радаснае, не ведаючы, што... ёсць яшчэ і вышыня, недаступная яму* (27).

Асобныя карціны часу ў мастацкай прозе можна лічыць здабыткам інтуіцыі, плёнам асацыятыўнага мыслення. Так, Аляксандр Салжаніцын упамінае пра вучэнне Фрэнсіса Бэкана пра ідалаў: людзі не схільны жыць чыстым вопытам, ім прасцей забрудзіць яго забабонамі, якія і ёсць ідалы – пячоры, тэатра, рынку... У прыватнасці, «ідалы тэатра» – гэта аўтарытэтныя чужыя меркаванні, якімі чалавек кіруецца пры вытлумачэнні таго, чаго ён сам не перажывае (што было натуральным для эпохі пабудовы грамадства, не ажыццёўленага дагэтуль у папярэднім людскім вопыце – А.Б.). А часам – што і сам перажывае, але зручней верыць не сабе... Таксама гэта празмерная згода з довадамі навукі.

<sup>31</sup> З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1987, т. 4, с. 283.

<sup>32</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 2006, с. 564.

Інакш кажучы, это *добровольно принимаемые заблуждения дру- гих*<sup>33</sup>. Не пазбеглі захаплення «ідаламі» і героі К. Чорнага. Ваця Брані- славец неяк захапіўся адным прафесарам, які выдаў сваю навуковую працу “Аб чым нам спяваюць пеўні”, і пачаў лічыць яе *надзвычайна вялікім навуковым творам, хоць... і не чытай зусім*. Вацеў піетэт быў абумоўлены тым, што прафесар неяк *смела і самаўпэўнена* выказаўся аб... *упадку навукі* (30). К. Чорны, як і яго герой, пратэстуе супраць та- кіх варыянтаў будучыні, дзе *псіхалогія як навука выцясняецца рэфлек- сіялогіяй, а тэатр... перанясецца ў быт*. Ён на баку тых, хто лічыў, што *будучыня будзе не такая ўжо тэатральная і сцэнічная, а тэатр не страціць свае псіхалагічнасці* (60). Пры гэтым пісьменнік усведам- ляе неўміручасць «ідалаў тэатра»: *Мы ўсе жывём за кулісамі, і на- ват гаворым заўсёды аб сцэне* (25). *У тэатр папасці лёгка, за кулісы трудна* (15). Героі К. Чорнага і ў такіх варунках маюць звычку «вост- ра» думаць аб усім, а гэта ўжо ёсць учынак.

У лепшых творах азначанага намі перыяду вырашаюцца задачы, сфармуляваныя ў свой час В. Бялінскім: *каждый умный человек впра- ве требовать, чтоб поэзия поэта или давала ему ответы на во- просы времени, или по крайней мере исполнена была скорбью этих тяжёлых, неразрешимых вопросов*<sup>34</sup>. Гэта патрабуе асаблівай увагі да сэнсава і эстэтычна значымых узроўняў і кампанентаў літаратурна- га тэксту, якімі ў даным артыкуле выступаюць вобразы часу і ча- лавека. Мастацкі час арганічна звязаны з канцэпцыяй грамадскага асяроддзя, якое фарміруе асобу. У сістэме вобразаў, якія эвалюцы- януюць у агульным напрамку «чалавек – характар – тып», перава- жаюць амбівалентныя характары. Да пошуку тыпаў праявіліся схіля- лі імкліvasць жыцця і хуткасць перамен, аднак заўважна імкненне творцаў пазбегнуць ператварэння рухомай характараў у статычныя тыпы. Аналіз змястоўна-фармальна-асаблівасцей прозы першай трэ- ці XX стагоддзя дае ўяўленне пра агульначалавечую ўніверсальнасць і, разам з тым, нацыянальна-гістарычную адметнасць аўтарскай філа- софска-эстэтычнай канцэпцыі часу і чалавека.

<sup>33</sup> А. Солженицын, *Не стои́т село́ без праведника*, Москва 1990, с. 294.

<sup>34</sup> В. Белинский, *О классиках русской литературы*, Минск 1977, с. 78.

## LITERATURA

- Belinsky V., *O klassicheskoi russkoi literatury*, Minsk 1977 [Белинский В., *О классической русской литературы*, Минск 1977].
- Brodsky I., *Forma vremeni*. V 2 t., Minsk 1992 [Бродский И., *Форма времени*. В 2 т., Минск 1992, т. 2].
- Byadulya Z., *Zbor tvoraŭ*. U 5 t., Minsk 1987 [Бядуля З., *Збор твораў*. У 5 т., Минск 1987, т. 4].
- Byadulya Z., *Zbor tvoraŭ*. U 5 t., Minsk 1989 [Бядуля З., *Збор твораў*. У 5 т., Минск 1989, т. 5].
- Vsemirnaja filozofia. XX vek*, Minsk 2004 [*Всемирная философия. XX век*, Минск 2004].
- Naradnicki Ja., *Strukturny analiz litaraturnaga tvora: styliavy i svetapogladny aspekty*, Minsk 2003 [Гарадніцкі Я., *Структурны аналіз літаратурнага твора: стылявы і светапоглядны аспекты*, Минск 2003].
- Gari R., *Obeshchanie na rassvete*, "Inostrannaja literatura" 1993, № 2 [Гари Р., *Обещание на рассвете*, "Иностранная литература" 1993, № 2].
- Dostoevsky F., *Besy*, Moskva 1990 [Достоевский Ф., *Бесы*, Москва 1990].
- Zaretsky M., *Zbor tvoraŭ*. U 4 t., Minsk 1991 [Зарэцкі М., *Збор твораў*. У 4 т., Минск 1991, т. 3].
- Kalesnik U., *Ucjo chalavechaje*, Minsk 1993 [Калеснік У., *Усё чалавечае?*, Минск 1993].
- Krapiva K., *Zbor tvoraŭ*. U 6 t., Minsk 1997 [Крапіва К., *Збор твораў*. У 6 т., Минск 1997, т. 2].
- Krapiva K., *Zbor tvoraŭ*. U 6 t., Minsk 2000 [Крапіва К., *Збор твораў*. У 6 т., Минск 2000, т. 3].
- Pasternak B., *Doktor Zhivago*, Moskva 2006 [Пастернак Б., *Доктор Живаго*, Москва 2006].
- Solzhenitsyn A., *Ne stoit selo bez pravednika*, Moskva 1990 [Солженицын А., *Не стоит село без праведника*, Москва 1990].
- Tuchina M., *Pryvid gipertekstu*, "ARCHE" 2006, № 3 [Тычына М., *Прывід гіпертэксту*, "ARCHE" 2006, № 3].
- Chorny K., *Zbor tvoraŭ*. U 8 t., Minsk 1972 [Чорны К., *Збор твораў*. У 8 т., Минск 1972, т. 2].
- Chorny K., *Zbor tvoraŭ*. U 8 t., Minsk 1973 [Чорны К., *Збор твораў*. У 8 т., Минск 1973, т. 3].



## SUMMARY

TIME AND SPACE IN THE CONTEXT OF AUTHORS' TYPIFICATION  
OF A CHARACTER (BASED ON THE PROSE IN THE FIRST THIRTY YEARS  
OF THE 20TH CENTURY)

In the article social and artistic phenomena of time and man depicted in inter-literary context in the prose of K. Chorny, K. Krapiva, Z. Byaduli and M. Zaretsky are discussed. The analysis includes the uniqueness of the authors' vision of reality, the characters' diversity and dynamics, the peculiarities of artistic typification, universal human features and national diversity of the concept of man. Special attention is paid to the peculiarities of personality self-identification in the critical period as well as to the principles and methods of artistic depiction of a character in the context of the era. The article examines the key existential principles and humanistic dominants embodied by Belarusian writers in their artistic concept of personality in the era of wars and revolutions.

**Key words:** fiction, personality element, pathos of the era, tradition, ironic and humorous discourse, ambivalent character, image-symbol.



*Valery Maksimowicz*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.11

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*<https://orcid.org/0000-0002-9062-6984>

### Экзістэнцыяльнае вымярэнне чалавечага быцця ў прозе Максіма Гарэцкага

Творчасць выдатнага беларускага пісьменніка, аднаго з пачынальнікаў беларускай мастацкай прозы Максіма Гарэцкага дастаткова ўсебакова асветлена ў айчынным літаратуразнаўстве. Варта згадаць манаграфічныя даследаванні Дзмітрыя Бугаёва «Максім Гарэцкі», Алеся Адамовіча «Браму скарбаў сваіх адчыняю...», Івана Чыгрына «Паміж былым і будучым: Проза М. Гарэцкага», Міхася Мушынскага «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага». Акрамя таго, творчасць пісьменніка аналізавалі такія даследчыкі, як Віктар Каваленка, Мікола Мішчанчук, Уладзімір Казбярук, Пятро Васючэнка, Міхась Тычына, Міхась Кенька, Тамара Тарасава, Таццяна Дасаева і інш.

Наватарства М. Гарэцкага-празаіка выявілася найперш у стварэнні беларускай інтэлектуальна-філасофскай і дакументальна-мастацкай прозы. Найбольш яскравай рысай творчай манеры пісьменніка з'яўляецца спавядальнасць, устаноўка на анатаміраванне душэўных зрухаў, жаданне заглябіцца ў самыя патаемныя закуткі чалавечай свядомасці і псіхікі. Аўтара цікавіць унутраны стан яго героя на мяжы магчымасцей, на вастрыні перажыванняў, рэфлексіі, экзістэнцыяльнага крызісу, непамернай унутранай драмы, якая, калі гаварыць словамі Я.Ф. Карскага, *даходзіць да дэталёвай анатомікі, да фатаграфавання атамай*. Разам з тым, пісьменнік заклапочаны пошукамі выйсця з крызісу, у якім апынулася грамадства, гораха жадаючы *спыніць шабаш дэманічнай сілы, захаваць крупінкі добра і справядлівасці, што яшчэ засталіся на шматпакутнай зямлі*<sup>1</sup>.

У цэнтры мастацкіх роздумаў М. Гарэцкага – герой-праўдашукальнік, інтэлігент-максімаліст, які не можа змірыцца з жыццёвай рупцінай, заскарузласцю, абыякавасцю, гвалтам над душой, выказваючы свой расшчы пратэст, не жадаючы прыстасоўвацца да аджылых, патрыярхальных форм жыцця. Герой часта апынаецца ў сітуацыі жыццёвага выбару, вымушаны перажываць моманты найвялікшага эмацыйнага накалу, пэўнай душэўнай раздвоенасці, што перашкаджае дасягнуць унутранай цэласнасці і цэльнасці, глыбіннай сувязі з блізкімі людзьмі, задаволіць экзістэнцыяльную патрэбнасць у міжасобных і міжродавых стасунках, здабыць жаданую саматоеснасць. Менавіта ў сувязі з гэтымі акалічнасцямі ўзнікаюць падставы для размовы пра тыпалагічныя збліжэнні творчасці пісьменніка з філасофіяй экзістэнцыялізму, пра асобныя важкія праявы экзістэнцыяльнага светаадчування як тыпу свядомасці, прадстаўленага ў тэкстах мастака. Экзістэнцыяльны дыкурс, нароўні з сацыяльным, грамадскім, нацыянальным з'яўляецца адной са складковых частак мастацкай сістэмы пісьменніка, упісаны ў адзіны кантэкст творчасці і дапамагае выяўленню свядомасці героя і аўтара.

Праблема выбару, свабоды волевыяўлення, а поруч з гэтым адчуванне закінутасці, адзіноты, адчаю ў сітуацыі істотных зрухаў у грамадскай свядомасці і ў пачатку XXI стагоддзя становіцца агульначалавечай, агульназначнай праблемай. Сама «памежная сітуацыя», якая ўяўлялася найважнейшым, канцэптуальным паняццем у межах экзістэнцыяльнай філасофскай дактрыны, зараз паступова ўніверсалуецца, набывае сапраўды татальныя формы свайго праяўлення. Гэта ў вялікай ступені абумоўлена глабальнымі праблемамі сучаснасці, навукова-тэхнічным прагрэсам, узмацненнем татальнай залежнасці чалавека ад непрадказальных вынікаў сваёй дзейнасці, якія здольныя прывесці да кардынальнай змены ўмоў і фактараў існавання. Негатыўныя адносіны да фундаментальных аксіялагічных устаноў наўпрост уплываюць на прыняцце жыццёвага выбару, на характар асабістых дачыненняў, на фарміраванне ўнутранага свету. Усё часцей агульны стан чалавечага існавання характарызуецца як стан крызісу, заняпаду, адыходу ад сталых жыццёвых прынцыпаў і прырытэтаў.

Варта заўважыць у гэтай сувязі, што наш час у многім сугучны з пачаткам XX стагоддзя – эпохай кардынальнага перагляду

---

<sup>1</sup> М. Мішчанчук, *Максім Гарэцкі. Штрыхі да творчага партрэта*, (у:) М.І. Мішчанчук, І.С. Шпакоўскі, *Беларуская літаратура XX стагоддзя*, Мінск 2001, с. 151.

грамадска-палітычных і філасофска-эстэтычных пазіцый, пераацэнкі каштоўнасцей, палемічнасці, суровай крытычнасці і патрабавальнасці ў адносінах да рэчаіснасці і да самога чалавека. Гэта быў час, калі з усё большай відавочнасцю паўставала задача актывізацыі асобаснай свядомасці, пачуцця асабістай адказнасці чалавека ў агульнай плыні гістарычнага жыцця.

Эстэтычныя і духоўныя пошукі праходзілі ў розных кірунках, ахоплівалі даволі значны ідэйна-мастацкі, жанрава-тэматычны, праблема-на-змястоўны абсяг. Няма важкіх падстаў прызнаваць прысутнасць дамінантнай філасофска-эстэтычнай дактрыны, школы, плыні ў межах беларускай культурастваральнай прасторы. Уласна, «філасофіяй» станавілася само жыццё з яго множнасцю ісцін, поглядаў, меркаванняў. Мэтазгодна і праўдападобна весці размову пра шматмернасць, плюралізм мастацка-анталагічнага дыскурсу, маючую месца экзістэнцыялізацыю духоўнага свету героя нацыянальнай літаратуры, наяўнасць экзістэнцыяльных матываў нароўні з іншымі мастацка-светапогляднымі праекцыямі. Тая ж экзістэнцыяльная свядомасць арганічным чынам была спалучана з іншымі формамі і відамі мастацкай практыкі, узаемадзейнічала з імі на розных узроўнях, выступаючы складовай часткай цэласнай мастацкай сістэмы пісьменніка. У дадзеным выпадку размова можа ісці не пра факт мастацкай рэцэпцыі тэарэтычных палажэнняў уласна экзістэнцыялізму, а пра пранікненне экзістэнцыйнай свядомасці ў тканіну мастацкага твора. Гэта тычыцца і М. Гарэцкага, у творчасці якога заўважаюцца відавочныя супадзенні з экзістэнцыяльным філасофскім дыскурсам, што стала магчымым дзякуючы яго псіхаэмацыянальным схільнасцям і светапоглядна-каштоўным арыентацыям.

«Экзістэнцыяльная» лінія ў беларускай літаратуры гэтага часу праявіла сябе ў пакутлівых роздумах героя М. Гарэцкага – самарэфлексуючага, удумлівага, востра рэагуючага на празмернае жыццёвае бязладдзе. Ёмістасць і значнасць твораў Гарэцкага вызначаецца іх быццёвай, субстанцыяльнай шматмернасцю, здольнасцю аўтара знаходзіць арганічную сувязь іх розных узроўняў і праяў і спасцігаць трагізм распаду гэтых сувязей, трагізм рэальнасці. Гэты трагізм перадусім звязаны з немагчымасцю дасягнення героем паўнаwartаснай рэалізацыі, у выніку чаго ён адчувае горыч адрынутасці, асуджанасці на адзіноту і вымушаны заставацца сам-насам з сабой.

Чуйны да новых павеваў жыцця, мастак у сілу свайго грамадзянскага тэмпераменту не мог не закрануць праблемы дзейнасці актыўна-творчага пачатку як у асобным чалавеку, так і ў шматлікай люд-

скай масе, паказаць, гаворачы словамі Уладзіміра Караленкі, значнасьць асобы на глебе значнасьці масы, узважыць меру асабістай адказнасьці ў стыхіі безадказнасьці калектыўнай. Апошнія становіцца, бадай, галоўнай, стрыжнявой задачай, песна звязанай з ідэяй дваістасці – адпачатнай і магістральнай у творчасці М. Гарэцкага. Гэтая ідэя стала вынікам глыбокіх разваг пісьменніка на фактар прысутнасьці некалькіх рознаскіраваных пачаткаў у нацыянальнай свядомасці беларуса, яго дваістага ўнутранага стану. Пісьменнік аддае перавагу такому самапачуванню, калі ў душы чалавека адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць сапраўдную і шматзначную дыалектыку жыцця.

Раздвоенасць душы, на якую «хварэюць» многія героі М. Гарэцкага [Клім Шамоўскі («У лазні»), Архіп Лінкевіч («Роднае карэнне»), Касцюк Зарэмба («У чым яго крыўда?»), Антон Жабон («Антон»), Ігнат Абдзіраловіч («Дзве душы») і інш.], – з’ява зусім не радавая, прыватна-інтымная. Яна мае пад сабою глыбінны першавыток, звязаны з агульным узроўнем гістарычнага і сацыяльнага быцця нацыі з яго пакутлівым шляхам самасцвярджэння, самаідэнтыфікацыі. Прычым вельмі выразна ў вышэй прыведзеных творах праводзіцца думка аб узаемасувязі, узаемазалежнасці адзінкавага і цэлага, прыватнага і агульнага, героя і грамады.

М. Гарэцкі гаворыць пра беларусаў з такой трагічнай пранікнёнасцю, якая нагадвае эмацыянальна-псіхалагічную танальнасць твораў экзістэнцыяльнай скіраванасці. Незвычайнасць, неардынарнасць самой сітуацыі аб’ектыўна схіляе да таго, што канфлікт героя ўспрымаецца перадусім як канфлікт яго з самім сабой, з уласнымі думкамі, развагамі. Акрамя таго, гэты канфлікт успрымаецца не толькі ў сэнсе супрацьстаяння асяроддзю сацыяльнаму, але і біялагічнаму дэтэрмінізму, ракавой спадчыннасці ў духу натуралістычных канцэпцый. У рэшце рэшт ён зварочвае ў плоскасць несупадзення духоўных узроўняў і памкненняў наогул, г.зн. набывае субстанцыяльную накіраванасць.

Асоба героя – той пункт, тая памежная «цэнтрысцкая» лінія, на якой усё сыходзіцца, усё замыкаецца, якая прыцягвае да сябе розназараджаныя вектары руху і па меры магчымага спрабуе ўраўнаважыць іх. Функцыя-прызначэнне гэтага героя, па сутнасці сваёй, прымірэнчая, міратворчая. І гэта з улікам таго, што падобная місія паўнаважжа, даастанку ім не ўсведамляецца, «ідэалагічна не праігрываецца», а ўспрымаецца пераважна на ірацыянальным, падсвядомым узроўні.

Адна з істотных характарыстык лініі паводзінаў героя М. Гарэцкага палягае ў тым, што жыццёвы кодэкс героя наўпрост абумоўлены аб'ектыўнымі, «зямнымі» рэаліямі і ў многім абцяжараны яго ўласным (як правіла – няўдалым) практычным вопытам чалавечых зносін і спроб змяніць жыццё людзей да лепшага ці, зрэшты, узбудзіць у іх неадольную прагу такога жыцця. У апавяданні «Стогны душы» чытаем:

Я хачу жыць вольным жыццём – жыццём радасці, добрага, вясёлага смеху і ўсяго таго, што побач з другім твораць гармонію жыцця. Я хачу новага, лепшага жыцця. Я крэпка, усімі сваімі сіламі жадаю яго! Бо незадаволен, вельмі незадаволен... Як толькі стаў я мець сваё сумленне, маю вялікую ахвоту, думку сэрца, як бы выпаўзці самому і другіх вызваліць з гэтага жыцця. Бо ў ім навакол адны аграмадныя, гідкія камы броду, броду дрэннага, гнойнага... Я не хачу трываць! І не вытрываю, бо нельга вытрываць. Я скіну, сарву ланцугі свайго старога жыцця і зраблю жыццё новае. Зраблю! Парву ланцугі спрадвечнай гульні-лені, ланцугі глуму, шальмоўства і страшэннай, аграмаднай цемнаты векавечнай, тыя ланцугі, што робяць з чалавека скаціну, быдлё, што твораць «паноў» і «мужыкоў»<sup>2</sup>.

Як бачым, герой жыве марай палепшыць свой лёс не інакш, як праз паляпшэнне лёсу іншых, але гэтая адмысловая высакародная мара пастаянна разбіваецца аб цяжкі ком жыццёвага другу і заскарузлай інертнасці і абыякавасці людзей да яго высакародных памкненняў.

Нельга не заўважыць у падобнай пазіцыі наяўнасць прыкмет свядомасна-ахвярнага падзвіжніцтва з боку маладых адраджэнцаў, абазначанасць контураў праграмы ўнутранага дзеяння, якая, зрэшты, з-за сваёй катэгарычнасці, непасрэднай «максімалісцкай» сувязі з сацыяльна-культурнымі пераўтварэннямі і сваёй відавочнай «тактычнай» апераджальнасцю асуджана на няўдачу.

Як бы цяжка ні даводзілася герою, як бы яго ні раздзірала нязгода з родным краем (*Мой родны край, краса мая, // З табою век не ў згодзе я...* (52), ён нікольні нават і ў думках не дапускае магчымасці збегчы ад гэтага «свойабразнага пекла». Парваць сувязі з народам, адысці ад яго надзённых клопатаў і праблем азначала адрачыся ад сябе самога, стаць іншым, а значыць, папросту перастаць быць. Такая «перспектыва» глыбока яму чужая, непрымальная. Калі

---

<sup>2</sup> М. Гарэцкі, *Збор твораў*. У 4-х т., т. 3. *На імперыялістычнай вайне; Віленскія камунары*, Мінск 1985, с. 58. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

для рамантыкаў чалавек быў сродкам дасягнення сваіх ганарлівых памкненняў, то для М. Гарэцкага ён становіўся мэтай, непасрэдным аб'ектам грамадзянска-працэсуальнай дзейнасці. Але ўся неардынарнасць сітуацыі ў тым, што не народ, не «старэйшы» апякуецца над меншым, малодшым, а, наадварот, малодшы апякуецца над старэйшым, і больш за тое – ахвяруе сабою дзеля блізкіх і крэўных па духу людзей.

Героі Гарэцкага – вялікія праўдалюбы, максімалісты, што жывуць моцнай прагай жыццёвых перамен, хоць іх мары і добрыя намеры разбіваюцца аб глухую сцяну жорсткай рэчаіснасці. І як заканамерны вынік – песімізм і расчараванасць у жыцці, якія прыводзяць часам да безвыходнасці, адчаю, духоўнай дэпрэсіі. Падобную сітуацыю назіраем у апавяданні «Рунь», герою якога (Уладзімеру З.) даводзіцца шукаць сабе чалавека паміж людзей (107). У пачатку апавядання, якое напісана нібыта ад імя былога таварыша, прыводзіцца наступнае красамоўнае сведчанне: *Я ведаў вялікія сілы яго душы маладой і крышталёную чыстату гэтай душы.*

*Я ведаў... І я павінен расказаць братам беларусам, якую, можа, сілу, што была паміж нас, страцілі мы* (104), падкрэсліваючы пры гэтым, што Уладзімера З. займалі не толькі што грамадзянска-палітычныя пытанні, але і перажыванні чалавека, яго псіхалогія. *Значыцца тоеж, любіў ён хараство, прыгажосць, хаця і не любіў паказваць таго занадта, бо па яго сумленню жыццё ў наш практычны век вымагае іншага. Але гэта быў такі рамантык. Колькі вершаў умеў ён напам'яць! З беларускай жа народнай паэзіі найбольш ён любіў ціхія легенды і страшныя паданні; таксама – казкі, у каторых даводзіцца, што некалі праўда возьме верх над злом* (10–11). Але ўвесь парадокс у тым, што жыццёвыя абставіны, слепата людская ўцягваюць героя ў бездань пакутаў, нараджаюць нуду і боль, крыўду і адчай, правакуюць на духоўнае сіроцтва.

Нудна! Нудна!

Скуль з'явілася тая нуда ў цябе, што пад канец, у апошнія часы, так неадчэпна грызе табе сэрца і паддае ламаты і болю галаве тваёй? Чаму не маеш цікавасці жыць?

Чагосьці не хапае табе...

(...)

Уладзімерка! Ты не маеш сярод людзей чалавека, якому б раскрыў душу сваю, да якога б прыхіліўся. Можа, таму, што ты сам сабе гідак і непрыемен. Дык баішся паказацца людзям у шчырасці сваёй, у брыдоце сваёй.



А ты ж ідэаліст...  
 Ты ж змалку гнаўся за праўдаю...  
 Гаротны! (109–110)

У гэтых сведчаннях «закуліснага аўтара» – безумоўная рэальная дакладнасць, квінтэсенцыя самой сутнасці сучаснай Гарэцкаму «духоўнай явы». Момант адчужанасці, аддаленасці ад свету, ад агульнага жыцця, ад людзей – навідавоку. Чалавек, якому ад прыроды многае дадзена, які валодае зайздроснымі творчымі задаткамі, не ў стане рэалізаваць свой духоўны патэнцыял. Адсюль – і ўвесь трагізм героя, яго асуджанасць на адзіноту. «Беларуская справа», якая толькі спарядычна згадваецца, на якую робіцца намёк, па волі аўтара заканамерна скіроўвае ў рэчышча анталагічнае, наўпрост звязваецца з праблемай індывідуальнага, асобнага існавання:

*Праўда, што мы творым жыццё, але калі і праўда, то ці не ўсё роўна? Людзі!..*

*А каторыя з іх болей варты спагадання? Хто іх разбярэ?*

*Я заступаюся за брата-мужыка, а я ж яго не люблю, і ён жа мяне крыўдзіў болей чым хто (110–111).*

Адсюль бярэ свой першавыток «трагічны гуманізм» героя, яго «інтэлігенцкая хвароба», якая, па сутнасці, стала вынікам хранічнай адсутнасці права на выбар. Загнаны ў «жалезную клетку» (Л. Андрэеў) безвыходнасці, не знаходзячы шляхоў вырашэння антыноміі «пан – мужык» з-за рэзка палярнага сацыяльна-класавага размежавання грамадства, герой міжволі аказваецца між двума камянямі-жорнамі. Пастаўлены перад невырашальнай дылемай і не могуць пераступіць планку антымаральнасці, адзіным выйсцем для сябе герой бачыць самагубства.

Прызвание – «інтэлігент» – становіцца ўрэшце ракавым: *ты – сын народу, але рука твая не ўзнямаецца на заклятых ворагаў тваіх*. Самапраўданнем гучаць словы героя: *Я вышэй гляджу! Жыццё!* (112).

Жыць антымаральна для Уладзімера З. азначала насуперак сваёй волі звярнуць на шлях пурытанства, з пазіцыяй «класа» асуджаць «ворагаў сваіх», а значыць, збочыць са шляху інтэлігентнасці (чытай: гуманнасці, філантропіі). Але гэтага ён зрабіць не мог. Яму быў чужы і ўнутрана непрымальны прынцып «маралізуючага імаралізму», г. зн. «адмоўнага маралізатарства», які заключаўся ў фетышызацыі ідэі безагаворачнага абвінавачвання, асуджэння, у абсалютызацыі разбуральнага пачатку і катэгарычнага адмаўлення станоўчых каштоўнасцей – любові да бліжняга, супрацоўніцтва класаў, салідар-

насці, права на вартае чалавека жыццё. Вось чаму ён заставаўся ідэалістам. Быць ідэалістам у такім разе азначала вітаць і прапагандаваць сваёй уласнай пазіцыяй ідэалістычны тэзіс – «свядомасць вызначае быццё», адчуваць сваю крэўную далучанасць да цывілізацыі і культуры. Нават, здавалася б, паэтычна-імператыўнае – «а спакою мне!» – у дадзеным кантэксце мае пад сабою матываваную светапоглядную падаснову.

Пры ўсім сваім глыбокім роздуме-рэфлексіі над «пытаннямі рознымі», героі Гарэцкага вылучаюцца фізічнай і маральнай бездакорнасцю, цвярозым поглядам на жыццё. У іх добрая і адкрытая душа, якая можа прэтэндаваць на духоўную празорлівасць, вясчунства. Яны па праве адносяцца да тых людзей, якія, *не маючы закону, па прыродзе робяць законнае, то, не маючы закону, яны самі сабе закон: яны паказваюць дзела закону, у сэрцах у іх напісанае, аб чым сведчаць сумленне іх і думкі іх, то абвінавачваючыя, то апраўдваючыя адна адну* (Рым. 2: 14–15). Асновай прынцыпу паводзінаў героя ранніх апавяданняў М. Гарэцкага, паводле А. Пятровіча, *з'яўляецца тое, што запаведзі (правілы) Божыя напісаны ў яго сэрцы, з'яўляюцца яго сумленнем, якое кіруе ўсімі думкамі і ўчынкамі і не дазваляе рабіць благое (грэх). (...) Сумленне з'яўляецца сур'ёзным заслонам, які перашкаджае граху авалодаць чалавечай душой, сумленне – ахоўная сістэма, якая не дапускае вераломны грэх у душу чалавека і ў яго жыццё*<sup>3</sup>.

Героі Гарэцкага – рамантыкі па духу і «экзістэнцыялісты» па светаадчуванні. Усведамляючы ўсю безвыходнасць свайго становішча, яны тым не менш не адракаюцца ад сваёй мэты бескарыслівага служэння бацькаўшчыне: *Але не адракацца, не быць здраднікам. А любіць, шанаваць родную бацькаўшчыну павінен, доўжан...* Услед за гэтымі словамі, якія належаць Кліму Шамоўскаму, – зігзаг маланкавага запытання: «*А страшна яно, роднае... чым?*»<sup>4</sup>. Можна, і тым, што ніколі нельга чакаць ад яго, роднага, адназначнага адказу, пэўнага імператыву, нельга цалкам на яго пакласціся, даверыцца без аніякай шкоды для сябе. Таму што гэтае роднае – у адначасці шматлікае, шматтаблічнае, як міфічны Янус, здольнае да дзіўных і непрадказальных метамарфозаў. Таму і даводзіцца шкадаваць Архіпу Лінкевічу, *што*

<sup>3</sup> А. Пятровіч, *Біблейскія вобразы ў апавяданні Максіма Гарэцкага «Рускі»*, «Роднае слова» 1997, № 11, с. 47–48.

<sup>4</sup> М. Гарэцкі, *Рунь*, Вільня 1914, с. 53.

*людзі сляпыя такія*<sup>5</sup>. А перадвыток гэтай слепаты – трагедыя людзей, што змушаны супраць уласнай волі жыць па канонах навязанага чужой воляй закону. І традыцыя, «архаіка», нават спалучаная з нецывілізацыйнымі формамі жыцця, – магчымасць не растраціць даастанку, не згубіць сябе.

М. Гарэцкаму, як вядома, давялося стаць непасрэдным удзельнікам Першай імперыялістычнай вайны, прайсці праз гарніла суровых выпрабаванняў і нягод. Убачанае і перажытае балюча вярэдзіла памяць і свядомасць мастака, прымушала яго наноў задумвацца над праблемай псіхаэмацыянальнага пачування і паводзін чалавека ў жорсткіх абставінах вайны. Пісьменнік як непасрэдны ўдзельнік вайны здолеў перадаць яе антычалавечую сутнасць не толькі ў рэалістычным, але, так бы мовіць, і ў эмацыянальна спасцігальным ракурсе, прасачыў працэс паступовай страты цэласнага светаўспрымання, разбурэння сістэмы звышпачуццёвых, ментальных каштоўнасцей у іх традыцыйных формах. Ён паспрабаваў выявіць надзвычай складаны комплекс пачуццяў чалавека на вайне, дзе ў супярэчлівым адзінстве перапляліся свядомае і падсвядомае, рацыянальнае і ірацыянальнае, нізкае і высокае, гуманнае і антыгуманнае.

Ваеннае ліхалецце, паводле глыбокага пераканання пісьменніка, прыносіць шмат фізічных пакут і яшчэ больш пакут духоўных, маральных. Разбуральны, антычалавечы характар вайны пераканаўча паказаны ў апавяданнях «Рускі» (1915), «На этапе», «Генерал» (абодва – 1916) і ў адным з лепшых твораў М. Гарэцкага на тэму вайны – апавяданні «Літоўскі хутарок» (1915). Вайна нікога не шкадуе: калечацца чалавечыя лёсы, трагічна абрываюцца маладыя жыцці, крышацца надзеі на ўратаванне, на вяртанне ранейшага ўкладу жыцця. Ліхая навала вайны не абышла і сям’ю хутарскога гаспадара Яна Шымкунаса. Незваротна страчаны гаспадарскі набытак, нанесена глыбокая псіхалагічная, душэўная рана дачцэ Монці. Героі, якія аказаліся ў эпіцэнтры разгортвання ваенных баталій, сталі заложнікамі сітуацыі, вымушаны цярдць ганебны здзек і прыніжэнне чалавечай годнасці, рызыкаваць сваім жыццём. Яны не могуць спадзявацца хоць на нейкую літасцівасць, спагадлівасць, людскае абыходжанне. Жудасны малох вайны няўхільна робіць сваю справу, дратуе і нішчыць усё, што трапляецца на яго шляху. Фінал твора адкрыты. Але сама жудасная атмасфера здранцвення і гібелі ўсяго жывога, сітуацыя адчаю і безвыходнасці,

<sup>5</sup> Тамсама, с. 79.

якая цяжкім бярэмам павісла над уцалелымі цудам жыхарамі злашчаснага хутара, не пакідае надзеі на тое, што людзям удасца захаваць свае жыцці ў гэтай беспрасветнай калатнечы і неапраўданых нічым чалавеказабойствах.

Суrowая праўда пра вайну, сапраўдная існасць ваенных выпрабаванняў раскрыты М. Гарэцкім у дакументальна-мастацкіх запісках «На імперыялістычнай вайне». «Запіскі...», якія ўпершыню пабачылі свет у 1926 годзе, сталі адметнай, наватарскай з’явай у беларускай літаратуры. Пісьменнік вачыма салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады свайго духоўнага дваініка Лявона Задумы з гуманістычных, антымілітарысцкіх пазіцый паказвае жудаснае аблічча вайны, малое антычалавечую карціну бязлітаснай крывавай бойкі, калецтва маладых салдат – фізічнага і духоўнага, самай высокай мерай вымярае духоўныя магчымасці чалавека, яго здольнасць супрацьстаяць разбуральнай сіле зла, насілля, нянавісці. Радавыя ўдзельнікі вайны кожны дзень сам-насам сутыкаюцца са смерцю, і кожны з іх павінен знаходзіць у сабе моц, каб выстаяць у гэтым невыносным пекле агню, бамбёжак, абстрэлаў, захаваць сваю годнасць і чалавечае аблічча. Разам з занатаваннем страшных эпізодаў вайны герой імкнецца пакінуць плён сваіх балючых роздумаў, перажыванняў, клопатаў і турбот. І гэтыя роздумы маюць не толькі асабісты характар, а пепасрэдна спалучаны з агульназначным, агульнанародным, дзе яскрава праступаюць востры боль і трывога за лёс роднага краю, сваёй бацькаўшчыны. У адзін з такіх роздумных момантаў і прыходзяць думкі аб існым сэнсе і характары вайны: *Усё гэта цяпер згіне, як згіну, можа, і я сам... ва славу... ва славу... чаго? Вызвалення «малых» народаў? А ці вызваліцца мой народ? Што яму дасць гэтая вайна?* (21).

Бязлітасныя абставіны вайны, тая страшная калатнеча, удзельнікам якой даводзіцца быць Лявону Задуму, выклікаюць у душы героя магутны пратэст супраць неапраўданых чалавечых ахвяр, супраць злачыннай машыны вайны, якая ненасытна забірае чалавечыя жыцці, прыносіць неапраўнае гора, страшныя пакуты, непамыслныя разбурэнні. *Будзь проклят Вільгельм і кожны, хто хоча вайны!* (54) – гэтыя словы вырываюцца з глыбіні душы ў аднаго з радавых удзельнікаў вайны. Але падобны пратэст нараджаўся ў кожным, хто пабываў у самым пекле вайны і перажыў надзвычайную, немагчымую ў мірным жыцці абвостранасць, напятасць усіх фізічных і духоўных сіл, насамрэч звездаў рэальную сітуацыю выпрабавання на мяжы жыцця і смерці.

М. Гарэцкі з максімальнай аб'ектыўнасцю і глыбокай дакументальна-эпічнай перакананасцю паказвае чалавека ў экстрэмальных абставінах вайны. Адлюстраваныя ў дзённіку падзеі пазбаўлены мастацкай ідэалізацыі і гераізацыі. Пісьменнік імкнецца захаваць неабходную меру аб'ектыўнасці, праўды, спрабуе спасцігнуць глыбіні чалавечага духу, зразумець паводзіны і ўчынкi чалавека ў кожнай канкрэтнай сітуацыі. У надзвычай напружаных, трагічных абставінах чалавеку, з аднаго боку, вельмі цяжка было авалодаць сабой, трымаць свае эмоцыі, не паддацца імгненнаму пачуццю страху, боязі, распачы. З іншага боку, сама атмасфера бою, надзвычайная – стрэсавая – сітуацыя дапамагалі як бы гранічна мабілізавацца, знайсці ў сабе скрытую ўнутраную моц і рашучасць не паддацца здрадлівай слабасці, нейтралізаваць пачуццё адчаю і бездапаможнасці, праявіць смеласць і адвагу, што часам межавалі са здзяйсненнем геройскага ўчынку. Але, нягледзячы на ўсё, вайна ва ўспрыманні Лявона Задумы – вялікае злачынства, жудасны выклік жыццю, усяму жывому на зямлі. Недаравальна тое, што яна пакідае незагойныя душэўныя раны, відавочна дэфармуе, відазмяняе ўвесь комплекс светапоглядных і маральна-этычных перакананняў, парушае саму цэльнасць чалавека як разумнай, культурна-цывілізаванай істоты.

Вайна найперш стала жорсткім выпрабаваннем на духоўную трываласць, на чалавечую годнасць. Убачанае і перажытае, суровыя ваенныя выпрабаванні пакідалі глыбокі след у душы, міжволі прымушалі ацэньваць, асэнсоўваць канкрэтныя сітуацыі з гуманістычнага, агульначалавечага пункту погляду.

У аповесці ўзнаўляецца шмат момантаў, якія таксама маюць насабрэчную экзістэнцыйную скіраванасць: праблема маральнага выбару, памежная, экстрэмальная сітуацыя, пошукі шляхоў асабістага і грамадскага шчасця і свабоды, трагічнасць індывідуальнага лёсу чалавека на вайне. Пры ўсіх магчымых варыяцыях усіх іх вячае гуманістычная ідэя, звязаная з перакананнем, што жыццё чалавека – гэта адзіная сапраўдная каштоўнасць і недатыкальная святасць. Прычым чалавек паўстае тут не як нейкая касмапалітычная, абстрагаваная сутнасць, а як прадстаўнік пэўнай этна-нацыянальнай супольнасці, які і ў крайне суровых, экстрэмальных умовах праяўляе непадробны клопат пра лёс сваёй радзімы, сваёй бацькаўшчыны, народа, жыве грамадскімі інтарэсамі. Трапіўшы у абставіны, якія пагражалі цэласнасці яго экзістэнцыі, галоўны герой аказваецца перад быццём і хаосам і вымушаны, наколькі гэта магчыма ў яго сітуацыі, адчайна і рашуча трымацца за жыццё. Пісьменнік задаецца пытаннем пра асабістую адказнасць чала-

века за ўчыненае, здзейсненае. Згодна з яго мастацкай канцэпцыяй, не можа быць ніякага апраўдання віны, зробленаму выбару, асабліва калі гэта тычыцца лёсу іншага. Нельга, недапушчальна у гэтым выпадку матываваць свой выбар грамадскай неабходнасцю, змушанасцю, знешнімі абставінамі і акалічнасцямі. Усё злачыннае, антыгуманнае лажыцца цяжкім бярэмам на чалавека, наўпрост уплывае на яго ўнутранае самапачуванне, яго сумленне, вярэдзіць балючую памяць душы.

Здольны да глыбокага аналізу і ацэнкі ўсяго, з чым ён сутыкаецца і ўдзельнікам чаго яму даводзіцца быць, Задума сам адчувае невымерны цяжар віны за здзейсненае, за безліч нявінных ахвяр – такіх, як і ён сам, паднявольных удзельнікаў вайны. Героя не пакідае адчуванне таго, што на яго вачах адбываецца крушэнне саміх асноў жыцця і ён сам міжволі становіцца выканаўцам чыёйсьці злой волі. *А я ж не пасабляю, не – не пасабляю, а сам разам з другімі старанна забіваю людзей. Забіваю такіх жа нявольнікаў, як сам. Што гэта я раблю? Пакуль што я не адчуў усяе глыбіні гэтага жаху! Не адчуў, а толькі думаў, што тут – вялікі страх, і жудасную сутнасць гэтага страху я зразумею толькі некалі пасля...* (71–72) – з болем і скрухай у сэрцы прызнаецца ён сам сабе ў хвіліну пакутлівага роздуму.

Асаблівай шчырасцю, чалавечнасцю характарызуецца стаўленне героя да сваіх саслужыўцаў, радавых удзельнікаў вайны як да духоўна блізкіх людзей, з якімі ён адчувае сваю ўнутраную роднасць, тоеснасць. Пачварная рэчаіснасць вайны, непамыслныя нягоды і пакуты зблізілі, здраднілі гэтых людзей, адкрылі ім існы сэнс чалавечай еднасці, калектывізму і згуртаванасці. Падчас паўгадовага адпачынку па стане здароўя ў сябе на радзіме герой у думках міжволі згадвае сваіх таварышаў па зброі (*Шкода іх, шкода... Бедныя, любыя!*), інтуітыўна ўгадвае іх думкі, якія *лятуць з поля смерці, з тых студзёных ям, з бясконцага няшчасця дзён* (119). Празмерна развітая гуманістычная свядомасць героя не дазваляе яму змірыцца з роляй звычайнага статыста, прыпадобніцца да подлай натуры маленькага чалавечка, які марыць неjak перажыць вайну. Наадварот, ён не можа здрадзіць пачуццю франтавога братэрства, адчувае сваю міжвольную вінаватасць з-за таго, што давялося часова выбыць са строю. Незвычайна абвостранае адчуванне свайго чалавечага абавязку нараджае непазбыўную адзіноту, настальгію, сум, якія цяжка ўлагодзіць, з якімі цяжка ўжыцца.

З іншага боку, Задума з нейкім асаблівым, напярэтым пачуццём успрымае штодзённа-звычайнае, ціхамірнае вясковае жыццё, яскрава усведамляючы тое, што яно пры магчымай змене жыццёвых абставін можа ледзь не вокамгненна знікнуць назаўжды. Адсюль і надзвычай аб-

востранае, высокадраматычнае перажыванне простых радасцей сялянскага жыцця, мірных будняў. У каментарыях да аповесці «На імперыялістычнай вайне» М. Мушынскі слухна заўважае, што *ў паводзінах людзей, што прайшлі франтавое выпрабаванне, пісьменнік угледзеў парасткі новай маралі, праяўленне новага тыпу чалавечых адносін. Гэтыя людзі вымяраюцца пісьменнікам інакшай, больш высокай меркай на годнасць чалавека* (357). І гэта, думаецца, дзякуючы і таму, што М. Гарэцкі ў шмат якіх момантах спрычыніўся да экзистэнцыялісцкай канцэпцыі чалавека і свету, да разумення чалавечых паводзінаў у сітуацыі «выбару».

Вайна, маштабныя сацыяльныя ўзрушэнні, згодна з аўтарскай думкай, нараджаюць адчуванне трылогі, аддаляюць ад прыроды, зямлі, традыцыйных устояў, прыводзяць да дэфармацыі чалавечых якасцей увогуле. Падобны стан героя актывізуе экзистэнцыйнае самапачуванне, наўпрост звязанае са светапогляднымі структурамі, жыццёвымі прыярытэтамі, сістэмай каштоўнасцей і сэнсаў, светаадносін. Героя не на жарт раздражняе побытавая неўладкаванасць, патрыярхальная абыякавасць да ўмоў жыцця аднасямейнікаў, якія змірыліся, звыкліся з наяўным станам рэчаў. Адчуванне Лявонам Задумам ўнутранага разладу з бацькамі абумоўлена не толькі тым, што ён нічога не можа зрабіць для іх у сэнсе набліжэння да культурных, цывілізаваных формаў жыцця (*Як гэта ўсё далёка ад таго, ад той культурнасці, якую бачыў я ў сялянскіх хатах ва Усходняй Прусіі* (121)). Прычына мае больш глыбокія, «экзистэнцыйныя» карані. Яна – ва ўсведамленні героям наканаванай бясплённасці яго фізічных і духоўных ахвяраванняў і высілкаў змяніць, перайначыць свой лёс і лёс блізкіх людзей ці хоць бы абудзіць у іх неадольную прагу да лепшага жыцця. Іншымі словамі, «нязносная адзінота» героя абумоўлена, па вялікім рахунку, агульным узроўнем гістарычнага і сацыяльнага быцця нацыі з яго пакутлівым шляхам самасцвярджэння, самаідэнтыфікацыі, а яго канфлікт са знешнім асяроддзем набывае адзнакі «экзистэнцыйнага» канфлікту – канфлікту з самім сабой, з уласнымі думкамі, меркаваннямі, развагамі.

Герой пачувае сябе на ростанях – ізаліраваным, пакінутым саманасам са сваёй адзінотай. Акаляючая рэчаіснасць падаецца чужой, злавеснай. Усё, з чым даводзіцца яму сутыкацца, мець нейкае дачыненне, набывае адзнаку адчужанасці, непрыхільнасці, варожасці. Добразнаёмыя з дзяцінства рэчы, абжыты свет, які раней унушаў спакой і надзейнасць, ператварыўся ў штосьці непамысна насцярожваючае, прыгнятаючае, – у тое, што становіцца першапрычынай неадольнага суму і безнадзейнай адзіноты.

Пачуццём трывогі насычана не толькі знешняя рэчаіснасць. Падобным эмацыянальна-псіхалагічным адчуваннем пранізана сфера ўнутранага самапачування. Больш за тое, менавіта ўласная адчужанасць ад сябе, адчуванне татальнай неабароненасці, бездапаможнасці, перманентнай прыгнечанасці, фрустрацыі становяцца першапрычынай чужасці знешняй, вонкавай. Герой аказаўся нібыта паміж двух агнёў: усюды яго пераследуе небяспека, ён вымушаны знаходзіцца ў стане трывожнага чакання, загадзя ведаючы, што рэальны вынік не абяцае нічога добрага (*Заб'юць цяпер... І к ліху новае жыццё... Ну і чорт яго бяры, такое жыццё, – не шкода...*

*Але нейкі ком падкаціўся, і заняла ўсё.*

*І так пераходамі думалася то лепшае, то горшае. А ўсё наогул – нядобра, прыкра, цяжка...* (126)). Ён цалкам пазбаўлены жыццёвай апоры, надзейнага грунту, ад чаго свет набыў такія пагрозлівыя, варожыя абрысы, стаў чужым, халодным, палохаючым. І рэальнае ўсведамленне невырашальнасці, тупіковасці сітуацыі, немагчымасць знайсці для сябе рэальнае выйсце з жыццёвых абставін нараджае тое хваравіта-балючае адчуванне мяжы-парога, што цалкам пазбаўляе яго надзеі наладзіць гарманічную сувязь паміж сабой і светам, паразумецца з самім сабой. Ён вымушаны знаходзіцца ў стане пакутлівага перажывання, неадольнага душэўнага цяжару (*Мне ж не хочацца нават гаварыць. Яны мяне з такою радасцю чакалі, а не прынёс я ім веселасці ў хату. Так, мала смеху ў нашай хаце. І я ў тым нямала вінават... Няхай сабе!* (124)). Адчуванне безвыходнасці, бездапаможнасці нараджае пачуццё канцовасці – не фізічнай, а звязанай з усведамленнем уласнай недасканаласці, ракавой немагчымасці супрацьстаяць чужэйшай злой волі, жыццёваму наканаванню.

Даволі сімптаматычным выглядае эпізод з галубком, якога Задума забівае на таку без аніякіх на тое відавочных прычын. Карціна забойства безабароннай птушкі як бы ў мініяцюры, сімвалічна раскрывае стан героя, люструе сітуацыю «экзистэнцыйнага» памежжа: *«Галубы» як людзі перад страхам, замяталіся, пакінулі найлепшую яду і ў смяротнай тлузе кінуліся пад вароты, біліся крылкамі, каб вылецець.*

*Шубную лапатаю ў самы груд – і ўбачыў аднаго з паломаным, абвіслым крылкам. Стапіў яго і сударажна сціснуў у руцэ. Адчуў, як б'еца сэрца і ў галуба і ў самога.*

*Размазнуўся і з дзікім імпэтам тратнуў яго аб саху галоўкаю, як толькі ножкі яму не адарваліся. І брыдліва кінуў, як напханую апілкамі і пакромсаную дзяцінную ляльку»* (119). Учынак сапраўды выглядае гідкім, недарэчным. Але ён красамоўна перадае стан героя і, больш



за тое, пераканаўча дэманструе пісьменніцкае ўяўленне пра дваістую прыроду чалавека, дзеянні і ўчынкi якога падчас могуць быць непрадказальнымі, некантралюемымі.

Адным з найбольш красамоўных паказчыкаў далучанасці твора да філасофскай традыцыі экзистэнцыялізму з'яўляецца сам прынцып узнаўлення сітуацыі выбару, што набывае востры, крайне абцяжарваючы, абмяжоўваючы чалавека характар. Гэтая сітуацыя, паводле «закону жанра», патрабуе неадкладнага дзеяння па пераадоленні цяжкасцей, якія ўсведамляюцца і расцэньваюцца як жыццесутнасныя, лёсавызначальныя, звязаныя з выбарам аксіялагічных прырытэтаў быцця.

Экзистэнцыяльныя героі – неспакойныя, апантаныя натуры, якія цалкам захоплены ідэяй руху, дзеяння, змагання, адчуваючы пры гэтым сваю татальную неабароненасць. Знешне апазнавальным знакам экзистэнцыяльнага вырашэння жыццёвых калізій і канфліктаў з'яўляецца тое, што ў цэнтры ўвагі пісьменніка і яго галоўнага героя знаходзяцца даволі змрочныя, панурыя бакі жыццёвага вопыту, настрой страху і адчаю, роспачы і суму. У адрозненне ад экспрэсіяністаў М. Гарэцкі не прыводзіць свайго героя да супэльнай апатыі, жыццёвага песімізму. Наадварот, у аснове яго «экзистэнцыяльнай» філасофіі ляжыць адраджэнскі пафас, ідэя ўваскрэшальная, жыццесцвярджальная. Чуйны да новых павеваў жыцця, мастак у сілу свайго грамадзянскага тэмпераменту аддае перавагу такому стану, калі ў душы чалавека адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць сапраўдную і шматзначную дыялектыку жыцця, знайсці і надаць яму сэнс, які зробіць жыццё сапраўды значным, нават бессмяротным.

У нашым выпадку важна падкрэсліць, што пісьменнік мадэлюе сітуацыі выбару не толькі ў адносінах да франтавых будняў, але і будняў мірных. Гэта можа сведчыць пра тое, што ягонаму герою наканавана перажываць такі стан пастаянна, у кожнае імгненне жыцця. Ягоная свядомасць, яго самапачуванне, душэўны стан ужо адпачатна настроены на катастрафічнасць успрымання рэчаіснасці, на перманентнае рэфлексаванне паводле перажываемага, сітуацыйнага моманту. У кожнае імгненне жыцця, іманентна ён ужо настроены на экзистэнцыяльную хвалю, міжволі трансфармуючы знешнія раздражняльнікі ва ўнутрана прадуцыруемую рэальнасць. Адсюль і наяўнасць той памежнай сітуацыі, экзистэнцыяльнага кантрапункта (шэрагу кантрапунктаў), што адлюстроўвае накал, моц выяўлення ўнутранага перажывання – таго, што ідзе знутры, мае асобасную матывацыю. Увогуле ж, экзистэнцыяльныя героі, у масе сваёй, пакла-

даюцца больш на інтуіцыю, давяраюць пераважна свайму пачуццёваму комплексу (унутранаму імператыву), – таму, што ідзе знутры, што непасрэдна імі перажываецца.

Памежная сітуацыя, як яна паўстае ў творы М. Гарэцкага, заўсёды суправаджаецца ўзмоцненай роздумнасцю героя, характарызуецца пэўнай мысленчай дыскрэтнасцю, разарванасцю, у выніку чаго яго «праграмныя» ўстаноўкі не могуць набыць гарманічную і асэнсаваную цэласнасць. Падобны памежны стан з-за сваёй «разарванай» скіраванасці ў прынцыпе не можа быць змененым, пераадоленым, якасна абноўленым. Немагчымасць вырашыць станоўча ўзнікшую сітуацыю гранічна абстрае адчуванне часовасці свайго быцця, падкрэслівае трагічную наканаванасць жыцця.

Пры ўсім тым стан героя нельга атаясамліваць з вакуумнай пустаю, духоўнай амнезіяй. Наадварот, менавіта падобнае адчуванне ўнутранай незадаволенасці, унутранага пратэсту і нараджае падспуднае жаданне змагацца, дзейнічаць, шукаць канструктыўныя шляхі да ўласнага самавыяўлення, ісці наперад, нягледзячы на перашкоды і цяжкасці.

Як бачым, у «Запісках...» і ў сваёй ранняй творчасці М. Гарэцкі адначасова ставіў цэлы шэраг экзісэнцыйных, па сутнасці, лёсавызначальных праблем, праводзіў думку аб узаемасувязі, узаемазалежнасці адзінкавага і цэлага, прыватнага і агульнага, героя і грамады. Стрыжнявая лінія твораў паступова расфакусіруецца, скіроўвае ў рэчышча анталагічнае, напрамую звязанае з праблемай індывідуальнага, асобнага існавання, з праблемай «выбару», з ідэяй захавання чалавечай суверэннасці, адстойвання права на вартае чалавека жыццё.

#### LITERATURA

Miščančuk M., *Maksim Garëcki. Štryhì da tvorčaga partrëta*, (у:) Miščančuk M.Ì., Špakoŭski I.S., *Belaruskàà litaratura XX stagoddzà*, Minsk 2001 [Мишчанчук М., *Максім Гарэцкі. Штрыхі да творчага партрэта*, (у:) Мишчанчук М.И., Шпакоўскі І.С., *Беларуская літаратура XX ста'-годдзя*, Мінск 2001].

Garëcki M., *Zbor tvoraŭ*. U 4-h t., t. 3, *Na ìmperyâlìstyčnaj vajne; Vilenskìà kamunary*, Minsk 1985 [Гарэцкі М., *Збор твораў. У 4-х т., т. 3, На імперыялістычнай вайне; Віленскія камунары*, Мінск 1985].

Garëcki M., *Run', Vil'nâ* 1914 [Гарэцкі М., *Рунь*, Вільня 1914].

Pâtrovìč A., *Biblejskià vobrazy ŭ apavâdannì Maksìmagarëckaga «Ruskì»*, “Rodnae slova” 1997, № 11 [Пятровіч А., *Біблейскія вобразы ў апавяданні Максіма Гарэцкага «Рускі»*, “Роднае слова” 1997, № 11].

## SUMMARY

EXISTENTIAL DIMENSION OF HUMAN BEING  
IN MAXIM GARETSKY'S PROSE

In the article the works of Maxim Garetsky, a classic of Belarusian literature have been analyzed. The author directs his attention to multidimensionality, pluralism of artistic and aesthetic search, connection with existential-philosophical discourse, specificity of the writer's approach to the essence of "existential" conflict, the problem of moral choice, responsibility for the evil. It is stated that the main line of the works is associated with the search for axiological priorities directly related to the problem of individual existence, to the option of "choice", to the idea of preservation of human sovereignty and the protection of the right for a decent life.

**Key words:** intellectual-philosophical, documentary-artistic prose, novelty, character's inner world, borderline situation.



*Jaugen Haradnicki*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.12

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-6359-7911>

## Погляды Кузьмы Чорнага на літаратурны працэс 1920-х – 1930-х гадоў

Кузьма Чорны – адзін з буйнейшых празаікаў першай паловы XX стагоддзя, які, апрача літаратурнай спадчыны, пакінуў вялікую колькасць тэкстаў немастацкіх, у якіх закранаюцца пытанні, звязаныя з літаратурай і літаратурнай творчасцю.

Тэксты, якія нас цікавяць, адносяцца да розных жанраў. Гэта артыкулы, нататкі, выступленні, аўтабіяграфіі, дзённікі, успаміны, лісты. Важна падкрэсліць, што іх не варта атаясамліваць з літаратурай nonfiction, да якой адносяцца тэксты (творы) іншага кшталту – публіцыстыка, дакументальная проза, навукова-папулярныя творы і інш. Можна сказаць і так: nonfiction – гэта ўсё ж літаратура, хоць і не звязаная з мастацкім вымыслам. Тэксты ж, якія з’яўляюцца прадметам нашага даследавання, у пераважнай сваёй большасці маюць у асноўным інфармацыйнае, аналітычнае і практычнае значэнне. Хоць не выключаецца пры гэтым прысутнасць і эстэтычнага чынніка.

У зборы твораў Кузьмы Чорнага ў 8 тамах выступленні і артыкулы пісьменніка не вылучаны асобна. Яны змешчаны ў апошнім, восьмым томе, разам з творамі публіцыстыкі. Матэрыялы гэтага тома даюць багата для разумення ўнёску выдатнага беларускага празаіка не толькі ў літаратуру, але і ў развіццё беларускага літаратурна-крытычнага, аналітычнага дыскурсу.

З гледзішча дадзенага дыскурсу разгледзім найперш такі жанр, як пісьменніцкая аўтабіяграфія. У зборы твораў Чорнага змешчаны

З аўтабіяграфіі (дзве з іх датаваныя 1926 і 1928 гадамі, а трэцяя надрукавана ў хрэстаматыі ў 1940 г.). Здавалася б, блізкія па часе напісання дзве першыя аўтабіяграфіі ўсё ж такі адрозніваюцца некаторымі рысамі.

У аўтабіяграфіі 1926 года прыводзяцца звесткі пра месца нараджэння і сям'ю. Але пра гаротнае становішча, у якім знаходзілася сям'я, заўважаецца як бы мімаходзь. Гаворыцца пра маці і яе ўплыў на адукацыю сына, пра тое, што яна чытала шмат разнастайнай літаратуры. І пасля дадаецца: *Памерла маці ад сухот, здабытых ад жыцця (страшная беднасць)*<sup>1</sup>. І далей, калі аўтар будзе апавядаць пра часы студэнцтва, таксама прарвецца міжволі нараканне на беднасць і нячуласць да ягонага становішча з боку афіцыйных асоб. З горкай іроніяй ён піша пра тое, што *студэнцкая арганізацыя, пасля допытаў і запаўнення анкет, прызнала, што ў стыпендыі не маю патрэбы* (48). Бедны студэнт вымушаны быў галадаць, грузіць на станцыі дровы дзеля падзарабку, і ўрэшце справа дайшла да хваробы і неабходнасці пакінуць вучобу.

Як бачым, у першай сваёй аўтабіяграфіі Чорны адкрыта гаворыць пра цяжкае матэрыяльнае становішча. Ягоньы нараканні на беднасць звязаны тут перш за ўсё з прыкрым усведамленнем немагчымасці цалкам аддацца літаратурнай творчасці. Адсюль і незадавальненне дасягнутым. *Усё, што напісаў дагэтуль – не тое, што б мяне здаволіла. Усё напісана прыхваткамі, пасля рэдакцыйнай працы...* (48).

У канцы аўтабіяграфіі 1926 года выказваецца гарачае жаданне, як боль і прагненне душы: *Цяпер жадаю аднаго: каб такія рэчы, як літаратура, не тварыліся прыхваткамі і саматужна...* (48). Варта звярнуць увагу на гэтую думку Чорнага, якая грунтуецца на ўласным досведзе. Літаратурай патрэбна займацца прафесійна, аддаваць ёй усе свае сілы, увесць свой час. Беларуская літаратура доўгі час ішла да таго, каб з аматарскай, што стваралася невялікай грамадкай энтузіястаў, ператварыцца ў сур'ёзную прафесійную літаратуру. Матэрыяльнае становішча, сацыяльны статус стваральнікаў літаратуры былі такімі, што не дазвалялі прысвяціць любімай справе ўсё жыццё. Трэба было здабываць хлеб надзённы іншымі спосабамі. На ўсім працягу існавання беларускай літаратуры, нават тады, калі яна ўжо вызначалася

<sup>1</sup> Кузьма Чорны, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 8: *Пудліцыстыка 1923–1944. Дзённік. Летапіс жыцця і творчасці*, Мінск 1975, с. 48. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

значнымі эстэтычнымі здабыткамі і распаўсюджвалася праз адладжаныя кнігавыдавецкі працэс, толькі лічаныя аўтары займаліся выключна літаратурнай творчасцю, не працуючы дзесьці дзеля заробку.

Наступная аўтабіяграфія была напісана Чорным у 1928 годзе па замове Л. Клейнбарта для ягонай кнігі “Молодая Белоруссия”. Яна пачынаецца з акцэнтацыі сацыяльнага статусу сям’і: *Радзіўся на Случчыне, у мястэчку Цімкавічы, у беднай сялянскай сям’і. Беднасць бацькоў даходзіла часам чучь не да жабрацтва – гаспадаркі свае да рэвалюцыі не было* (70). Уласна кажучы, у абедзвюх аўтабіяграфіях сцвярджаецца тое самае: матэрыяльны стан сям’і Чорнага надзвычай дрэнны. Але калі ў першай аўтабіяграфіі беднасцю толькі тлумачацца абставіны жыцця аўтара, то ў другой згаданне пра беднасць выступае ўжо ў якасці нейкай абавязковай формулы. Настаюць часы, калі прыналежнасць да пэўнай сацыяльнай катэгорыі ўважаецца своеасаблівым сведчаннем дабранадзежнасці.

У аўтабіяграфіі 1928 года больш увагі надаецца Чорным пытанням творчага плану. *Праблема жывога чалавека займае мяне ўвесь час, – заўважае пісьменнік. І дадае, што гэтае фактычна наватарства ў беларускай літаратуры прымушае шукаць новых формаў, працаваць над імі* (70). Такім чынам, Чорны сцісла выказвае сваю і літаратурнага згуртавання “Узвышша”, да якога ён у гэты час належаў, праграму: увасабленне жывога чалавека праз удасканаленне мастацкай формы. Імкненне выявіць вобраз жывога чалавека ва ўсёй ягонай жыццёвай паўнаце вызначаецца Чорным як наватарства, *якое прымушае шукаць новых формаў, працаваць над імі* (70).

У аўтабіяграфіі, дасланай Л. Клейнбарту, Чорны, выказваючы сваю ідэйна-мастацкую пазіцыю, адзначае яе сугучнасць з платформай “Узвышша”. Ён вызначае асноўны вектар руху, пракламуемы ўдзельнікамі згуртавання, такім чынам: *Літаратурнае аб’яднанне “Узвышша”, да якога я належу, якраз і змагаецца за літаратурны сталічны Мінск, супраць Мінску – як губернскай правінцыі, з кансерватарскімі поглядамі на літаратуру і традыцыямі губернскага ма штабу* (70).

Чорны не называе канкрэтна ў гэтай аўтабіяграфіі сваіх твораў. Заўважае толькі: *Пишу много, много працюю и думаю над формой* (70). Асабліва паказальна ўпамінанне пра тое, што ён думае над формай.

Трэцяя аўтабіяграфія Чорнага трохі большая памерам за папярэднія, што тлумачыцца тым, што к канцу 1930-х гадоў пісьменнікам было створана багатая твораў. Больш падрабязна спыняецца ён і на сваіх жыццёвых абставінах. Зноў, як і ў аўтабіяграфіі 1926 года, аўтар

згадвае Змітрака Бядулю, называючы яго літаратурным настаўнікам. Адзначае ён і тое, што з 1928 года, пакінуўшы рэдакцыю “Беларускай вёскі”, *займаецца толькі літаратурнай працай* (287). Збылася ягоная мара, выказаная яшчэ ў першай аўтабіяграфіі, пазбавіцца ад усяго, што замінае творчай працы, засяродзіцца выключна на стварэнні літаратурных твораў. Тым больш, што задумы і творчыя планы ў яго былі велізарныя. Менавіта ў аўтабіяграфіі 1940 года Чорны піша пра намеры завяршыць цыкл раманаў, у якім жыццё беларускага народа будзе прадстаўлена ў гістарычным руху ад часоў паншчыны і да сучаснасці. Письменнік называе напісаня ўжо творы, пазначае тэмы, якія збіраецца яшчэ распрацаваць. Усё пералічанае з планаў ён лічыць толькі часткай *замыслу, на выкананне якога спатрэбіцца многа год пільнай і ўпартай працы* (288). На жаль, часу для ажыццяўлення задуманага ў Чорнага заставалася надзвычай мала.

У першай аўтабіяграфіі Чорнага, напісанай у 1926 годзе, выказвалася пажаданне, каб літаратура *не тварылася прыхваткамі і саматужна* (48), каб письменнік мог увесь час аддаваць літаратурнай працы як свайму галоўнаму пакліканню. Такія думкі былі пазней разгорнуты і абгрунтаваны ў асобным артыкуле на гэтую тэму з загаловам-сцвярджэннем: “Працу письменніка павінны лічыць працаю, а не забаўкаю” (“Звязда”, 1928, № 277).

Артыкул пачынаецца спасылкай на артыкул Змітрака Бядулі “Умовы працы нашых письменнікаў”, што быў надрукаваны трохі раней у газеце “Звязда” (1928, № 265) і пра які Чорным гаворыцца, што ён узяў *актуальнае пытанне літаратурнага жыцця* (101). Відавочна, што чорнаўскі артыкул з’яўляецца працягам пачатай Бядулем размовы.

Чорны вылучае некалькі істотных, на ягоную думку, момантаў, што датычацца забеспячэння спрыяльных умоў для творчай працы письменніка. Перш за ўсё ён акцэнтуюе ўвагу на тым, што праца аўтара над творам не абмяжоўваецца толькі часам яго напісання. *Творчы працэс ідзе ў істоце письменніка несупынна і ў часе пісання набывае толькі больш выразныя і інтэнсіўныя формы* (101).

Істотна, што Чорны залічае да гэтай пастаяннай творчай працы письменніка, апрача авалодання *багатым фактычным матэрыялам жыцця, патрэбу ў шырокай эрудыцыі, неабходнасць стаяць прынамсі на культурным узроўні свайго часу* (101).

Значнасць задач, якія стаяць перад письменнікам, мяркуюе Чорны, дае падставы для сцвярджэння аб тым, што творчая праца письменніка *павінна быць яго асноўнай працай, а не пабочнаю, другараднаю* (101).



Гэтыя словы Чорны адмыслова вылучае ў тэкспе, вызначаючы тым самым іх як галоўную ідэю, якую ён хоча данесці да чытача. Для падкрэслівання абсурднасці становішча пісьменніка, абцяжаранага пабочнымі заняткамі дзеля здабывання хлеба надзённага, Чорны прыводзіць у прыклад сітуацыю, калі рабочы ходзіць на фабрыку ў вольны ад асноўнай працы час.

Чорны ўздымае пытанне пра сацыяльную абароненасць пісьменніка, што было новым для таго часу, але застаецца актуальным і ў наш час. *Нельга вымагаць ад чалавека літаратурнае прадукцыі, – піша ён, – калі літаратураю ён займаецца ўночы, тады, калі добрыя людзі адпачываюць, а ён, змораны дзённаю працаю, гэтага адпачынку не мае* (102). Навацыя аўтара артыкула і ў тым, што ён карыстаецца такімі паняццямі, характэрнымі для сучаснай сацыялогіі літаратуры, як літаратурная прадукцыя, літаратура як вытворчасць. *У нас няма літаратуры як вытворчасці, – сцвярджае ён, – як пэўнае справы. У нас ёсць літаратурнае аматарства, якім літаратары займаюцца між іншым* (102).

Закранае Чорны і такую актуальную для ўсіх часоў праблему, як адносіны аўтара з выдавецтвам і роля ў гэтым асабістых сувязей. З абурэннем піша ён пра тое, што рукапіс рамана пісьменніка можа валяцца ў выдавецтве цэлы год *«пад сукном», таму што ні з кім у выдавецтве аўтар не мае намеру быць у блізкай дружбе* (102). Не забываецца Чорны і на заўсёды актуальнае для аўтараў пытанне, якое ён фармулюе такім чынам: *Павялічыць ганарар літаратарам і акуратна выплачваць яго* (102).

Падсумоўваючы свае развагі, Чорны выказвае думку аб тым, што ў адносінах да працы пісьменніка, павінны быць распрацаваны *адмысловыя законы*, якія б заканадаўча абаранялі яе.

Пытанні наконт сацыяльнага статусу пісьменніка і абароны ягоных правоў, якія ўздымаў Чорны ў 1920-я гады, актуальныя і для нашага часу. Яны заклікаюць да сур'эзнага і паважлівага стаўлення да творчай дзейнасці пісьменніка, стварэння для гэтага адпаведных спрыяльных умоў.

\*

З канца 1920-х гадоў Чорны шмат працуе з маладымі пісьменнікамі, якія толькі пачыналі рабіць першыя крокі ў літаратуру.

У “Чырвоным сейбіце” (1928, № 5) змешчаны невялікі тэкст Чорнага “Замест паштовае скрынкі”. Ён адрасаваны не канкрэтным асобам, а ўсім маладым аўтарам, творы якіх з’яўляюцца ў рэдакцыйнай

пошце. Чорны вырашыў звярнуць увагу літаратараў-пачаткоўцаў на самае, на ягоную думку, галоўнае. Ён заўважае, што *маладыя аўтары, што прысылаюць свае творы ў рэдакцыю, вельмі мала клапацяцца пра мову сваіх твораў, пра стыль* (95).

Мова і стыль – тыя базавыя рэчы, якія робяць літаратуру мастацтвам. *Нашы аўтары, – адзначае Чорны, – павінны клапаціцца, каб іх літаратурныя творы былі літаратурным мастацтвам. Яны павінны пісаць чыстаю беларускаю моваю* (95). Мова – нязменны клопат Чорнага, змагара за чысціню літаратурнай мовы, за яе *беларускасць*. Прывёўшы некалькі прыкладаў таго, як нявечыцца мова пад уздзеяннем іншамоўнага ладу мыслення, ён зноў, у каторы раз заклікае маладых аўтараў карыстацца мовай живою, натуральнай, суладнай народнаму ладу мыслення, такой, *якою яна жыве, а не прыдуманая* (96).

Працуючы літсупрацоўнікам у рэдакцыі газеты “Беларуская вёска”, Чорны меў справу з плынню карэспандэнцый літаратурнага характару. З вёсак дасылаліся творы аўтараў-пачаткоўцаў. Змешчаны ў часопісе “Чырвоны сейбіт” артыкул Чорнага “Літаратурныя творы прозай вясковага аўтараў” з’яўляецца якраз аглядам гэтай рэдакцыйнай плыні.

Аўтар агляду адзначае, што спачатку ў рэдакцыйнай пошце пераважалі вершы. Асноўную масу гэтай вершаванай прадукцыі Чорны ацэньвае крытычна: *У большасці сваёй вершы, якія дагэтуль атрымала рэдакцыя, маюць трафарэтны характар – аўтары іх або пераймаюць цалкам матывы з ужо надрукаваных вершаў, або пішуць верш хіба толькі для таго, каб напісаць яго, стала не думваючы над ім* (62).

Чорны заўважае, што апошнім часам сітуацыя змянілася і ў рэдакцыю пачалі паступаць таксама і праязныя творы. І ў прозе вясковага аўтараў ён бачыць пэўныя зрухі да лепшага. *Тут большы (чым у вершах) працэнт аўтараў імкнецца больш-менш сур’ёзна падысці да тэмы, стараючыся нават часам сумленна падумаць у сваім творы аб якім-небудзь глыбокім пытанні сучаснага вясковага жыцця* (62). Тое, што некаторыя аўтары засяроджваюцца на распрацоўцы тэмы, выступае абнадзейлівым фактам. Сканцэнтраванасць на пэўнай тэме дае магчымасць для яе рэалізацыі ў мастацкай форме. Аднак з гэтым якраз узнікаюць праблемы. Дасылаючы тэкст, у якім заяўлена тэма, але які яшчэ, па сутнасці, не з’яўляецца літаратурным творам, аўтар ускладае на рэдакцыю абавязкі *зусім перакройваць і перапісваць яго твор, зусім змяняць яго* (62). На рэдакцыйнага супрацоўніка, такім чынам, перакладаецца, ні больш, ні менш, як напісанне, па сутнасці, твора. Чорны называе рэчы сваімі імёнамі, з горкай іроніяй

заўважаючы: *Гэта значыць – аўтар дасць тэму, а рэдакцыя павінна сама, паводле гэтай тэмы, напісаць аўтару, за яго подпісам, апавяданне* (62).

На жаль, на той час гэта было распаўсюджанай практыкай: з маляпісьменных опусаў вясковых актывістаў, якія пачыналі ўспрымаць сябе ў статусе пісьменнікаў, літсупрацоўнікі рэдакцый вымушаны былі ствараць хоць штосьці, што б нагадвала літаратуру. Рабілася гэта пад ціскам тых жа “пісьменнікаў”, якія настойліва дабіваліся апублікавання сваіх “твораў”. Такая няўдзячная праца праўшчыка бездапаможных рукапісаў, якая адбірала час у творчасці, і сталася, мякуючы па ўсім, прычынай таго, што ў наступным пасля публікацыі гэтага агляду годзе Чорны пакідае рэдакцыю.

Часопіс “Чырвоны сейбіт” (дадатак да газеты “Беларуская вёска”, які выдаваўся ў 1926–1928 гг.) меў, на думку Чорнага, дзве асноўныя задачы: *знаёміць вёску з дасягненнямі нашай літаратуры і з літаратурным жыццём і – з вялікага ліку дапісчыкаў, якія спрабуюць пісаць літаратурныя творы, дапамагчы выявіцца сапраўдным паэтам і пісьменнікам* (63). Чорны лічыў, што выкананне першай задачы магло б паспрыяць выкананню другой, то бок спачатку гэтых *дапісчыкаў* патрэбна было адукаваць, пазнаёміць іх з творамі сапраўднай літаратуры.

Прыступаючы да разгляду літаратурных матэрыялаў, што дасылаюцца ў рэдакцыю, Чорны падзяляе іх на дзве часткі. Да першай адносяць тыя допісы, у якіх адлюстроўваюцца праблемы сучаснай вёскі, але якія не маюць літаратурнага значэння. Другая ж частка – *гэта творы, якія могуць быць у той ці іншай меры цікавымі з боку літаратурнага* (63). Сярод апошніх аўтар агляду вылучае творы, *якія маюць ужо нейкую літаратурную вартасць і могуць быць надрукаванымі і якія такой вартасці яшчэ не маюць, але праз якія можна зацікавіцца аўтарам* (63). То бок, нават калі спробы пакуль і няўдалыя, усё адно ў пэўных выпадках, лічыць Чорны, можна спадзявацца на магчымасць развіцця ў будучым творчых здольнасцей аўтара.

Чорны звяртае ўвагу на даволі шырокі і разнастайны тэматычны спектр твораў вясковых аўтараў. У прысланых творах закранаюцца розныя бакі жыцця вёскі, выяўляюцца тыпы, малюнкі прыроды. Тэматыка праявітых твораў вылучаецца ў лепшы бок у параўнанні з *тэматыкай вершаў, дзе амаль скрозь або аднолькавыя малюнкі прыроды, або трафарэтныя агіткі на тэму дня, або і проста без тэмы* (64).

У другім раззеле артыкула ідзе размова пра тое, што некаторыя творы пачынаючых праяікаў таксама блізкія да агіткі. Пісьменнік не

адмаўляе значэнне агіткі як формы прапаганды новых сацыяльных ідэй. Агітка, лічыць ён, прымальна для газеты. Але тыя ж ідэі, на ягоную думку, у сапраўдным літаратурным творы павінны выяўляцца праз мастацкую форму, увасабляцца ў вобразах жывых людзей.

Мастацкасць – гэта тое, што ўздымае літаратуру над адназначнасцю і прасталінейнасцю агіткі. І хоць, вядома, Чорны не мог у друку адкрыта аспрэчваць распаўсюджанае ў якасці генеральнай лініі ўяўленне пра літаратуру як зброю класавага змагання, але выступаў затое супраць спрашчэння гэтай ідэі, адстойваючы мастацкасць літаратуры. *Некаторыя людзі, – пісаў ён, – якія ўсвоілі думку, што літаратура ёсць зброя класавага змагання і, падыходзячы да гэтага пытання, як кажучь расійцы, “упроценчески”, якраз свядома ці несвядома патрабуюць голае толькі агіткі. Не могуць адрозніць канцылярскую інструкцыю ад мастацкага твора, яны збіваюць з трыпу маладых аўтараў* (69).

Цяпер, – заўважае Чорны, – трэба агітаваць не словамі, а фактамі (69). Пад фактамі тут маюцца на ўвазе творы, у якіх ідэі сцвярджаюцца не дэкларатыўна, а на грунтоўным мастацкім узроўні.

\*

Пра беларускія формы культуры Чорны піша ў артыкуле “Перад другім дзесяцігоддзем” (“Узвышша”, 1928, № 6). Аўтар ацэньвае дзесяцігоддзе існавання БССР як *завяршэнне пэўнага этапа ў развіцці беларускае культуры* (90). За гэты час шмат створана ў галіне культуры. Настаў час, на думку Чорнага, дбаць пра стварэнне *вышэйшых формаў* нацыянальнай культуры.

Стварэнне такіх *вышэйшых формаў* Чорны звязвае найперш з *культурай мовы*. Аўтар разумее гэтае паняцце ў шырокім сэнсе, як выяўленне *беларускасці моўнага кірунку*, якое датычыцца не толькі літаратуры, але і іншых напрамкаў. І ў музыцы, і ў жывапісе *павінна быць змаганне за беларускасць вобразаў* (90).

Ішоў 1928 год. Заканчвалася першае дзесяцігоддзе існавання савецкай Беларусі. Наступны год павінен быў стаць, па задуме І. Сталіна, *годам вялікага пералому*. Заканчваўся, такім чынам, і нядоўгатрывалы перыяд больш-менш бесперашкоднага развіцця беларускай культуры. Яшчэ не было выразнага разумення ў яе працаўнікоў, якім будзе наступнае дзесяцігоддзе. Яшчэ верылася ў лепшае, выношваліся планы на будучыню. Гэта ўжо з нашага, сучаснага пункту гледжання такое настойлівае падкрэсліванне важнасці развіцця менавіта беларускіх, нацыянальных форм культуры выглядае на той час даволі самазабойча.

Несумненна, гэта ўсё праз нейкі час прыпомнілася Чорнаму і было пастаўлена яму ў віну.

Дбанне пра *нацыянальную форму культуры* сумяшчалася ў артыкуле Чорнага з прызнаннем неабходнасці выяўлення *пралетарскага зместу*. Такая была галоўная ідэалагічная ўстаноўка таго часу. Гэтая ж формула была агучана і ў вершы Янкі Купалы.

Пішучы пра тое, што літаратура і тэатр, як актуальныя віды мастацтва, павінны *тварыць эпоху*, быць своеасаблівым *жыццябудаўніцтвам*, Чорны заўважае, што такім чынам яны стануць *зброяю ў руках пралетарыята* (92). Арыентацыя на *пралетарскую літаратуру* і *пралетарскую культуру* была безальтэрнатыўным трэндам у тагачасных умовах. І Чорны не мог абыйсці гэтыя паняцці. Аднак карыстаючыся імі, ён імкнецца сумясціць іх з узвышаўскай ідэяй жыццятворчасці.

Галоўным героем пралетарскай па свайму духу літаратуры *павінен быць рабочы, селянін*. І таму ўсе з’явы жыцця, што ўвасабляюцца ў літаратурных творах, *разглядаюцца з пункту гледжання гэтага героя* (92).

Вяртаючыся да пытання пра мастацкую форму, якая тоесная нацыянальнай, Чорны заўважае, што *выразныя, бліжэйшыя задачы ў творчым працэсе літаратуры, і шырэй – культуры, павінны зводзіцца да стварэння беларускіх нацыянальных стыляў (формаў)* (92). Само па сабе вельмі істотна тое, што пісьменік звяртаецца да ідэі выпрацоўкі літаратурных стыляў. Пра стыль у літаратуры і ягонае значэнне на сумежжы дзесяцігоддзяў, а тым больш у 1930-я гады, згадвалі не вельмі часта. Чорны апрача таго мае на ўвазе стылі выразна нацыянальныя, прасякнутыя беларускасцю. У гэтым ён працягвае традыцыю, запачаткаваную Максімам Багдановічам, які пісаў, што ў беларускай паэзіі яшчэ не выпрацаваліся нацыянальныя па духу формы верша.

Свой артыкул Чорны заканчвае на аптымістычнай ноце, выказваючы спадзяванні на далейшае развіццё *нацыянальных форм літаратуры, тэатра, музыкі, жывапісу* (92). Аўтар не мог ведаць на той час, што цягам некалькіх бліжэйшых дзесяцігоддзяў замест *далейшага магутнага развіцця* беларускую літаратуру, як і ўсю нацыянальную культуру, чакаюць нялёгкае выпрабаванні.

\*

У часопісе “Узвышша” (1929, № 8) змешчаны невялікі, але між тым важны артыкул Чорнага “Заўвага да перакладаў мастацкае літа-

ратуры”, які варта разглядаць як істотны ўклад у тэорыю і практыку літаратурнага перакладу.

Чорны звяртае ўвагу на тое, што Дзяржаўнае выдавецтва пачало актыўна займацца выданнем перакладных твораў, большай часткай з рускай мовы. Прадметам назіранняў і роздуму аўтара становяцца тыя складанасці, якія ўзнікаюць пры перакладах з рускай на беларускую мову. Пэўнае супадзенне лексічнага складу моў не адмяняе *той безлічы адценняў, якая ёсць у фразях і словах кожнае мовы, якая часта вымагае нават адмысловае інтанацыі, рознае сілы і вышыні голасу дзеля аднае і тэй жа фразы і слова* (104). Перакладчыку неабходна ўлічваць усе гэтыя тонкасці і нюансы.

Аўтарам адзначаецца наяўнасць двух падыходаў да перакладу мастацкага тэксту. Першы з іх – гэта *“даслоўны пераклад”, гэта значыць, пераклад слова ў слова* (104). Прыхільнікі ж другога падыходу прытрымліваюцца пераканання, што важней за ўсё *перадаць самую рэч з усімі ўласцівымі ёй адценнямі ў разуменнях, думках, сэнсе* (104). Чорны якраз на баку прыхільнікаў другога падыходу, калі перакладаюцца не словы словамі, а твор твора.

Важна адзначыць гэты момант: Чорны – адзін з тых, хто запаткаваў у беларускім перакладазнаўстве прынцып перадачы не “літары”, а “духу” перакладнога твора.

*Не “даслоўны пераклад”, а “бліжэй да арыгінала” павінна быць, на маю думку, прынцыпам у перакладзе мастацкай літаратуры. І разам з гэтым, першая ўвага – сэнсу фразы, яе пачуццёвасці і адценню моўных выразаў у ёй* (104) – так сфармуляваў Чорны свае адносіны да спосабу мастацкага перакладу і перадачы перакладчыкам моўнай адметнасці твора.

Далей Чорны падае некалькі прыкладаў таго, як чуйна трэба абыходзіцца з моўнай матэрыяй пры перакладзе мастацкага тэксту. Ён падрабязна тлумачыць, чым кіраваўся пры ператварэнні фразы з рускамоўнага твора *Через щели в заборе доглядел Володька запущение...* ў беларускамоўную *Праз шчыліны ў плоце дапаў Валодзька вокам да спустошання* (105).

Чорны пагаджаецца з тым, што цалкам адыйсці ад прынцыпу *даслоўнасці* пры мастацкім перакладзе немагчыма. У пэўных межах яна непазбежная і прымальная. Але не варта *пільнавацца даслоўнасці там, – падкрэслівае ён, – дзе яна не можа перадаць “душы” і сэнсу фразы*. І дадае: *поўная ўвага адценням і ролі кожнае фразы – вось, па-мойму, што важна ў перакладзе* (106).

Такім чынам, пісьменнікам прапанаваны такі падыход да мастацкага перакладу, які выявіў і ў пазнейшы час сваю плённасць.

\*

На пачатку 1930-х гадоў у СССР, пачалася перабудова літаратурных арганізацый, дакладней іх зліквідоўванне з мэтай утварэння адзінай, падкантрольнай партыйным органам арганізацыі – Саюза савецкіх пісьменнікаў.

Чорны выступіў на Першым пашыраным пленуме Арганізацыйнага камітэта ССПБ, які праходзіў у Мінску з 24 лютага па 2 сакавіка 1933 года. Несумненна, гэта было для яго вельмі адказнае выступленне, ад якога ў многім залежаў ягоны пісьменніцкі лёс. З адказнасці акурат і пачаў ён гаворку. Адказнасць гэтая абумоўлівалася важнасцю задач па пабудове новай сацыялістычнай культуры. Чорны падкрэслівае, што гэтая культура будуюцца на абсалютна новых прынцыпах. Але далей старая і новая культуры параўноўваюцца толькі па адной, класавай прыкмеце. Калі для старой культуры была характэрна эксплуатацыя чалавека чалавекам, то новая будуюцца ў *класавым змаганні* (121). У духу таго часу выступаўца аддае даніну самакрытыцы, адзначаючы, што адказнасці ўсё-ткі не стае, *калі мы доўгі час не рэагуем на выступленні класавага ворага на нашым фронце* (121).

Рыторыка, якая выкарыстоўваецца Чорным, адпавядае ідэалагічным патрабаванням часу. І ўсё ж пад яе заслонай ён імкнецца выказаць значна шырэйшы погляд на літаратуру. Каб увасобіць усе падзеі рэвалюцыі, гаворыць ён, патрэбна ісці ў глыб, *у самыя далёкія гісторыі* (121). Тыповае патрэбна падаваць не ў выхалашчаным выглядзе, а з *вялікім размахам*, трэба, каб *яно было атулена філасофіяй* (121).

Чорны кажа, што яму не падабаецца тэрмін *адлюстравачь*. У ім яму бачыцца пасіўнасць, паказ нейкай з'явы дзеля самога паказу. Напрыклад, на заводзе ліквідуецца прарыў (выступаўца тут звяртаецца якраз да актуальнай рабочай тэматыкі). *Завод ліквідуе прарыў, каб рушыць наперад гісторыю, а ў нас гэты прарыў часта паказваецца толькі для таго, каб паказаць, што ліквідуецца прарыў* (122). То бок, за адлюстраванай з'явай павінна стаяць штосьці больш значнае, глабальнае, што можа *рушыць наперад гісторыю*. Пачынаючы з 1930-х гадоў у савецкіх пісьменнікаў на доўгі час фармуецца перакананне, што літаратурны твор каштоўны не сам па сабе, а тым, што ён сродак уплыву на стан грамадства.

Не абыходзіць крытыкай выступоўца і сваю аповесць. *Так напісана мая аповесць “Вясна”. Там проста ствараецца калгас* (122). Станавілася ўжо добрым тонам займацца самакрытыкай, каяцца ў сапраўдных або ўяўных грахах.

Гаворачы пра сваю аповесць, Чорны заўважае: *Яны жнуць многа жыта, – і гэта ўсё* (122). Прыводзячы як прыклад свой твор, ён адзначае, што *такая фактаграфія, такая адсутнасць ідэі маецца і ў іншых нашых творах* (122) і называе творы беларускіх празаікаў: *Мядзведзічы, Спалох на загонах, Напор*. Для ўсіх іх, як і для ягонай аповесці, характэрны, як лічыць ён, засяроджанасць на асобных жыццёвых сітуацыях, адсутнасць абагульненняў: *мы глядзелі на маленькія кавалкі жыцця, фактычна на эпизоды* (122). Цікавасць да падрабязнасцей жыцця як адна з асноўных рыс рэалістычнай літаратуры саступае, такім чынам, перад патрабаваннем ідэйнасці. Хоць тут жа Чорны зазначае, што *ідэйнасць твора павінна ісці ад тых рэальных працэсаў, якія ёсць у жыцці* (122).

Звяртаецца Чорны і да тэарэтычных пытанняў, у прыватнасці да пытання пра мастацкія напрамкі. Гаворачы пра тое, што паміж рэалізмам і рамантызмам не існуе непераадольнай супярэчнасці, Чорны наракае на тое, што гэтыя напрамкі разглядаюцца з гледзішча толькі *практыкі класічнай літаратуры* (123). Прызнаючы правамернасць выкарыстання спадчыны, ён усё ж заўважае, што *наша тэорыя выходзіць з нашай практыкі, а не з тых узораў, якія мы маем перад сабой, з культуры класічнай* (123).

*Наша творчасць выходзіць з нашага разумення светабудовы* (123), – падкрэслівае Чорны. А гэта азначае, што на першым месцы рэальнае жыццё, матэрыяльны свет. *Нам патрэбна несупыннае рэальнае вывучэнне рэчаіснасці. Мы павінны быць цвёрдымі практыкамі* (123) – паўтарае выступоўца.

Жыццёвы матэрыял – як асноўны прырытэт – дыктуе літаратуры адпаведныя формы, у якіх можа рэалізоўвацца твор. *Сам матэрыял падказвае нам жанры* (123) – робіцца выснова. Зрэшты пасля Чорны, адзначаючы, што крытыка не адчувае *спецыфікі літаратурнага твора*, гаворыць і пра значэнне мастацкай формы. Заканчвае ён сваю прамову так:

*Наша крытыка часам не заўважае мовы твора, сістэмы вобразаў, стылістыкі, фразеалогіі, усе гэтыя кампаненты вельмі часта, амаль заўсёды праходзяць па-за ўвагай нашай крытыкі. Канкрэтна гаворыць пра мастацкі твор можна тады, калі разабраць усе кам-*



*паненты твора, гэтым пытаннем трэба заняцца. Гэта павядзе да ўздыву літаратуры і крытыкі* (124).

Такім чынам, у прамове Чорнага акцэнт робіцца на двух асноўных момантах: 1) першаснасці ўплыву на творчасць рэчаіснасці і 2) значэнні мастацкай формы, комплекснага падыходу да аналізу літаратурнага твора.

Цікавыя назіранні над творчым працэсам змешчаны ў артыкуле Чорнага “Вялікая і малая тэма: Разварот творчага замыслу”. Такое заглыбленне ў творчую лабараторыю – рэдкі выпадак у беларускай літаратуры. Тым больш, што аўтар падыйшоў па-наватарску да самой падачы матэрыялу. Спачатку змешчаны тэкст апавядання, які ўяўляе сабой матэрыял для разгляду прынцыпаў стварэння літаратурнага твора, а пасля падаецца літаратуразнаўчы аналіз.

У гэтым вялікім і арыгінальным артыкуле – разборы ўласнага апавядання – Чорны праводзіць цікавую ідэю пра патрэбу ўлічваць усе магчымыя шляхі фарміравання асобы персанажа. Узбуджэнне вобраза чалавека адбываецца праз разгортванне тэмы. Чорны наглядна паказвае, як пры заглыбленні ў жыццёвыя абставіны персанажа адбываецца карэкцыя адносін да яго як да вобраза, які знаходзіцца ў пастаянным руху і развіцці. У дадзеным выпадку прадстаўлены прыклад выяўлення персанажа з выразна адмоўнай характарыстыкай. *Намацванне* такіх персанажаў было абумоўлена палітычнай кан’юнктурай, што складвалася на той час. У прынцыпе слухныя тэарэтычныя пастулаты Чорнага пра неабходнасць шырокага погляду на героя дэфармаваліся ў значнай ступені пры судакрананні з літаратурнай практыкай і палітычнай рэальнасцю.

Нягледзячы на даніну свайму няпростаму і трагічнаму часу, не надта спрыяльнаму для літаратурнага развіцця, на неабходнасць выказвацца ў рэчышчы зацверджаных ідэалагічных пастулатаў і догм, Кузьма Чорны ўсё ж здолеў сказаць сваё важнае слова пра тагачасны літаратурны працэс і выявіць уласнае разуменне прыроды і задач літаратурнай творчасці.

#### LITERATURA

Kuz'ma Čorny, *Zbor tvoraŭ u 8 tamah*, t. 8: *Pudlicystyka 1923–1944. Dzënnik. Letapis žyccâ i tvorčasci*, Minsk 1975 [Кузьма Чорны, *Збор твораў у 8 тамах*, т. 8: *Пудліцыстыка 1923–1944. Дзённік. Летаніс жыцця і творчасці*, Мінск 1975]

## SUMMARY

## KUZMA CHORNY'S VIEWS ON THE LITERARY PROCESS OF 1920S–1930S

In order to reveal the completeness of the literary process of a certain epoch, not only the researches of literary critics, but also writers' non-artistic texts, which reveal their views on literature expressing attitudes to the phenomena and trends of literary development are essential. Kuzma Chorny, the classic of Belarusian literature, left many texts of different genres, which belonged to non-artistic heritage and in which his views on the literary process of that time were expressed. In his texts (autobiographies, articles) Chorny draws attention to the social status of the writer and conditions of his work. He gives the utmost importance to the artistic aspects of literary art as well as to the linguistic and stylistic expressiveness of a literary work.

**Key words:** literary criticism, non-fiction texts of the writer, literary process, literary association "Uzvyshsha", artistic language, sociology of literature, translation.

*Natalia Yakavenka*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.13

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-8700-2222>

**Спроба паразумеца:  
перакладчыцкая канцэпцыя і чытацкая рэцэпцыя  
ў практычным узаемадзеянні**

У беларускім бікультурным грамадстве, пры жорсткай кан'юнктуры кніжнага рынку, літаратура на рускай мове мае большую перавагу, тыражы беларускамоўных выданняў далёка адстаюць ад рускамоўных, што аказвае адмоўны ўплыў на рэцэпцыю беларуска-рускага мастацкага перакладу.

Як заўважыў Вячаслаў Рагойша, яшчэ ў пасляваенны час у сацыякультурных умовах Беларусі масавы беларуска-рускі білінгвізм пачаў ператварацца ў рускі моналінгвізм, асабліва на рэцэптыўным узроўні. З гэтай прычыны пачаліся шматлікія нараканні на тое, што *беларускія кнігі не купляюць, не чытаюць, на рэзкае зніжэнне тыражоў беларускіх кніжных і перыядычных выданняў, незапатрабаванасць беларускіх мастацкіх перакладаў*; сталі часта з'яўляцца чытацкія лісты *аб немэтазгоднасці перакладаў на беларускую мову твораў рускіх пісьменнікаў і да таго падобнае*<sup>1</sup>. Такім чынам была вылучана праблема, якую Іван Чарота абазначыў як *варыятыўнасць паводзінаў чытачоў-білінгваў, матывацыю выбару імі тэкстаў на адной з дзвюх моў у становішчы, калі яны маюць магчымасць карыстацца беларускамоўнымі перакладамі твораў літаратур іншых народаў*

---

<sup>1</sup> В. П. Рагойша, *Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод)*, Москва 1993, с. 25–26.

*і перакладамі рускімі*<sup>2</sup>. Яшчэ раней Давід Фактаровіч гаварыў пра тое, што начытанасць большасці чытачоў у арыгінальнай літаратуры і незапатрабаванасць перакладу твораў, якія больш-менш зразумелыя і без яго, перарастае ў пагрозу выдавецкай практыцы<sup>3</sup>. На сённяшні час становішча нізкай запатрабаванасці беларускамоўных перакладаў асабліва не змянілася.

Напрыканцы 2014 года інтэрнэт – часопіс «Velvet.by» змясціў інтэрв’ю Ганны Севярынец, узятае ў перакладчыцы інтэрнэт-часопіса «ПрайдзіСвет» Ганны Янкута, у якім між іншым зайшла размова пра пераклад на беларускую мову «Шэрлака Холмса» Артура Конан Дойля. Яго неабходнасць беларусам, якія знаёмыя з творам у рускім перакладзе, была пастаўлена журналісткай, выразніцай чытацкага меркавання, пад сумнеў: *Ганна, пытанне, напэўна, прафанскае, але ж, мне падаецца, у звычайнага чытача менавіта яно ўзнікае першым: ну навошта перакладаць Дойля на беларускую мову, калі кожны з нас, сто адсоткаў сучасных беларусаў, здольныя прачытаць Шэрлака Холмса па-руску? І не толькі здольныя, але ў прачыталі ўжо, і не раз?*<sup>4</sup>

Пытанне «навошта перакладаць?» наўрад ці ўзнікне ў расійскага чытача, калі размова будзе ісці пра пераклад з беларускай, англійскай ці любой іншай мовы на рускую, бо зразумела, што гэта неабходна для азнаямлення з іншамоўным творам. Але, як адзначыў І. Чарота, *для Беларусі характэрны білінгвізм, пры якім мова дзесяцімільённай нацыі, у параўнанні з рускай, аб’ектыўна мае несупастаўляльна меншыя магчымасці функцыянавання, часткова ці поўнасьцю страчвае шэраг сфер. У выніку гэтага праяўляецца і двухкультур’е*<sup>5</sup>. Да таго ж з рускай і сусветнай класікай беларусы знаёмыя праз рускую мову, а жаданне прачытаць тыя ж творы па-беларуску, на вялікі жаль, будучь мець нямногія. Ці значыць гэта, што англа-беларускі, руска-беларускі і г.д. пераклад не надта патрэбны? Не, нягледзячы на распаўсюджаны прагматызм у стаўленні да перакладу на беларускую мову ў сітуацыі блізкароднаснага двухмоўя.

<sup>2</sup> И. Чарота, *Перевод в условиях двуязычия*, [в:] *Литература и перевод: проблемы теории*, Москва 1992, с. 66.

<sup>3</sup> Д. Е. Факторович, *Основы теории художественного перевода*, Минск 2009, с. 127.

<sup>4</sup> Ганна Янкута: «Переклад – гэта тое, што мы б хацелі даць гэтаму свету» [online], <http://www.velvet.by/shopwindow/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetavae-interv-yu-peraklad-geta-toe-shto-my-b-khat>, [доступ: 24.12.2014].

<sup>5</sup> И. Чарота, *Перевод в условиях двуязычия*, [в:] *Литература и перевод: проблемы теории*, Москва 1992, с. 66.

Звернемся да адказу перакладчыцы:

Ну, па-першае, перакладчыкі ў гэтым выпадку думаюць не толькі пра тых чытачоў, якія ўжо прачыталі Холмса, але і пра тых, якія яшчэ прачытаюць – па-беларуску. Сярод бацькоў, якія самі чыталі Дойла па-руску, напэўна знойдуцца такія, якія захочуць прапанаваць сваім дзецям беларускую версію. Цяпер цікавасць да беларускай мовы павышаецца, адчыняюцца курсы, спадзяюся, і наш беларускі Холмс будзе цікавы сучаснаму чытачу.

Па-другое, рускі Холмс і беларускі Холмс – гэта ўсё ж такі трохі розныя рэчы, стары Холмс і новы Холмс – таксама розныя рэчы. Кожны пераклад прывязаны да таго часу, калі ён зроблены, напрыклад, за савецкім часам з перакладных кніжак прыбіраліся згадкі пра рэлігію, і сучасны перакладчык мае магчымасць вярнуць сапраўдны змест чытачам.

Існуе меркаванне, што ў ідэале кожнае пакаленне павінна рабіць пераклады класікі наноў. Таму маю надзею, што перакладзены нядаўна беларускі Холмс больш адпавядае нам і нашаму часу, чым даўнавата перакладзены рускі. Мы спрабуем паказваць рэчы, якія зніклі ў рускіх перакладах.

Напрыклад, раней не асабліва зважалі на дэталі віктарыянскай эпохі, якімі насычаны арыгінальны тэкст Дойла. Мы ж спрабуем захаваць у перакладах гэты віктарыянскі свет з яго рэаліямі і пішам каментары, каб чытачы лепш зразумелі гэту незвычайную для нас эпоху<sup>6</sup>.

Паводле высновы В. Рагойшы, *асабліва важна тое, што мастацкі пераклад узбагачае літаратуру, у якую ўваходзіць, садзейнічае развіццю нацыянальнай мовы, яе разнастайных стылістычных сродкаў*, бо, паводле меркавання даследчыка, *наўрад ці трэба зводзіць усё значэнне таленавітага перакладу (...) толькі да вырашэння сацыякультурных і пазнавальных задач*<sup>7</sup>. Вячаслаў Рагойша звяртае ўвагу на тое, што ў такіх варунках выйграе і чытач, дзеля якога і робіцца пераклад, таму што ён атрымлівае магчымасць лепшага разумення арыгінала, пра што па сутнасці і сказала Ганна Янкута, адказваючы на пытанне аб неабходнасці перакладу на беларускую мову твораў Конана Дойла, добра вядомых чытачам у рускамоўным перакладзе.

Атрымліваецца, што ў беларускім бікультурным грамадстве мастацкі пераклад на беларускую мову разлічаны ў першую чаргу на

---

<sup>6</sup> Ганна Янкута: «Пераклад – гэта тое, што мы б хацелі даць гэтай свету» [online], <http://www.velvet.by/shopwindow/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetavae-interv-yu-peraklad-geta-toe-shto-my-b-khat>, [доступ: 24.12.2014].

<sup>7</sup> В. П. Рагойша, *Проблемы перевода с близкородственных языков*, Минск 1980, с. 47.

«эрудыраванага чытача», што ведае арыгінал, аўтэнтычны ці ў перакладзе на рускую мову, і здольны супастаўляць тэксты і сачыць за стратэгіяй перакладчыка на аснове арыгінала, г.зн. на чытача, для якога пераклад з’яўляецца метатэкстам.

Пераклад жа з беларускай на любую іншую, у тым ліку блізкароднасную рускую мову, разлічаны перш за ўсё на «неэрудыраванага чытача», што, няведаючы беларускай мовы, вымушаны мець справу толькі з перакладам на сваю нацыянальную мову, г.зн. на чытача, для якога пераклад з’яўляецца протатэкстам.

Пераклад ва ўмовах білінгвізму, як гэта ёсць у Беларусі, часта дапамагае лепш разумець твор, знаёмы чытачам у перастварэнні на адну з дзвюх моў (у разгледжаным намі прыкладзе – на рускую), аднак ён жа можа і пашкодзіць чытацкай рэцэпцыі, калі чытачы-білінгвы, здольныя параўноўваць абодва тэксты, застануцца незадаволенымі перастварэннем. На гэты конт рускі (савецкі) паэт і перакладчык з блізкароднасных моў Якаў Хелемскі адзначаў:

Пераствараючы на сваёй мове ўкраінскія ці беларускія вершы, вы думаеце не толькі пра рускага чытача вашага пералажэння. Вы ўвесь час павінны памятаць пра аматара паэзіі з Кіева ці Мінску, які не толькі цудоўна ведае арыгінал, але і свабодна чытае па-руску. І, пераагучваючы вершы, знаходзячы нешта, вы пытаецеся ў сябе: а ці не абразіць яго слых ваша знаходка, ці не палічыць ён яе свавольствам, а то і бястактнасцю. Быццам нехта нябачна стаіць за вашай спінай.

Канечне ж, свабода перакладчыцкага пошуку застаецца ў сіле і пры перакладзе з блізкіх моў. Але яна патрабуе яшчэ большага артыстызму і праніклінасці<sup>8</sup>.

Як падкрэсліў Вячаслаў Рагойша, існуючыя моўныя асаблівасці перакладу ва ўсходніх славян, у прыватнасці ў беларусаў і ўкраінцаў, якія пастаянна знаходзяцца ў сітуацыі білінгвізму, абумоўліваюць наяўнасць некалькіх праблем, звязаных не толькі з тэорыяй, але і з практыкай перакладу. У прыватнасці, незвычайна павышаны так званы кантроль чытачоў, якія ўважліва сочаць за якасцю перакладу, а тым самым і ўплываюць на гэту якасць. *Радкі арыгінала, знаёмыя з дзяцінства, успамінаюцца адразу, як толькі пачуюцца яны ў «рэха» – украінскім ці беларускім перакладзе. І калі «рэха» сфальшывіць, зменіць тон і чысціню арыгінальнага гучання, – гэта ўмомант будзе*

<sup>8</sup> Я. Хелемскі, *Чистота звучания. Книга о белорусской поэзии и ее друзьях*, Минск 1988, с. 340.

заўважана і патрэбным чынам ацэнена<sup>9</sup>, што мы і мелі магчымасць назіраць у выпадку з перакладам Ганны Янкута.

Ва ўзятым для аналізу інтэрв'ю з гэтай перакладчыцай размова ішла пра англа-беларускі пераклад, але чытацкае непрыманне выявілася якраз з прычыны беларуска-рускага двухмоўя. *Цяпер я даволі марудна перакладаю «Пыху і перадузятасць» Джэйн Остэн*, – гаворыць далей перакладчыца, і тут жа атрымлівае стрэчнае пытанне журналісткі: *«Пыха і перадузятасць»? Это «Гордость и предубеждение»? Адказ:*

Так, гэта працоўная назва рамана па-беларуску. Увогуле назва твора перакладаецца ў апошнюю чаргу, таму напэўна сказаць, пад якой назвай гэты твор у нас выйдзе, я пакуль не магу. У беларускай мове ёсць шмат сінонімаў да слова «пыха», кнігу можна назваць, напрыклад, «Гонар і перадузятасць», аднак сама Остэн часта абірае для назваў сугучныя словы: «Sense and Sensibility» (у рускім перакладзе «Чувство и чувствительность»), «Pride and Prejudice» («Гордость и предубеждение»). Мне хацелася захаваць гэтую асаблівасць. Аднак канчатковае рашэнне будзе прынятае пасля заканчэння перакладу.

Тут жа, у рамках форумнага абмеркавання, адгукаецца ананімная чытачка: *Пыха мяне таксама «ўразіла»... Я тры разы перачытала. Можна, памылка?*

Чытачцы адказвае журналістка: *Не, менавіта «пыха». Таму я і перапытала. Але ж Ганна кажа, гэта пакуль працоўны варыянт<sup>10</sup>.*

Твор Джэйн Остэн, пра які ідзе гаворка, беларусы ведаюць у перакладзе на рускую мову і падсвядома ўспрымаюць як рускую (рускамоўную) класіку. Таму не dziўна, што ў свядомасці чытачоў узнікае добра вядомая рускамоўная назва рамана, а беларускамоўны варыянт выклікае пярэчанні. Паказальна таксама, што перакладчыца, адчуўшы адмоўную чытацкую рэакцыю, робіць агаворку наконт рабочай назвы перакладу і дае падрабязныя, аднак, на жаль, непераканаальныя для чытачоў тлумачэнні. Тут мае месца кагнітыўны дысананс – дыскамфорт, што ўзнікае ў чытачоў, калі яны сутыкаюцца з інфармацыяй, якая супярэчыць іх устойлівым і звыклым уяўленням. Пераадолець

<sup>9</sup> В. П. Рагойша, *Проблемы перевода с близкородственных языков*, Минск 1980, с. 47.

<sup>10</sup> Ганна Янкута: «Переклад – гэта тое, што мы б хацелі даць гэтайму свету» [online], <http://www.velvet.by/shopwindow/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetavae-interv-yu-peraklad-geta-toe-shto-my-b-khat>, [доступ: 24.12.2014].

гэты бар'ер у дадзеным выпадку перакладчыцы не ўдалося. Але ці ёсць падставы гаварыць пра неадэкватнасць перакладу?

Англійскае слова *pride* на рускую мову перакладаецца з дапамогай наступных эквівалентаў: 1) *гордость, гордыня, спесьь*; 2) *чувство собственного достоинства*<sup>11</sup>. Зыходзячы з гэтага, руска-беларускі пераклад можа быць такі: *гордость* – гонар, *гордыня* – ганарлівасць, *спесьь* – пыха. Значыць, фармальна беларускамоўная назва «Пыха і перадузятасць» не супярэчыць рускамоўнай, а таксама арыгінальнай англамоўнай, але ці аптымальная яна па сутнасці? Пытанне пакуль што застаецца адкрытым. Перакладчыца, мажліва, не ўлічыла даведчанасць чытачоў-білінгваў, якія паўстагоддзя назад пазнаёміліся з англа-рускім перакладам рамана Джэйн Остэн «Pride and Prejudice», створаным Імануілам Маршаком, дзе назва твора па-руску гучыць як «Гордость и предубеждение». Ганна Янкута, як і трэба, імкнулася да адпаведнасці арыгіналу, але, як выявілася, мэтазгодна было шукаць яшчэ адпаведнасць перакладу на рускую мову з дапамогай падбору эквівалентаў з іншай канатацыяй. У гэтым выпадку на беларускай мове твор мог бы мець, напрыклад, назву «Гонар і перадузятасць».

Такім чынам, мы маем справу з праблемай разумення мастацкага твора, якой займаецца герменеўтыка – тэорыя інтэрпрэтацыі тэксту і навука аб разуменні сэнсу. Прадмет літаратурнай герменеўтыкі (як і філасофскай) – інтэрпрэтацыя, разуменне; яе функцыя – навучыць разумець твор адпаведна яго абсалютнай мастацкай каштоўнасці.

Класічная герменеўтыка бярэ свой пачатак ад старажытнагрэчаскіх тлумачэнняў твораў Гамера і іншых паэтаў, а сучасная – ад трактатаў нямецкага прафесара тэалогіі і філасофіі Ф. Шлейермахера (XIX ст.). Згодна з тэорыяй вучонага, цэласнасць разумення любога мастацкага твора дасягаецца не праз вывучэнне храналагічнай паслядоўнасці аўтарскіх работ і іх знешняй логікі, а праз спасціжэнне іх унутранай логікі.

Адначасова з Ф. Шлейермахерам другі нямецкі філосаф В. Дзільтэй распрацаваў свой метады інтэрпрэтацыі мастацкага твора, які грунтаваўся на тэорыі разумення як інтуітыўнага самаспасціжэння, што супрацьпастаўляецца навуковаму тлумачэнню і разумоваму пранікненню ў сутнасць з'яў.

У XX стагоддзі нямецкі вучоны Х.-Г. Гадамер, упэўнены ў выключнай важнасці феномена разумення для распрацоўкі актуальных

<sup>11</sup> В. К. Мюллер, *Новый большой англо-русский словарь*, Москва 2007, с. 573.



пытанняў гуманітарных ведаў, заснаваў сваю тэорыю спасціжэння ісціны. Феномен разумення, на думку філосафа, мае дачыненне да сутнасці чалавечага стаўлення да свету і ствараецца за кошт разумення ісціны праз заглыбленасць у пэўную культурна-гістарычную традыцыю. Іншымі словамі, каб спасцігнуць сутнасць пэўнай мастацкай з'явы, трэба ведаць культурныя і гістарычныя ўмовы яе стварэння і існавання.

Заснавальнікі літаратурнай герменеўтыкі В. Дзільтэй і Х.-Г. Гадамер сцвярджалі, што мастацкі твор нельга зразумець сам па сабе, як асобны прадукт творчай дзейнасці. Твор мастацтва з'яўляецца матэрыяльнай суб'ектывацыяй традыцыі культурнага вопыту, таму яго інтэрпрэтацыя мае сэнс толькі тады, калі яна шукае выйсце ў неперапыненнасці культурнай традыцыі. Акрамя таго, паводле канцэпцыі вучоных, мастацкі твор з'яўляецца фактам культуры, і пры яго інтэрпрэтацыі неабходна рэканструяваць яго месца ў духоўнай гісторыі чалавецтва.

Найбольш буйны прадстаўнік літаратурнай герменеўтыкі XX стагоддзі – прафесар універсітэта ў Вірджыніі Э. Хірш. Для яго зыходным у разуменні і інтэрпрэтацыі мастацкага твора з'яўляецца так званы прынцып аўтарскай аўтарытэтнасці, згодна з якім усе інтэрпрэтацыі тэксту павінны быць не адвольнымі, а адпаведнымі аўтарскай задуме.

У канцы XX – пачатку XXI стагоддзя з пазіцыяй герменеўтыкі некаторыя перакладазнаўцы сталі тлумачыць працэс перакладу літаратурнага твора. Так, савецкі перакладазнавец А. Крукаў у 1970-х гадах у якасці адной з найбольш актуальных і мала распрацаваных савецкай школай перакладу падняў праблему разумення:

Прызнанне таго, што ў перакладзе мае месца разуменне, значыць перш за ўсё прызнанне варыятыўнасці разумення. Калі нешта разумеецца, то абавязкова разумеецца неяк (правільна ці няправільна, павярхоўна або заглыблена, аднабока ці шматбакова і г.д. і да т.п.) Такім чынам, калі мы гаворым пра разуменне як такое, узнікае праблема варыятыўнасці разумення тэксту (і зыходнага, і перакладнага). Праблема разумення можа рэальна абмяркоўвацца ў тэорыі перакладу ў тым выпадку, калі будзе распрацавана ці прынята герменеўтычная мадэль моўнай камунікацыі, якая прадугледжвае адпаведную рэлятывізацыю зместу тэксту<sup>12</sup>.

Аднак галоўная праблема, паводле тэорыі А. Крукава, у тым, што перакладчык перастварае не тое, што сказаў аўтар, а тое, што

---

<sup>12</sup> А. Н. Крюков, *Понимание как переводческая проблема*, [в:] *Перевод и интерпретация текста*, Москва 1988, с. 69.

зразумеў сам перакладчык. У сувязі з гэтым перад тэорыяй перакладу, якая ўключыла ў свой прадмет праблему разумення, узнікае *праблема абмежавання перакладчыцкага свавольства, г. зн. рашэнне пытання пра тое, якое разуменне (ці «веер» разуменняў) перакладчыкам зыходнага тэксту з'яўляецца дапушчальным і правамерным*<sup>13</sup>.

На нашу думку, менавіта з прычыны варыятыўнасці разумення і адпаведнай ёй варыятыўнасці перастварэння ўстанавіць нейкія агульныя абмежаванні немагчыма і не трэба, бо мастацкі тэкст па прыродзе сваёй суб'ектыўны і шматзначны, а значыць задуманы як варыятыўны – кожны чытач, а таксама перакладчык, бачаць у ім нешта сваё. Безумоўна, у мастацкіх тэкстах сустракаюцца інварыянтныя элементы, якія патрабуюць адназначнага разумення і перастварэння, але гэта хутчэй выключэнне, чым заканамернасць. Каб пазбегнуць у такіх выпадках «праізволу», перакладчык павінен не толькі па-майстэрску валодаць мовай арыгінала і перакладу, але і добра ведаць сацыяльна-культурныя ўмовы існавання таго грамадства, на мову якога ён перакладае.

А. Крукаў сам распрацаваў герменеўтычную мадэль перакладу<sup>14</sup>, дзе ён падаецца як працэс паўторнага стварэння тэксту (перастварэння) і як цыклічны рух па ўзроўнях разумення: 1) перакладчык упершыню пачынае разглядаць арыгінальны твор як мастацкую з'яву; 2) перакладчык пранікае ў канкрэтны сэнс твора; 3) перакладчык суадносіць зыходны тэкст са структурай мовы перакладу; 4) перакладчык уводзіць пераствораны тэкст у іншамоўную культуру. Цыклічнасць перакладу выяўляецца ў тым, што ён пачынаецца з разумення тэксту і завяршаецца ім. Пры гэтым перакладчык паўторна асэнсоўвае тэкст з разлікам на іншамоўнага чытача.

Відавочна, што разуменне – з'ява суб'ектыўная. Суб'ектыўнасць можа прыводзіць да памылковасці ў выбары сродкаў перастварэння, а каб яе пазбегнуць, перакладчык павінен не толькі па-майстэрску валодаць мовай арыгінала і перакладу, але і добра ведаць сацыяльна-культурныя і гістарычныя ўмовы існавання таго грамадства, на мову якога ён перакладае.

Герменеўтычны падыход да раскрыцця сутнасці разумення арыгінальнага тэксту дазволіў расійскай даследчыцы перакладу Марыне Новікавай увесці ў перакладазнаўчую навуку тэрмін «мера сэнсу»,

<sup>13</sup> Тамсама, с. 70.

<sup>14</sup> *Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт): терминологический словарь-справочник*, Москва 2010, с. 27.

які яна тлумачыць наступным чынам: *Мера сэнсу – гэта мінімальнае колькасць элементаў выказвання (сказу), необходимая і дастатковая для яго поўнага разумення*<sup>15</sup>. Пры гэтым даследчыца адзначае, што мера сэнсу – непастаянная велічыня, бо яна можа павялічвацца або змяншацца са зменай кантэксту. Да таго ж *дадзенае паняцце мае двухузроўневую структуру, першы з якіх адказвае за выбар вернага значэння элементаў сказу, а другі выяўляе дамінантныя значэнні і апускае элементы, значэнні якіх лёгка папаўняюцца кантэкстам*<sup>16</sup>.

Асноўваючыся на вышэйсказаным, варта больш падрабязна прааналізаваць прыведзены прыклад з перакладам англійскага слова *pride* ў назве рамана Д. Остэн «Pride and Prejudice» на рускую («Гордость и предубеждение») і беларускую («Пыха і перадузятасць») мовы.

Мы ўжо прыйшлі да высновы, што пераклад на беларускую мову лагічна адэкватны, але можа быць непрымальным для чытачоў. Прычыны яго непрымальнасці можна раскрыць з дапамогай герменеўтычнай мадэлі А. Крукава, маючы на ўвазе варыятыўнасць разумення, і з дапамогай катэгорыі меры сэнсу М. Новікавай. Такім чынам: працэс перастварэння быў паэтапным рухам па ўзроўнях разумення ў межах суадносінаў «аўтар – твор – перакладчык – твор – чытач»:

1) перакладчыкі І. Маршак і Г. Янкута кожны ў свой час упершыню пачыналі разглядаць і разумець арыгінал як мастацкую з’яву, прасцей кажучы, знаёміліся з творам;

2) перакладчыкі ў адпаведнасці са сваім разуменнем і веданнем англійскай мовы пранікалі ў канкрэтны сэнс твора, у прыватнасці – яго назвы. Безумоўна, пры гэтым яны абодва заўважылі, што Д. Остэн не выпадкова падбрала для назвы сугучныя словы;

3) перакладчыкі суадносілі зыходны тэкст са структурай мовы перакладу. Пры гэтым мера сэнсу вызначалася імі ў адпаведнасці з варыятыўнасцю разумення – з уласным разуменнем назвы ў кантэксце ўсяго твора і з улікам аўтарскага выбару сугучных слоў.

І. Маршак і Г. Янкута рабілі выбар сярод некалькіх эквівалентаў; паўторымся: *pride* па-руску значыць «гордость, гордыня, спесь», па-беларуску – «гонар, ганарлівасць, пыха», *prejudice* – «предрассудок, предубеждение» і «примха, перадузятасць». Сутнасць назвы ў кантэксце твора перакладчыкі зразумелі ў прынцыпе аднолькава, але выбар «дамінантнага значэння» (паводле М. Новікавай) за-

<sup>15</sup> М. Г. Новикова, *Мера смысла, актуальное членение и адекватность перевода*, Москва 2012, с. 127.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 129.

лежаў ад моўных магчымасцей – руская мова не дазволіла падабраць больш-менш сугучныя словы, адпаведна таму як у англійскай сугучныя *pride* і *prejudice*, а беларуская дазволіла (рус. «Гордость и предубеждение» / бел. «Пыха і перадузятасць», а магчыма – «Гонар і ганарлівасць / ганарыстасць»), у выніку чаго рускі і беларускі пераклады слова *pride* набылі розную канатацыю;

4) перакладчыкі ўводзілі пераствораны тэкст у іншамоўную культуру – прапаноўвалі чытачам свае пераклады. І вось тут адыграла вышэйшую ролю гісторыка-культурная акалічнасць: на час з’яўлення перакладу І. Маршака ні выключна рускамоўныя чытачы, ні білінгвы не былі знаёмыя з раманам Д. Остэн і таму даверыліся перакладчыку, а на час з’яўлення беларускамоўнага перакладу Г. Янкута ўжо існаваў адзначаны пераклад на рускую мову – чытачам-білінгвам было з чым параўноўваць і на што арыентавацца. Менавіта гэта акалічнасць, якую не ўлічыла беларуская перакладчыца, і пасадзейнічала адмоўнай чытацкай рэакцыі на эквівалентную лексему «пыха».

Прааналізаваны прыклад з перакладам назвы рамана Д. Остэн з’яўляецца таксама ілюстрацыяй цыклічнасці разумення і важнасці кожнага з яго этапаў. Згодна з мадэллю А. Крукава, усё пачалося з разумення перакладчыкамі арыгінальнага тэксту, і разуменнем жа скончылася, нягледзячы на тое, што падчас перастварэння на беларускую мову на апошнім этапе атрымаўся збой. У цэлым арыгінальны тэкст быў зразуметы правільна, і ў адпаведнасці з гэтым разуменнем здзейснілася спроба Ганны Янкута, наколькі магчыма, перадаць аўтарскі мастацкі прыём з сугучнасцю слоў *pride* і *prejudice*, што сведчыць аб прафесійнасці перакладчыцы. Да таго ж агульная назва «Пыха і перадузятасць» не з’яўляецца канчатковым варыянтам, а сітуацыя з яе непрыманнем, хутчэй за ўсё, дапамагла Г. Янкута паўторна асэнсаваць тэкст з разлікам на беларускіх чытачоў-білінгваў, што таксама прадугледжваецца герменеўтычнай мадэллю перакладу і суадносінамі «аўтар – твор – перакладчык – твор – чытач».

Падагульняючы ўсё адзначанае, важна падкрэсліць наступнае: у аснове перакладчыцкай працы, сутнасць якой добра раскрываецца з дапамогай герменеўтычнай мадэлі А. Крукава, ляжыць дастаткова складаны працэс разумення мастацкага твора. Герменеўтычная мадэль не выключае асабістага стаўлення перакладчыка да арыгінальнага твора і грунтуецца на суб’ектыўным успрыманні прачытанага тэксту. Пры гэтым перакладчык падчас свайго працы знаходзіцца ў сітуацыі двухмоўя (білінгвізму), а калі двухмоўе ўласцівае і чытачам перакладу, як гэта адбываецца ў Беларусі, дзе існуе беларуска-рускі

білінгвізм з перавагай ва ўжытку рускай мовы, узровень складанасці перакладчыцкай працы значна павышаецца за кошт узмоцненай увагі чытачоў да перакладу. Чытачы-білінгвы ўважліва сочаць за яго якасцю і тым самым уплываюць на перастварэнне, а разам з тым і на адпаведнасць перакладнога тэксту не толькі арыгіналу, але і раней створанаму на зразумелай для іх рускай мове іншаму перакладу.

## LITERATURA

- Ganna Ānkuta, «*Peraklad-gëta toe, što my b hacelì dac' gëtamu svetu*» [online], <http://www.velvet.by/shopwindow/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetavae-nterv-yu-peraklad-geta-toe-shto-my-b-khat>, [dostup: 24.12.2014] [Ганна Янкута, «*Пераклад – гэта тое, што мы б хацелі даць гэтаму свету*» [online], <http://www.velvet.by/shopwindow/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetavae-nterv-yu-peraklad-geta-toe-shto-my-b-khat>, [доступ: 24.12.2014]].
- A. N. Krûkov, *Ponimanie kak perevodčeskaâ problema*, [v:] *Perevod iinterpretaciâ teksta*, Moskva 1988 [А. Н. Крюков, *Понимание как переводческая проблема*, [в:] *Перевод и интерпретация текста*, Москва 1988].
- V. K. Müller, *Novyj bol'shoj anglo-russkij slovar'*, Moskva 2007 [В. К. Мюллер, *Новый большой англо-русский словарь*, Москва 2007].
- M. G. Novikova, *Mera smysla, aktual'noe členenie iadekvatnost' perevoda*, Moskva 2012 [М. Г. Новикова, *Мера смысла, актуальное членение и адекватность перевода*, Москва 2012].
- Osnovnye ponâtiâ perevodovedeniâ (Otečestvennyj opyt): terminologičeskij slovar'-spravočnik*, Moskva 2010 [*Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт): терминологический словарь-справочник*, Москва 2010].
- V. P. Ragojša, *Belorusskaâ poëziâ XX stoletîâ vkontekste vostočnoslavânskikh literatur (tipologiâ, recepcia, hudožestvennyj perevod)*, Moskva 1993 [В. П. Рагойша, *Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод)*, Москва 1993].
- V. P. Ragojša, *Problemy perevoda s blizkorodstvennyh âzykov*, Minsk 1980 [В. П. Рагойша, *Проблемы перевода с близкородственных языков*, Минск 1980].
- D. E. Faktorovič, *Osnovy teorii hudožestvennogo perevoda*, Minsk 2009 [Д. Е. Факторович, *Основы теории художественного перевода*, Минск 2009].
- Ā. Helemskij, *Čistota zvučaniâ. Knîga o belorusskoj poëzii ee druž'âh*, Minsk 1988 [Я. Хелемский, *Чистота звучания. Книга о белорусской поэзии и ее друзьях*, Минск 1988].

- I. Čarota, *Perevod v usloviâh двуязычĭâ*, [v:] *Literatura i perevod: problemy teorii*, Moskva 1992 [И. Чарота, *Перевод в условиях двуязычия*, [в:] *Литература и перевод: проблемы теории*, Москва 1992].

#### SUMMARY

##### AN ATTEMPT TO UNDERSTAND: THE TRANSLATOR'S CONCEPT AND THE READER'S RECEPTION IN PRACTICAL INTERACTION

The article reveals the actual problem of understanding and reception of the translation of a literary work in the context of Belarusian-Russian bilingualism with the dominant use of the Russian language. Although the translation in a bilingual context often helps readers to understand better, it can also hinder the reception when bilingual readers comparing both texts are not satisfied with translation. It is not possible to establish general limitations on account of the variability of both understanding and subsequent creation of the work which is by nature subjective and ambiguous. Not only should translators have a thorough knowledge of the language of the original work but they also are expected to know social-cultural conditions of the society for whom they translate.

**Key words:** text, bilingualism, translation, translator, reader, reception, concept, understanding, hermeneutics.

**Zoya Tratsiak**

DOI: 10.15290/bb.2021.13.14

*Połocky Państwowy Uniwersytet  
Białoruś*<https://orcid.org/0000-0002-5752-9058>

### Да праблемы спецыфікі аўтарэфлексі ў беларускай ваеннай прозе ХХ стагоддзя

На пачатку мінулага стагоддзя Максім Гарэцкі ў артыкуле «Беларуская літаратура пасля “Нашае нівы”» адзначыў: *цікава было б прасачыць ..., як ... уплывае на літаратурную творчасць вайна, рэвалюцыя і ўсякая вялікая катастрофа*<sup>1</sup>. На пачатку ХХІ стагоддзя, калі беларуская ваенная літаратура паўстала як самабытны мастацкі феномен, што прыцягвае і чытацкую, і даследчыцкую ўвагу, узнікае новая навуковая патрэба. Сфармуляваць яе, перафразуючы класіка, мажліва так: цікава было б прасачыць, як напрацягу цэлага стагоддзя ваенная проза рэфлексуе пра самую сябе; якім чынам пісьменніцкі досвед сцвярджаецца як канцэптуальна значны для развіцця вобраза персанажа ці апавядальніка (наратара), або, шырэй, далейшага сцверджання ваеннага дыскурсу ў літаратуры. Паралельна згадкі пра пэўныя творы дазваляюць меркаваць пра працэс выпявання творчага метаду пэўнага пісьменніка, узбагачаюцца веды пра кантактныя і тыпалагічныя літаратурныя сувязі, фарміруецца больш дэталёвае ўяўленне пра рэакцыю сучаснікаў на пэўныя кнігі з ваеннай тэмай.

Пагодзімся з думкай, якую неаднаразова выказваў Алесь Адамовіч, што ў многіх адносінах адмысловым падмуркам для беларускай ваеннай прозы ХХ стагоддзя стала спадчына Льва Талстога. Яго бясспрэчныя дасягненні фармальнага і змястоўнага характару прыцяг-

---

<sup>1</sup> М. Гарэцкі, *Беларуская літаратура пасля «Нашае нівы»*, (у:) Максім Гарэцкі, *Успаміны, артыкулы, дакументы*, Мінск 1984, с. 193.

валі ўвагу беларускіх пісьменнікаў розных пакаленняў. Многія творцы, *перш чым трапіць у акопы і на баявыя пазіцыі, ужо перажылі Аўстэрліц, Барадзіно, Севастопальскую абарону*<sup>2</sup>. Гэтыя веды дапамагалі сфармуляваць уласную пазіцыю ў дачыненні да дзвюх сусветных войнаў. Па словах А. Адамовіча, *усе, што па-сапраўднаму пісаў пра сусветную вайну, да якой Л. Талстой не дажыў, але якую прадчуваў і ... папярэджаў пра яе магчымасць (Анры Барбюс, Рэмарк, Хемінгуэй, Шолахаў і іншыя), – усё яны імкнуліся глядзець у вочы жудаснай праўдзе вайны талстоўскімі вачыма*<sup>3</sup>. У гэтым ланцужку пералічэння не названы беларускія пісьменнікі, якія зрабілі свой унёсак у справу мастацкага ўвасаблення падзей Першай сусветнай. Змітрок Бядуля, Максім Гарэцкі, Якуб Колас, Янка Купала, Кузьма Чорны ўдумліва чыталі спадчыну рускага мастака слова, звярталі ўвагу на розныя прыёмы мастацкага псіхалагізму, што дазволілі Л. Талстому сказаць слушнае слова пра чалавека на вайне.

У той жа час беларускія мастакі слова былі супраць механічнага пераймання асобных здабыткаў рускага празаіка. М. Гарэцкі паспрабаваў уявіць, як можа выглядаць такая няўдалая стылізацыя:

Я пайшоў працаваць у канцылярыю..., і па дарозе, восеннай, цёмнай, бязлюднай, думаў: каб цяпер ляцеў снарад і адарваў бы мне палец на левай руцэ, – я чарціў бы праваю і паказаў бы рану толькі скончыўшы заказаную мне камандзірам працу. Хай бы ведалі, які я ... Зразумела, што я зараз і лаяў сам сябе за падобныя разважанні, і дзівіўся, чаму падобнае глупства лезе ў галаву: ці то пад уплывам чытанай мною раней расійскай літаратуры, ці то яшчэ з якіх прычын<sup>4</sup>.

Глупствам М. Гарэцкаму здалася не расійская літаратура пра вайну, а яе павярхоўнае прачытанне і безаглядныя спробы культываваць усё яе здабыткі на абсалютна новай глебе Першай сусветнай.

Айчынным мастакам слова розных пакаленняў звярталіся не толькі да мастацкіх прыёмаў увасаблення ваенных падзей, распрацаваных Л. Талстым, але і заглыбляліся ў маральна-этычныя і філасофскія разважанні рускага класіка. Асабліва значнымі гэтыя назіранні былі для

<sup>2</sup> А. Адамовіч, *«Браму скарбаў сваіх адчыняю...»*, Мінск 1980, с. 47.

<sup>3</sup> А. Адамовіч, *Толстовский шаг*, (у:) *Горизонты белорусской прозы*, Москва 1974, с. 24.

<sup>4</sup> М. Гарэцкі, *На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)*, (у:) *Збор твораў*: у 4 т., Мінск 1985, т. 3, с. 372.



маладых персанажаў Івана Навуменкі, выхаваных ужо ў савецкім грамадстве, дзе асобныя творы Л. Талстога падаваліся як бясспрэчны эталон мастацкасці і гуманізму. Жывучы пад акупацыяй, героі рамана «Сасна пры дарозе» імкнуліся не скарыцца перад тварам неспрыяльных абставін. Мара пра перамогу над нацызмам патрабавала нейкага ідэйнага гунту, і таму маладыя людзі хапаюцца за думку, што вайну вырашае дух народа. Адразу ж яны ўспамінаюць «Вайну і мір» Льва Талстога – менавіта там ідзе гаворка пра дух. *Ім падабаецца цяпер гэта мала акрэсленае слова ... Цяпер яны з запалам, з захапленнем гавораць пра дух. Яны нібы адчуваюць яго ў саміх сябе, хочучь, каб здарыўся цуд, каб армія, якая адступала, здала сотні гарадоў, страціла мільёны забітымі, палоннымі, набралася сілы і пагнала ворага назад*<sup>5</sup>.

Паказальна, што ў рамане «Сорак трэці» І. Навуменка спыніўся і на іншых персанажах, якія не падзялялі ўзнёслага стаўлення да творчасці Л. Талстога ды і літаратуры самой па сабе, асабліва калі яна нарадзілася, дзякуючы генію народа, які неабходна зваяваць: *калі Вілі вучыўся ва ўніверсітэце, то чытаў розныя кнігі – нават рускіх: Талстога, Дастаеўскага. Там было напісана пра сумленне, ад якога пакутуе чалавек, калі пазбаўляе жыцця падобных сабе самому. Несувеснае глупства! Настаўнікі чалавецтва або сарамліва закрывалі вочы на праўду, або свядома хлусілі. Ніякіх дакораў сумлення ніхто на вайне не адчувае*<sup>6</sup>.

Такія адносіны да ідэй гуманізма, выказаныя ў творах класікаў, характарызувалі іх носбіта ў выключна адмоўным плане.

Васіль Быкаў – беларускі празаік, які сцвердзіўся як майстар ваеннай літаратуры, – неаднаразова адзначаў значнасць уплыву кніг Л. Талстога на сваю прозу. У артыкуле «Ад імя пакалення» (зборнік «Праўдай адзінай», 1984) падкрэслівалася: *Леў Талстой ... вялікі сваім светаадчуваннем, здольнасцю ўвабраць у сябе і асэнсаваць цэлыя эпохі з іх складанасцямі і супярэчнасцямі*<sup>7</sup>. Пазней В. Быкаў звярнуў увагу на тое, што сам ён зыходзіў у сваёй прозе з найпрасцейшай талстоўскай пасылкі, якая, крыху перафразаваная, выглядае так: *пра вайну, якой бы цяжкай яна ні была, трэба пісаць праўду*

<sup>5</sup> І. Навуменка, *Сасна пры дарозе*, Мінск 1991, с. 147–148.

<sup>6</sup> І. Навуменка, *Сорак трэці*, (у:) *Збор твораў*: у 6 т., Мінск 1983, т. 5, с. 196.

<sup>7</sup> В. Быкаў, *Ад імя пакалення*, (у:) *Праўдай адзінай: Літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв'ю*, Мінск 1984, с. 159.

*і ўсю праўду, якой горкай яна ні была б*<sup>8</sup>. Адначасова беларускі празаік заўважыў некаторыя адметнасці ва ўспрыманні творчасці Л. Талстога, узгадаваныя ў яго аднагодкаў сістэмай савецкай адукацыі. У рамане «Кар’ер» пададзены каларытны дыялог маладога афіцэра Агеева з былой пападздзёй Бараноўскай:

- А, напрыклад, хоць бы Дастаеўскага чыталі?
- Дастаеўскага? Чуў. Але ў школе не праходзілі.
- Не праходзілі, канечне. А гэта ж вялікі рускі пісьменнік. Нароўні з Талстым.
- Ну, пра Талстога я ведаю, у Талстога было шмат памылак ... Напрыклад, непраціўленне злу<sup>9</sup>.

Парсанажы з адрозным досведам спрабавалі наладзіць дыялог, які часам заходзіў у тупік, бо яны кіраваліся процілеглай аксіялагічнай сістэмай каардынат, дзе ўзнікала парадаксальная магчымасць для існавання двух розных Талстых, з не заўсёды аднолькавымі мастацкімі дасягненнямі і, тым больш, маральнымі імператывамі.

Такім чынам, творчасць Л. Талстога паўстала як адмысловы ланцужок, які паяднаў беларускую прозу пра Першую сусветную і Вялікую Айчынную, бо гэтыя два феномены мастацкай прасторы былі раз’яднаны з прычыны экстралітаратурных фактараў (пакаленне В. Быкава, І. Навуменкі, Івана Пташнікава на пачатку сваёй творчай кар’еры не мела магчымасці пазнаёміцца з асобнымі творамі З. Бядулі, Цішкі Гартнага, М. Гарэцкага, Міхася Зарэцкага і інш.). Па сутнасці, толькі 1980–90-я гады вызначыліся вяртаннем «рэпрэсаванай» літаратуры да шырокага чытацкага кола. Гэтаму працэсу спрыяла і тое, што згадкі пра асобных пісьменнікаў-бatalістаў з’яўляліся на старонках іншых мастацкіх твораў. Так, напрыканцы XX стагоддзя Віктар Карамзаў у рамане «Бежанцы» паспрабаваў пераканаўча давесці, што проза пра Першую сусветную вайну заставалася актуальнай і напярэдадні новага тысячагоддзя. В. Карамзаў падаў дыялог двух персанажаў – носьбітаў абсалютна адрозных светапоглядаў, каб прыцягнуць увагу да праблем «чытач – творца – час» ды рэцэпцыі кнігі ў залежнасці ад грамадска-палітычных абставін:

- Памятаеш, Ілья, як у Гарэцкага юнкер Шалапутаў? У занатоўках Лявона Задумы. Хоць Шалапутаў і хлюст, але навабранчыкаў называў дакладна: шпакамі, шэрымі, шляпамі.

<sup>8</sup> В. Быков, *Собрание сочинений*: в 4 томах, Москва 1986, т. 4, с. 435.

<sup>9</sup> В. Быкаў, *Кар’ер*, Мінск 1987, с. 121.

Асташонак матлянуў галавою:

– Не чытаў. Не ведаю.

– Чытаў. Забыўся. Я табе кнігу даваў, ты яе паўгода ў спальні на тумбачцы трымаў.

Ілья пачаў хрумстаць гурком:

– У кнігах брахня.

– Не кажы, Ілья. Сам прасіў у мяне Гарэцкага, калі дазнаўся, што з мужыкоў і наш сусед – мсціслаўскі. Не можа быць, казаў, каб наш мужык, калі ўзяўся пісаць, збрахаў. Казаў гэтак?

Асташонак змоўчаў ...

– А можа, і не чытаў. Паляжала ў цябе кніга паўгода, а ты яе не чытаў. Такую кнігу! Яе трэба чытаць кожнаму, хто ідзе на вайну. І хто чакае чалавека з вайны<sup>10</sup>.

У цытаце ўвага звернута на выбіральную няпамятлівасць, што апанавала персанажа, які сачыў за кан'юнктурай часу. Так В. Карамазав у алюзіўнай форме згадваў пра лёс кніг папярэдніка, на якія выпадкова ці наўмысна «забыліся» пасля таго, як яны трапілі ў спецсховішчы.

Паказальна, што кнігі пра Першую сусветную вайну (вайну забытую, чужую, імперыялістычную) так ці інакш прыгадваліся ў пазнейшых літаратурна-мастацкіх творах, у тым ліку – са сведчаннямі пра адмысловыя крыніцы, дзякуючы якім мажліва ў нейкай ступені рэканструяваць, як адбывалася фармаванне ўяўлення пра чалавека на сучаснай татальнай вайне. Так, галоўны герой рамана Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» чытаў кнігі Яраслава Гашака і Эрых Марыя Рэмарка. Прыгадваючы сваю гісторыю знаёмства з «Прыгодамі бравяга ваякі Швейка», Алесь Руневіч дзівіўся: *Па слепаце начальства трапіла яна [кніга, – З.Т.] у казармы або як? Нібы знарок, каб спачатку, у адзіноце, ты нячутна нарагатаўся з аўстра-венгерскай ваеншчыны, а потым зноў убачыў (...) яшчэ адну, польскую, інсцэніроўку агульналюдскіх антываенных старонак*<sup>11</sup>. Назіранні Я. Гашака патрапілі на прыдатную глебу, бо галоўны герой рамана «Птушкі і гнёзды» сам быў здатны да глыбокай рэфлексіі, якая дазваляла яму не толькі з лёгкасцю разважаць пра паралелі польскага і аўстра-венгерскага жыцця, але і самастойна дадаваць эпізоды, якія б ілюстравалі не меншую за кніжную абсурднасць сучаснага яму існавання ў чужых дзяржаве і войску.

<sup>10</sup> В. Карамазав, *Бежанцы*, (у:) *Выбраныя творы*: у 2 т., Мінск 1997, т. 1, с. 175.

<sup>11</sup> Я. Брыль, *Птушкі і гнёзды: Кніга адной маладосці*, Мінск 1989, с. 15.

Акрамя знаёмых савецкаму чытачу твораў, на старонках ваенных кніг прыгадваліся і больш «экзатычныя» найменні. Так, у апавесці Аляксея Карпюка «Партрэт» ёсць спасылка на раман «Стальная бура» («У сталёвых навалніцах», *In Stahlgewittern, Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*, 1920) Э. Юнгера<sup>12</sup>. Беларускі аўтар, не ведаючы сапраўднай доўгатэрміновай і складанай гісторыі стварэння гэтай кнігі, разглядаў твор як выбітны ўзор той нямецкай прозы, што спрычынілася да зараджэння і станаўлення нацысцкай ідэалогіі. Такое павярхоўнае стаўленне да твора народжана тагачаснай савецкай крытыкай, што не заўважала ідэйна-мастацкую эвалюцыю Э. Юнгера і лічыла яго аўтарам, які *прызнаў вайну натуральным станам, што абумоўліваецца біялагічнымі, а не сацыяльнымі прычынамі ... і эстэтызацыю жахлівага, ... і расізм, і думку аб велічы гібелі ў безнадзейным баі*<sup>13</sup>.

Паказальна, што акрамя твораў папярэднікаў увага звярталася і на літаратуру, якая выпявала ў папличнікаў. Так, ужо ў другой палове XX стагоддзя Уладзімір Дамашэвіч у рамане «Камень з гары» прыгадвае гісторыю публікацыі і рэакцыю крытыкаў і чытачоў на апавесць «Жураўліны крык» В. Быкава. Нягледзячы на тое, што аўтар хавае рэальнага прататыпа за постаццю Базылевіча, а назва кнігі гучыць як «Жураўліны клін», усе асноўныя мастацкія ідэі лёгка карэлюць з рэчаіснасцю 1960-х: *новая апавесць Базылевіча ... чыталася цікава, вызначалася вастрынёй і нязвычайнай трактоўкай ваеннай тэмы. Незвычайнай была і канцэпцыя твора: шэць герояў дзейнічалі там, і кожнаму з іх адводзілася пароўну месца. І кожны герой выступаў закончаным тыпам, са сваёй біяграфіяй, са сваімі поглядамі, перажываннямі і думкамі і са сваім трагічным канцом*<sup>14</sup>.

Аўтар падкрэсліў, што не кожны пагаджаўся з такой станоўчай інтэпрэтацыяй твора Базылевіча. Асобныя крытыкі, запраграмаваныя на пошукі ідэалагічных хібаў, у рамане У. Дамашэвіча недвухсэнсоўна выказваліся наконт «Жураўлінага кліна»: *паглыбіўшыся ў псіхалогію Ячнага, гэтага кулацкага вылюдка, аўтар і не заўважыў, як сам апынуўся на пазіцыях шкоднага аб'ектывізму*<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> А. Карпюк, *Партрэт*, (у:) *Партрэт: апавесць, эсэ, нявыдуманая гісторыя*, Мінск 1983, с. 9.

<sup>13</sup> П. Топер, *Рады жыцця на земле. Літаратура і война. Традыцыі. Рашэння. Герои: Монографія*, Москва 1985, с. 123.

<sup>14</sup> У. Дамашэвіч, *Камень з гары*, Мінск 1990, с. 70.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 70.

Вылучаныя намі яскравыя прыклады «аўтарэфлексіі» ў беларускай ваеннай літаратуры ХХ стагоддзя сведчаць пра рознаветарнасць яе развіцця, імкненне расунуць уласныя межы за кошт замежных і айчынных кніг. Паралельна заўважаецца, як з цягам часу змяняюцца адносіны крытыкі да пэўных твораў (напрыклад, спадчыны В. Быкава), што у свой час справакавала сапраўдную грамадскую дыскусію. Нават на ўзроўні рэцэнцыі пэўных твораў сусветнай літаратуры рознымі пакаленнямі беларускіх пісьменнікаў заўважаецца пільная патрэба пераадолець дыскрэтнасць у развіцці нацыянальнай літаратуры. Так, творчасць Л. Талстога ўспрымаецца як адмысловы мост, перакінуты паміж аўтарамі-сведкамі ці ўдзельнікамі Першай сусветнай і пісьменнікамі, што ўвасобілі рэфлексію паводле падзей Вялікай Айчыннай вайны. Калі натуральны дыялог пакаленняў парываўся, асобныя мастацкія тэндэнцыі ўваходзілі ў літаратурны ўжытак, дзякуючы спадчыне рускага, іншых замежных аўтараў.

## LITERATURA

- Adamovič A., *«Bramu skarbaŭ ŭvaich adčyniaju...»*, Minsk 1980 [Адамовіч А., *«Браму скарбаў сваіх адчыняю...»*, Мінск 1980].
- Bryl' Ja., *Ptuški i hniozdy: Kniha adnoj maladosci*, Minsk 1989 [Брыль Я., *Птушкі і гнёзды: Кніга адной маладосці*, Мінск 1989].
- Букаў В., *Ad imia pakaliennia*, (у:) *Praŭdaj adzinaj: Litaraturnaja krytyka, publicystyka, intervyu*, Minsk 1984 [Букаў В., *Ад імя пакалення, (у:) Праўдаў адзінай: Літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв'ю*, Мінск 1984].
- Bykov V., *Sobraniye sochineniy: v 4 tomakh*, Moskva 1986, t. 4 [Быков В., *Собрание сочинений: в 4 томах*, Москва 1986, т. 4].
- Bykov V., *Karjer*, Minsk 1987 [Букаў В., *Кар'ер*, Мінск 1987].
- Harecki M., *Bielaruskaja litaratura paslia «Našaje nivu»*, (у:) Maksim Harecki, *Uspaminy, artykuly, dakumienty*, Minsk 1984 [Гарэцкі М., *Беларуская літаратура пасля «Нашае нівы»*, (у:) Максім Гарэцкі, *Успаміны, артыкулы, дакументы*, Мінск 1984].
- Harecki M., *Na impieryjalistyčnaj vajnie (Zapiski saldata 2-j batarei N-skaj artylieryjskaj bryhady Liavona Zadumy)*, (у:) *Zbor tvoraŭ: u 4 t.*, Minsk 1985, t. 3 [Гарэцкі М., *На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)*, (у:) *Збор твораў: у 4 т.*, Мінск, 1985, т. 3].
- Damaševič U., *Kamień z hary*, Minsk 1990 [Дамашэвіч У., *Камень з гары*, Мінск 1990].

- Karamazaŭ V., *Biežancy*, (u:) *Vybranyja tvory*: u 2 t., Minsk, 1997, t. 1 [Карамазяў В., *Безанцы*, (y:) *Выбраныя творы*: y 2 т., Мінск 1997, т. 1].
- Karpiuk A., *Portret*, (u:) *Partret: apoviesć, ese, naviudumanuja historyi*, Minsk 1983 [Карпюк А., *Партрэт*, (y:) *Партрэт: аповесць, эсэ, нявыдуманая гісторыя*, Мінск 1983].
- Navumienka I., *Sorak treci*, (u:) *Zbor tvoraŭ*: u 6 t., Minsk 1983, t. 5 [Навуменка І., *Сорак трэці*, (y:) *Збор твораў*: y 6 т., Мінск 1983, т. 5].
- Navumienka I., *Sasna pry dardzie*, Minsk 1991 [Навуменка І., *Сасна пры дарозе*, Мінск 1991].
- Топер Р., *Radi zhizni na zemle. Literatura i voyna. Traditsii. Resheniya. Geroi: Monografia*, Moskva 1985 [Топер Р., *Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои: Монография*, Москва 1985].

## SUMMARY

### SPECIFIC NATURE OF SELF-REFLECTION IN THE 20TH CENTURY BELARUSIAN MILITARY PROSE

The article is devoted to some self-reflection examples in the 20th century Belarusian military prose. The role of Lev Tolstoy's oeuvre in the formation of the artistic method of Belarusian writers who embodied the events of the First and the Second World Wars has been considered. The ways how to awake the interest to Belarusian literature devoted to 1914–1918 thanks to the national historical prose of the second half of the 20th century are determined (for example, the novel 'Refugees' by V. Karamazau). The references to foreign military prose (books by E.M. Remarque or E. Junger) present in the books of Belarusian writers of the second half of the 20th century have been discussed.

**Key words:** Belarusian war prose, historical prose, wars of the 20th century, self-reflection.

*Walentyna Nawickaja*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.15

*Niezależny badacz**Mińsk*<https://orcid.org/0000-0001-6761-5534>

### Мадэрнісцкі дыскурс у прозе Уладзіміра Караткевіча пачатку 1960-х гадоў

Пачатак 1960-х гадоў стаў паваротным момантам у творчай біяграфіі У. Караткевіча. Заўважаецца новая з’ява ў яго мастацкім выяўленні гістарычнага мінулага беларускай зямлі. Пісьменнік імкнецца выйсці за межы распрацаванай ім тыпалогіі вобразаў дэмакратычна арыентаванай шляхты з высокім кодэксам маральнай годнасці і рыцарскай высакароднасці. Усё вастрэй адчуваліся балючыя праблемы сучаснасці, абумоўленыя жорсткасцю ўсталявання новай дзяржаўнасці ў 1920–1930-я гады XX стагоддзя. Па-філасофску глыбокія пісьменнікі (Максім Гарэцкі, Кузьма Чорны, Платон Галавач, Міхась Зарэцкі), таленавітыя сатырыкі (Кандрат Крапіва, Андрэй Мрый) загаварылі пра сур’ёзную небяспеку, якую неслі грамадству сацыяльныя тышы, што пачалі фарміравацца ў тагачасных умовах. Інтэлектуальна абмежаваныя, без трывалых маральных прынцыпаў, з флюгернымі палітычнымі арыенцірамі, яны настырна рваліся да ўлады, дыскрэдытуючы духоўныя каштоўнасці чалавецтва і асноўныя пастулаты дзяржаўнай самасці.

Нялёгка даваліся мастацкія дачыненні з эпохай, у якую сталаў талент, умацоўваліся светапоглядныя прыярытэты, непахіснасць грамадзянскіх і творчых пазіцый і У. Караткевічу. Паўплывала не толькі грамадска-палітычная атмасфера ў краіне, але ўзважаная ацэнка перажытага пісьменнікам у час вучобы ў Маскве. Парады і клопатнае стаўленне Янкі Брыля да праблем асабістага і творчага жыцця яго маладога калегі і сябра садзейнічалі фарміраванню разумна стрыманых

адносін да мастацка-эстэтычных і фальклорна-стылёвых тэндэнцый у сталічным літаратурна-мастацкім асяроддзі. Спрыялі гарманізацыі стасункаў пісьменніка з жыццём і з самім сабой. Яшчэ адным імпульсам, што выклікаў актывізацыю творчага мыслення У. Караткевіча, новы ўздыв яго эмацыйна-бунтоўнай натуры, стала вучоба на Вышэйшых сцэнарных курсах у Маскве (1960–1962).

Пошукі самога сябе – як чалавека і як творчай асобы – спрыялі абуджэнню новага светаадчування, што моцна ўплывала на паглыбленне светапоглядных і філасофска-эстэтычных імператываў і падштурхоўвала творцу і літаратурны працэс адпаведнага перыяду да неабходнасці стылёвага абнаўлення. Адносіны неймаверна таленавітага Караткевіча да тыраніі, дагматызму і фарысейства, пра што ён пісаў да Ю. Гальперына (28.04.1958), у пачатку 1961 года дасягнулі такой эмацыянальна-ўзрыўной сілы, што выклікалі і адпаведную гэтай сіле пастаноўку творчых задач і спецыфіку іх практычнага ўвасаблення. Прышло адчуванне (больш таго – разуменне) вычарпанасці традыцыйных рэсурсаў эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму. Выспявае патрэба мадэрнізацыі зместава-сэнсавай прасторы мастацкага цэлага праз інавацыйнасць вобразна-стылёвага выяўлення жыццёвага матэрыялу і спецыфічнасць сюжэтна-структурных рашэнняў.

Якраз у гэты перыяд самарэалізацыі таленту набывае мастацкую рэальнасць караткевічаўская ідэя напісаць серыю пародый на біблейскія сюжэты. Яшчэ ў 1956 годзе (паводле эпісталярных прызнанняў Ю. Гальперыну) пісьменнік стаў “звышчуважлівым” чытачом Святога Пісання. Біблію ён чытаў *два месяца, с гаком, кожнае место раз по три*<sup>1</sup>. Задума пачала рэалізоўвацца толькі ў 1961 годзе, калі адчуў сваю грамадзянскую і творчую сілу, каб з’едліва-сатырычна, з арыентацыяй на біблейскія сюжэты і вобразнасць, аб’явіць пратэст супраць штучных ідэалагічных прышчэпак, супраць стэрэатыпнага мыслення грамадства і яго афіцыйна ўнармаванага мастацтва. На пачатку кастрычніка работа над новым творам завершана, але набыткам чытацкай свядомасці “Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны” стала толькі ў 1994-м.

Твор прыцягвае ўвагу ўжо самой назвай: біблейская скіраванасць відавочная. Такой незвычайнай назве павінны адпавядаць і вобразная сістэма, і стылістычныя знаходкі, і жанравая выштукаванасць навелы.

---

<sup>1</sup> *Письма Владимира Короткевича*, публикация и примечания Ю.К. Гальперина, “Неман” 1991, № 7, с. 171.



З першай старонкі выяўляецца такая рыса караткевічаўскага мастацкага пісьма, як мадэрнісцкая інтэлектуальнасць. Лаканічна і ў той жа час ёміста падаецца змест кожнага фрагмента легенды (усяго пяць) з акцэнтацыяй увагі на прытчавай сутнасці кожнага з іх, абазначаны пры гэтым канцэптуальна важныя сюжэтныя вузлы. Фраза, якой пачынаецца першы фрагмент легенды аб бедным д'ябле па прозвішчы Рогач, скіроўвае чытацка-даследчыцкую свядомасць на ўспрыняцце трагізму быцця чалавека там, дзе правяць насілле і тупы дэспатызм. Праяўляецца характэрнае для мадэрнізму адмаўленне той рэальнасці, дзе адбываецца крызіс духоўных, эстэтычных каштоўнасцей і маральных прынцыпаў.

Аўтар эксперыментуе, даючы волю сваёй абазнанасці ў змесце біблейскіх сюжэтаў, старажытных дакументаў, літаратурных помнікаў розных эпох, у стылістычных адметнасцях старажытнага пісьма: праз умелую стылізацыю выдатна перадае дух эпохі. З гэтай нагоды варта прыгадаць думку Джона Фаўлза, аўтара рамана “Волхв”, аб тым, што *так прывабляюць у кнігах зацяганыя сюжэты, калі выкарыстаны з карысцю і да месца*<sup>2</sup>. Караткевіч робіць гэта адмыслова. За кошт шматлікіх алюзій на матывы і вобразы замацаваных у чытацкай свядомасці знаных у свеце кніг (Біблія) або імёнаў выбітных пісьменнікаў (Дантэ, Гётэ, Чапек, Гогаль, Блок), кампазітараў (Мусаргскі), рэлігійных дзеячаў (Саванарола, Кальвін, Лютэр), кінарэжысёраў (Феліні, Эйзенштэйн, Чухрай) пашыраецца прасторава-часавы зрээ зямной рэальнасці, надаючы ідэі панавання зла і агрэсіі глабальны (сусветны) маштаб.

Значнасць ідэйных і стылёвых навацый наўмысна падкрэсліваецца і нязвычайным графічным афармленнем кожнага фрагмента легенды, пададзенага ў выглядзе роўнабедранага трохвугольніка, скіраванага вяршыняй уніз. Акрэсліваецца такім чынам дынаміка развіцця падзей, рух аўтарскіх думак, ідэй аж да ўключэння ў мастацкі кантэкст імя пісьменніка. У адрозненне ад папярэдніх аповесцей творца пазіцыянуе сябе непасрэдна – пад рэальным прозвішчам, з уласцівай майстру ўсмешкай, з яго здольнасцю быць іранічным і ў дачыненні да сваёй асобы. Называе сябе вялікім філосафам, жыццялюбом, ваяводам думак, сынам ваяводскім, а таму ён *пан Уладак княж Сымонаў сын Караткевічаў*. Лічыць сябе чалавекам пісьменным і абазнаным. Ёсць у караткевічаўскай самахарактарыстыцы і алюзія на словы Францыска

<sup>2</sup> Дж. Фаулз, *Волхв*: роман, перевод с англ. Б. Кузьминского, Москва 2002, с. 147.

Скарыны, уключаныя ў назву выкладзенай ім Бібліі. Следам за вялікім гуманістам рэнесанснай эпохі У. Караткевіч падкрэслівае, што легенда напісана *дзея спасення душы сваёй, а ўсім добрым людзям простым ку шчасцю і забаве і дабраму навучэнню*<sup>3</sup>. Акрэслены істотныя рысы індывідуальнага і мастакоўскага аблічча аўтара.

Шырокае выкарыстанне алегорый, нечаканых містыфікацый дазваляла пісьменніку ў сатырычным ключы паказаць сістэму дзяржаўна-адміністрацыйнай уладкаванасці ірэальнага (пякельнага) царства Сатаны. Караткевіч шляхам парадзіравання тых парадкаў, што усталяваў Сатана са сваімі падручнымі, стварае алузію на сістэму з яе аўтарытарнасцю кіравання і ўстаноўкай на аднаполюсны вектар мыслення ўсяго грамадства. Пісьменнікам схоплена ўсё. І пачынае ён ад тых разблёных дубовых (майстраваліся, відаць, на стагоддзі) дзвярэй: за імі ўлада Сатаны прымае законы, якія культывуюць зло ў нечуваных маштабах.

Улада любіла і любіць дэманстраваць усяму свету сваю сілу і моц. Вось падзямеллем пекла вядзе Сатана марсіянскую дэлегацыю. Тут не толькі паказ таго, што сатанінская ўлада цынічна лічыла дабром, але і выкрыццё геапалітычных амбіцый дыктатараў, смак пашырэння свайго валадарства ў сусветна-касмічным маштабе. Сістэма жорстка не карае тых, хто трапіў у яе абойму, але, бывае часам, збіваецца з толку. Ім даецца права рэабілітаваць сябе ў новых абставінах, каб, забіўшы канчаткова душу, трапіць да цёплых катлоў пекла.

Для “бадання старых законаў” аўтар выкарыстоўвае моўныя штампы, клішэ, за якімі ўгадваецца стылістыка афіцыйнай перыёдыкі, рэдакцыйных артыкулаў або навуковых трактатаў. Пісьменнік дапаўняе, удакладняе іх негатыўна афарбаванымі значэннямі, нечаканымі супастаўленнямі, што прыводзіць да напаўнення сказа нага персанажам значным ідэйна-зместавым падтэкстам. Сатана захоплена прадстаўляе вучнёўскую моладзь: *А гэта нашы кветкі жыцця, (...) глядзіце, якія нізкалобыя... Уцеха*. Марсіянін, якому хтосьці з мілых дзетак заляпіў жаванай паперай у вока, канстатуе: *Годная зме на старому пакаленню*<sup>4</sup>. У дзяржаўнай установе Сатаны ўсё мысліцца, успрымаецца, сцвярджаецца насуперак зямным каштоўнасцям, культурна-эстэтычным нормам і прынцыпам: *Мы перагналі зямное*

<sup>3</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, Мінск 2013, с. 72.

<sup>4</sup> Тамсама, с. 77.

пекла на 400 гадоў, – даводзіць іншапланецяніну Сатана. Размеркаваныя па секцыях (як па турэмных камерах у 1930-я гады) грэшныя душы не маюць рэальнага часовага абзначэння, існуюць па-за часам, што дае аўтару магчымасць свабодна перамяшчацца думкай, фантазіяй у розныя прасторава-часавыя сферы, напрыклад, з XVI стагоддзя ў XXI век.

З уласцівым мадэрнізму адмаўленнем культурна-эстэтычнай і жанрава-стылёвай парадыгматыкі папярэдніх эпох суадносіцца і такая адметнасць мадэрнісцкай эстэтыкі У. Караткевіча, як адыход ад нарматыўна-класічных жанраў. Пасля абзначэння жанравай прыроды твора ў самой назве (легенда) аўтар акрэслівае і такія жанравыя разнавіднасці, як “містэрыя з яе інтэрмедыямі”. У межах адной эпічнай структуры заяўляюць пра сябе жанры, пашыраныя ў драматургіі. Відавочны і прынцып арганізацыі містычна-рэлігійнага матэрыялу і канкрэтных жыццёвых рэалій розных гістарычных эпох у сістэмнае цэлае, уласцівы стылістыцы кінамастацтва. Згадваецца праекцыйная будка, экран. Мільгаюць кадры, на якіх зафіксавана вынішчэнне ўсяго жывога, прыгожага. Інструкцыя: падобнае павінен рабіць на зямлі Рагач. Выявіцца нечаканы брак: у мантажнай падклеілі зусім іншыя стужкі. Новыя кадры засведчылі жахлівую для пекла рэальнасць: карціны ўслаўлення жыцця. Тут і папараць у дзівосным сонечным святле, і вочы жанчыны, падобныя на вочы лясной лані. Усюды даверлівасць і цішыня. Нечакана, дзякуючы чужой нядбайнасці, Рагач убачыў свет у розных ракурсах: і варухнулася пакуль неўсвядомленае адчуванне радасці жыцця.

Можна правесці паралель паміж асаблівасцямі мастацкага выяўлення валадарства сатанінскай агрэсіі ў далёкім і блізкім свеце паводле легенды У. Караткевіча і верша Ніла Гілевіча “Зданне на бацькаўшчыне”. Ідэйнай накіраванасцю, філасофскім зместам, эмацыянальна-прарочым пафасам, па характары светаўспрымання пісьменнікаў і створаных імі персанажаў, па сіле мастакоўскай фантазіі творы тыпалагічна вельмі блізкія. Пры тым гаварыць пра непасрэднае творчае ўзаемадзеянне не выпадае: твор У. Караткевіча, напісаны ў кастрычніку 1961 года, упершыню быў апублікаваны ў 1994-м. Верш Н. Гілевіча датуецца 1991-м годам. І на пачатку 1960-х, і на рубяжы 1990-х, і цяпер, калі ўбіраецца ў сілу XXI стагоддзе, не выкараніліся сатанінскія амбіцыі сусветнага панавання.

Мадэрнісцкія ідэі У. Караткевіча, абзначаныя ў “Легендзе аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны”, знайшлі свой працяг і ў навеле “Ладдзя Роспачы” (1964). Аўтар зноў вядзе чытача ў XVI стагоддзе,

знакавае для духоўна-культурнай парадыгмы ліцвінскай дзяржавы. У лісце да Я. Брыля (26.08.64) Караткевіч прызнаваўся, што замест работы над раманам “Каласы пад сярпом тваім” працуе над навелай “Ладдзя Роспачы”, што твор будзе *аб адным сярэднявечным беларускім «зламірозе», які любіў жыццё. Палучаецца дзікая, але своеасаблівая мешаніна з “Дэкамерона”, Рабле, французскіх фабліё і беларускіх не вельмі прыстойных казак*<sup>5</sup>. Па стылістыцы – спалучэнне рамантычна-рэалістычнага пісьма з фантастычным кампанентам. Пасля заканчэння рамана пра Каліноўшчыну быў намер напісаць “тры маленькія злыя аповесці”. Прыгадае ў лісце Караткевіч і назвы кожнага з будучых твораў, якія павінны скласці трылогію, не падобную на папярэдні эпічна-рамантычны дыскурс. Не ўсё з таго, што было задумана, ажыццявілася. І хоць “Легенду аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны” аўтар не планаваў уключыць у цыкл невялікіх аповесцей, тым не менш, існуе ўзаемазвязь паміж легендай пра д’ябла Рагача і навелай “Ладдзя Роспачы”: той жа іншасвет, апраметная, дыктат жорсткай уладнай сілы, супрацьстаянне жыцця разбурэнню і смерці, той жа гістарычны час, язычніцкія імёны – Дубраўка, Бярозка. Упершыню твор надрукаваны ў часопісе “Нёман” (1967, № 2) у перакладзе на рускую мову Васіля Сёмухі. На беларускай мове навела ўбачыла свет толькі ў 1978 годзе.

Да 80-годдзя з дня нараджэння пісьменніка “Ладдзя Роспачы”, дзякуючы журналісту Глебу Лабадзенку, выйшла ў непадцензурным выглядзе. У выніку супастаўлення рукапісу, перакладу і кніжнага выдання было ўстаноўлена, што беларускі (кніжны) варыянт “Ладдзі Роспачы” ўтрымліваў 212 рэдактарска-цэнзарскіх правак, у той час як у перакладзе іх было толькі 84. На пытанне журналісткі Кацярыны Казаковай, з якой мэтай, навошта рэдактары-цэнзары так заўзятая правілі беларускі варыянт навелы, Лабадзенка адказаў наступным чынам: *Што тычыцца мэты, то мэта ў савецкіх цэнзараў была адна – выкрэсліць з тэксту ўсю беларускаць, бо гэта лічылася нацыяналізмам. (...) Караткевіч у навеле пастаянна ўжывае словы “беларус”, “беларускія”, піша, што галоўны герой Гервасій Выліваха – беларус*<sup>6</sup>. Патлумачыць пры гэтым, што пісьменнік зусім свядома абыходзіў той факт, што ў XVI–XVII стагоддзях не было дзяржавы Беларусь, не

<sup>5</sup> Уладзімір Караткевіч і Янка Брыль: перапіска: 1958–1983, (у:) Шляхам гадоў: гісторыка-літаратурны зборнік, Мінск 1990, с. 106.

<sup>6</sup> У рукапісе “Ладдзі Роспачы” зашыфраваны “код Караткевіча”: гутарка Кацярыны Казаковай з Глебам Лабадзенкам, “Дзеяслоў” 2011, № 1 (50), с. 229.

існавала і паняцця “беларус”. Мастоцкая канцэпцыя У. Караткевіча разбівала палітычную ідэалагему “савецкі чалавек”. У такім выпадку аўтар “Ладдзі Роспачы”, – на думку Г. Лабадзенкі, – *выступіў і як нацыятворца. Ён супрацьстаяў усёй савецкай сістэме, якая разбурала нашыя міфы, знішчала нашыя замкі, каб людзі забыліся, каб не памяталі пра былыя скарбы роднай зямлі*<sup>7</sup>.

Нельга не заўважыць, што з “Ладдзёй Роспачы” ў культурна-творчае жыццё нацыі ўваходзіла і новая – выключна караткевічаўская – мадэль беларускага характару. Амаль на пачатку творчага шляху У. Караткевіча сур’ёзна хвалявала адсутнасць такога літаратурнага тыпа, які ўсебакова ўвасабляў бы рысы нацыянальнага характару. У перапісцы з Максімам Танкам (ліст ад 20.06.1956 года) ён выказвае ўпэўненасць, што падобны тып (як у немцаў, французаў, іспанцаў, узбекаў) павінен з’явіцца і ў нашай літаратуры.

У цэнтры мастацкага асэнсавання ў навеле натура небагатага двараніна Гервасія Вылівахі, здатнага ў зямным існаванні на розныя прыгоды і штукарствы. Назвай мясцовасці, якую любіць і якой не гандлюе герой (нават кветку шыпшыны не аддасць Смерці), аўтар выяўляе галоўнае ў натуры персанажа: ён – беларус, а яшчэ рагачовец, сын рагачоўскай зямлі. Дапаўняюць аблічча Вылівахі і яго сябры. Наратар, гаворачы пра характар Вылівахі, заўважае: *Нораў у гэтай грамады быў Дняпровы – на вярсту пяцьсот сажняў зіву – так што ніколі не ведаеш, чаго ад іх чакаць*<sup>8</sup>. З’яўленне ў тэксце азначэння “Дняпровы” цалкам вытлумачальнае: дастаткова прыгадаць, што і сам Караткевіч з горада на Дняпры (Орша), ды і Рагачоў, дзе жылі блізкія яму людзі, дзе і сам досыць часта бываў, жыў і пісаў свае творы, таксама на Дняпры. Каму ж, як не яму, ведаць нораў ракі.

Аўтар разумее, што персанаж толькі тады набудзе асобую нацыянальную выразнасць, калі акумулянае ў сабе старажытна-непаўторны, часам загадкава-фантастычны лад менавіта паляшчэцкага светабыцця. Як вядома, беларуская зямля неаднойчы нараджала моцных і апантаных асоб, здольных паўстаць супраць існуючай сістэмы. Ды ўсё ж не настолькі моцных, каб рабіць *нечаканае, (...) як не бывае, (...) як не робіць ніхто...*<sup>9</sup>, і, нягледзячы ні на што, быць перакананым у сваёй непераможнасці і непахіснасці. Караткевіч добра разумее: у фанта-

<sup>7</sup> Тамсама, с. 230.

<sup>8</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, с. 161.

<sup>9</sup> Тамсама, с. 191.

стычнай асобы павінна быць і фантастычная радзіма. У Беларусі ж не было больш адметнага за Палессе краю, які б быў такім таямнічым, густа “парослым” рознымі забабонамі і легендамі.

Апынуўшыся на дне ладзі Роспачы, сярод “змарлых душ”, Выліваха распачынае своеасаблівы паядынак з грозным Перавозчыкам, пратэстуючы супраць праяў рабства і дыктату. Вызначыўшы па зямных мерках пасаду Перавозчыка, Выліваха па-народнаму трапна і дошыць з’едліва зазначыць: *Усе вы так, цівуны, ледзь вам на хвост наступяць. Адразу аб чалавечых словах успамінаеце, халуі...*<sup>10</sup>.

У наратыўным дыскурсе аповесці чытач можа назіраць сілавы, нават нахабны спосаб засваення жудаснай рэальнасці апраметнай. Тактыка барацьбы Вылівахі як з асабістым страхам, так і з няведаннем законаў і асаблівасцей асяроддзя, у якім ён апынуўся, з’яўляецца архетыповай. Гэта характэрны абаронны механізм, сутнасным ядром якога паўстае смех: не спакойны, лагодны, а дзёрзкі, нахабны, самабытна беларускі. Гэта бязлітасная сатыра, прасякнутая катэгарычным непрыманнем коснай абсурднасці іншасвету.

У інтэрв’ю “Нельга не быць гісторыкам”, якое пісьменнік даў студэнтцы факультэта журналістыкі А. Губіч, ён назваў згаданую аповесць у ліку трох найбольш дарагіх яму твораў – побач з “Каласамі...” і “Чазеніяй”. Пры гэтым вельмі слушна патлумачыў сваё асаблівае стаўленне да “Ладзі Роспачы”, якая, на ягоную думку, *найбольш удалая спроба даць абагульнены характар беларуса, якому і чорт не брат, якога і смерць не паложае, які больш за ўсё любіць Радзіму, жыццё і весялосць і ні пры якіх абставінах не ўступіць у барацьбе за іх...*<sup>11</sup>. Разуменне чалавечай прыроды, веданне законаў развіцця і праяўлення іхняй сусветнай архетыповай першаасновы дазволілі У. Караткевічу стварыць вобраз унікальнага, выбітнага, але разам з тым і тыповага персанажа-беларуса. Выліваха праяўляе чалавечую годнасць і гонар там, дзе, здавалася б, чалавекам быць нельга – у апраметнай.

Каб явіць свету тып беларуса ва ўсёй мнагамернасці яго душы, здольнай на незвычайныя адносіны да жыцця, неардынарнасць учынкаў, на крытычнае стаўленне да рэлігійных догмаў, на паэтычнае

<sup>10</sup> Тамсама, с. 174.

<sup>11</sup> “Нельга не быць гісторыкам”: гутарка з У. Караткевічам студэнткі факультэта журналістыкі БДУ імя У. І. Леніна А. Губіч, (у:) Караткевіч Уладзімір, *Збор твораў*: у 25 т., т. 14: *Публіцыстыка. Эсэ-рэцэнзіі. Эсэ-лісты. Матэрыялы для газеты “Боевая вахта”. Сааўтарства. Інтэрв’ю. Літаратуразнаўства*: 1946–1983, Мінск 2016, с. 420.

ўспрыманне прыроднага красавання, пісьменнік шукае найбольш аптымальныя спосабы выяўлення светапоглядна-філасофскіх ідэй, пару-піцца і пра абнаўленне фармальна-стылёвага дыскурсу. Важна было паказаць характар персанажа не толькі ў тыповых абставінах, што ўласціва рэалізму, не толькі праз выкарыстанне рамантызавана-паэтычнага пісьма, але і праз зварот да эстэтыкі мадэрнізму. З уласцівай мадэрнізму адкрытасцю аўтарскай прысутнасці даецца інфармацыя пра зямное жыццё Вылівахі, яго сацыяльна-маёмасны статус, фізічную прыгажосць, шырыню ягонай натуры. Па словах апаведача, *не было на ўсёй зямлі беларускай падобнага яму*<sup>12</sup>.

Трактоўка У. Караткевічам сутнасці быцця беларуса XVI стагоддзя, яго адносін да жыцця і свету вельмі сугучная ўяўленям, напрыклад, Янкі Сіпакова пра згаданую эпоху, якая традыцыйна асацыявалася з праявамі інквізіцыі, кастрамі ды катаваннямі. А было ж і зусім іншае: *Божа мой, якія вясельля і жыццярадасныя, якія жартаўлівыя і дасціпныя былі тады людзі, у тое змрочнае сярэднявечча! Як весела яны жылі, як умелі яны смяяцца! (...) І як шкада, што ў нашай беларускай літаратуры пакуль што няма свайго "Дэкамерона"*<sup>13</sup>.

Вандроўнік, бадзяга і задзіра Гервасій Выліваха нясе ў сабе, з аднаго боку, народную мудрасць, досціп, памножаныя на адчайнае свавольства і дзёрзкасць, а з другога, патомны дваранін, небагаты, але добрага роду, ён атрымаў у спадчыну духоўную моц, катэгарычнае непрыманне халуіства, пасіўнасці або рабскай пакорнасці, што родніць героя з тым жа Братчыкам ці нават Антонам Космічам з рамана "Чорны замак Альшанскі". Нездарма, як і ў народных казках, герой перамагае ў неверагодных абставінах і сітуацыях. Шмат агульнага ў Вылівахі, напрыклад, з героямі знакамітай народнай казкі "Брахун і Падбрэхіч", якія родам з-пад Мазыра.

Як і героі згаданых раней твораў У. Караткевіча, персанажы казкі свае дачыненні з тымі, хто дэманструе грубую сілу, нахабства, грэблівасць і бездухоўнасць, ладзяць па ўсіх правілах народнай смехавай культуры. Тыя ж Брахун і Падбрэхіч пацяшаюцца востра, дасціпна, з карнавальным размахам і выдумкай. Чым большую лухту нясуць у вочы сваім багатым, але на розум не вельмі самавітым слухачам, тым больш відавочнай праступае абсурдная сквалнасць апошніх. Гэтак жа, як і ў народнай казцы, падтэкстава змястоўна абыгрываецца

<sup>12</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, с. 160.

<sup>13</sup> Я. Сіпакоў, *Выбраныя творы*: у 2 т., т. 2: *Проза*, Мінск 1997, с. 359–360.

У. Караткевічам абмежаванасць рознага кшталту моцных. Нагадаем, да прыкладу, разгром войска Марлора. Дзякуючы досціпу “народнага бога”, яго прыроднай ваеннай хітрасці, што вучыла ўлічваць рэгіянальныя асаблівасці ландшафту, удалося не толькі ўратаваць сабе жыццё, але і перамагчы ворага.

Баронячы сваю годнасць, збяднелы паляшціцкі дваранін не скупіцца на вострае слова, поўнае экспрэсіі: *Ты куды лапы цягнеш, крактавенне смярдзючае?! або За гарачы камень хапайся, а не за нашых дзяўчат!*<sup>14</sup>. Гэта ў адрас Канцлера, якога, лічыць Гервасій, не грэх павучыць далікатнасці ў абыходжанні з паненкай. Прымусіўшы лемураў-варту адступіць, былы дваранін-рагачовец зусім па-мужыцку, на палескі лад, усцешана зарагатаў: *Што, ханілі, як сом гарачай кашы?!<sup>15</sup>*. Адчуваецца палескі каларыт, дзякуючы і балотнаму (а таму смярдзючаму) крактавенню, і прысутнасці вобраза сома, магутнага гаспадара палескіх віроў. Смех паўсюль, смех, што ператварыў апраметную ў свайго рода таталізатар, дзе ўсе жакі ўспрымаюцца як вясёлы карнавал. Такая лінія паводзін асуджаных на небыццё выклікае абурэнне-здзіўленне ў распарадчыкаў апраметнай. У абсалютным неразуменні псіхалогіі вязняў, іх учынкаў у ладзі Канцлер звяртаецца да вартаўніка “прымовага пакоя Смерці” з наступным прызнаннем: *Перадай, у моры ўзбунтавалася ладдзя Роспачы. Я загадаў арыштаваць Перавозчыка. Але гэтыя бандыты ўсё адно гарлаюць песні, як п’яныя, і лаюцца, як матросы, і калі праходзілі праз браму Жаху, назнарок пачалі апаганьваць святое месца<sup>16</sup>*. Народны дух вясёлага свята з выразнымі адзнакамі карнавалізацыі заўсёды прысутнічае насуперак часу і ўсялякім эксперыментам сацыяльнага ці грамадска-палітычнага характару.

Дасціпны розум і годнасць паставы рагачоўца сказалі пра сябе ў час размовы Гервасія з валадаркай гэтай зямлі каралевай Бонай. Галоўным у раскрыцці духоўнай сутнасці персанажа становіцца дыялог, а постаць апаведача адступае ў цень. Сам па сабе дыялог нагадвае дыспут, што было характэрна для сярэднявечнай навукова-інтэлектуальнай рэальнасці. Але нават каралева не змагла ні пазбавіць жыцця Выліваху, ні пераканаць у шкоднасці аблуднай ерасі. За грэшныя зямныя радасці, якія так цаніў Выліваха, другая

<sup>14</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, с. 182.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 183.

<sup>16</sup> Тамсама, 2013, с. 183.



жанчына – нават *Бона была ніжэй за яе*<sup>17</sup> – павінна была забраць яго, каб адвесці ў царства мёртвых, асудзіўшы душу на вечныя пакуты. Незвычайны герой, апынуўшыся на беразе ракі Паніклі, перад тым, як зрабіць апошні крок, звяртаецца да Бога (калі ён ёсць) са сваім бласлаўленнем за яго “адзіна разумны ўчынак” – за сваё жыццё, дараванае воляй Усявышняга.

Момант пераходу ў іншасвет аб’яднаны пісьменнікам з вобразам і архетыповай сутнасцю вады. Пераход адбываецца раптоўна. Казачны, фантастычны сюжэт, здавалася б, патрабуе жорсткага, няўхільнага падпарадкавання законам казкі, прымушае трымацца абранага матыву. Аднак Караткевіч паставіў перад сабой складаны мастацкія задачы, вырашэнне якіх патрабавала неардынарных і смелых стылёва-вобразных, семантычных і метанаратыўных ідэй. Аб гэтым жа сведчыць і выбар сродкаў мастацкай выразнасці. Назоўнікі *змрок*, *цямноце*, прыметнікі *нябачны*, *невядомы*, *начны*, займеннік *нешта* з’яўляюцца фактарамі вобразатворчасці. Цяжкая, але дрыготкая і дынамічная атмасфера звязана з сэнсавым пластом непазнанага, “чужога”. Чытач з лёгкасцю пазнае старажытнагрэчаскі міфалагічны вобраз. Ладдзя Роспачы атаясамліваецца з лодкай Харона, вада – з ракой царства Аіда Стыксам. Калі ў тэксце з’яўляецца Перавозчык ды яшчэ патрабуе плату за перавоз, падабенства ператвараецца ў ідэнтычнасць. Пры гэтым абавязкова заўважаецца структурная інверсія архетыповага матыву. Гервасій сустракаецца з валадаром апраметнай – Смерцю – да непасрэднага пераходу ў іншасвет, што сведчыць аб экстраардынарнасці, выключнасці персанажа (часцей за ўсё герой сустракаецца і змагаецца не з уладаром іншасвету, а з вартаўніком). Яшчэ адно разыходжанне з традыцыйным успрыманням пераходу да іншасвету, ініцыяцыяй, назіраецца ў рэакцыі на падзеі самога Гервасія Вылівахі. Герой кпіць са Смерці, таямніцы памірання і сляпой веры ў тое, што чакае чалавека па той бок: *Смерць усміхалася, як шэсць тысяч год таму:*

– Ты спадзяешся ўбачыць прабацьку Абрама?

– Не вельмі, – непрыкметна кпіў Вылівахі. – Але ж павінны кудысьці падзецца ўладары, патрыярхі, біскупы? Яны ж столькі крычалі аб небе<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, с. 167.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 170

Дастаецца ад вострага на язык рагачоўца і “галернікам” ладзі, і Перавозчыку: *Ты, перавозчык нашых душ, у душу – лезь, кішэнь – не руш*<sup>19</sup>. І тут аўтар адсылае чытача да класічнай грэчаскай або рымскай міфалогіі, *дзе, – даводзіць А. М. Ненадавец у “Нарысах беларускай міфалогіі”, – усе нябожчыкі ў абавязковым парадку павіны былі пераплываць раку смерці і плаціць пры гэтым выкуп за месца на тым свеце*<sup>20</sup>. Зазвычай працэс ініцыяцыі ў нашых продкаў не быў нагодай для жартаў і кепікаў, аб чым сведчыць Т. І. Шамякіна: *Рытуал “часовай смерці” і “ўваскрашэння” (ініцыяцыя – літаральна абнаўленне, прывядзенне ў першапачатковы стан) не ўспрымалася як гульня, як, напрыклад, сённяшняе пасвячэнне ў студэнты. Усё было надзвычай сур’ёзна. Гэта быў своеасаблівы экзамен на сталасць, фізічную і духоўную*<sup>21</sup>.

Структура і логіка функцыянавання матываў прасторы ў творчасці У. Караткевіча з’яўляецца нетыповай для беларускай літаратурнай традыцыі, звязанай з асаблівасцямі светаўспрымання ў арыстоцэлеўскіх культурах, якая пераважна падпарадкоўваецца лінейнаму парадку развіцця і досыць рыгіднай алаэміі (гэта яскрава праяўляецца ў такіх тэкстах, як “Пошукі будучыні” і “Млечны Шлях” К. Чорнага, “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел” Віктара Казько, “Каменданцкі час для ластавак” Алены Брава і інш). У тэкстах У. Караткевіча назіраецца ўзаемапранікненне семантычных субстратаў “свой – чужы” і іхняя наступная трансфармацыя і паглыбленне ў эпістэмалагічнае “пазнаны – непазнаны”. У аповесці “Ладдзя Роспачы” ў якасці ўзору такога ўзаемадзеяння актуалізуецца своеасаблівая рэпрэзентацыя рэальнасці і іншасвету: *І ўсе ўспомнілі гусінья паплаўцы, дзяцей, якія водзяць карагод, і гарачае сонца, што свеціць на іхнія дупкі, камі дзеці наваляцца, разарваўшы кола і задзіраючы ножкі... Над ладдзёю пракаціўся смех. У чарнільным адвечным змроку, над густой, як дзёгаць, вадой круцілася ў выбухах нястрыманага, як навальніца, рогату ладдзя Роспачы*<sup>22</sup>.

Набыты вопыт мадэрнісцкага мыслення – гэта свайго роду пераходны этап у творчай практыцы пісьменніка ў накірунку плённага

<sup>19</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў: у 25 т., т. 5: Легенды. Навела. Паэма. Аповесць: 1960–1972*, с. 173.

<sup>20</sup> А. Ненадавец, *Нарысы беларускай міфалогіі*, Мінск 2013, с. 89.

<sup>21</sup> Т. Шамякіна, *Міфалогія Беларусі: нарысы*, Мінск 2000, с. 292.

<sup>22</sup> У. Караткевіч, *Збор твораў: у 25 т., т. 5: Легенды. Навела. Паэма. Аповесць: 1960–1972*, с. 174.

асваення аб'ёмных панарамна-гістарычных раманаў з дэтэктыўна-авантурнай падсветкай сюжэтных вузлоў і развязак.

## LITERATURA

- Karatkevič Uladzimir, *Zbor tvoraŭ*: u 25 t., t. 5: *Legendy. Navela. Paëma. Apovesc'*: 1960–1972, Minsk 2013 [Караткевіч Уладзімір, *Збор твораў*: у 25 т., т. 5: *Легенды. Навела. Паэма. Аповесць*: 1960–1972, Мінск 2013].
- “*Nel'ga ne byc' gistorykam*”: gutarka z U. Karatkevičam studentki fakul'teta žurnalistyki BDU imâ U. I. Lenina A. Gubič, Karatkevič Uladzimir, *Zbor tvoraŭ*: u 25 t., t. 14: *Publicystyka. Èsè-rècènzii. Èsè-listy. Matèryâly dlâ gazety “Boevaâ vahta”. Saaŭtarstva. Intèrv'û. Litaraturaznaŭstva*: 1946–1983, Minsk 2016 [“*Нельга не быць гісторыкам*”: гутарка з У. Караткевічам студэнткі факультэта журналістыкі БДУ імя У. І. Леніна А. Губіч, Караткевіч Уладзімір, *Збор твораў*: у 25 т., т. 14: *Публіцыстыка. Эсэ-рэцэнзіі. Эсэ-лісты. Матэрыялы для газеты “Боевая вахта”. Сааўтарства. Інтэрв'ю. Літаратуразнаўства*: 1946–1983, Мінск 2016].
- Nenadavec Alâksej, *Narysy belaruskaj mifalogii*, Minsk 2013 [Ненадавец Аляксей, *Нарысы беларускай міфалогіі*, Мінск 2013].
- Pis'ma Vladimira Korotkeviča*, publikaciâ i primečaniâ. K. Gal'perina, “Neman” 1991, № 7 [Письма Владимира Короткевича, публикация и примечания Ю.К. Гальперина, “Неман” 1991, № 7].
- Sipaкоŭ Ânka, *Vybranyâ tvory*: u 2 t., t. 2: Proza, Minsk 1997 [Сіпакоў Янка, *Выбраныя творы*: у 2 т., т. 2: *Проза*, Мінск 1997].
- Uladzimir Karatkevič i Ânka Bryl': perapiska: 1958–1983*, (u:) *Šlâham gadoŭ: gistoryka-litaraturny zbornik*, Minsk 1990 [Уладзімір Караткевіч і Янка Брыль: перапіска: 1958–1983, (у:) *Шляхам гадоў: гісторыка-літаратурны зборнік*, Мінск 1990].
- U rukapise “Laddzi Rospačy” zašyfravany “kod Karatkeviča*”: gutarka Kasâryny Kazakovaŭ z Glebam Labadzenkam, “Dzeâsloŭ”, 2011, № 1 (50) [*У рукапісе “Ладдзі Роспачы” зашыфраваны “код Караткевіча*”: гутарка Кацярыны Казакавай з Глебам Лабадзенкам, “Дзеяслоў”, 2011, № 1 (50)].
- Faulz Džon, *Volhv*: roman, perevod s angl. B. Kuz'minskogo, Moskva 2002 [Фаулз Джон, *Волхв*: роман, перевод с англ. Б. Кузьминского, Москва 2002].
- Šamâkina, Taccâna, *Mifalogiâ Belarusi: narysy*, Minsk 2000 [Шамякіна, Таццяна, *Міфалогія Беларусі: нарысы*, Мінск 2000].

## SUMMARY

MODERNIST DISCOURS IN V. KOROTKEVICH'S PROSE  
OF THE EARLY 1960S

The article discusses and identifies the renewal of ideological and semantic content of V. Korotkevich's creative explorations in the early 1960s as well as an artistic-aesthetic development of his talent during studies in Moscow (1958–1960, 1960–1962).

The novelty and significance of the obtained results are manifested in scientific and conceptual understanding of the peculiarities of aesthetics, characteristic to the author's artistic thinking in "The Legend of the Poor Devil and Satan's Lawyers" and in the novel "The Rook of Despair".

The author reveals the essence of romantic, realistic and fantastic relationships in an artistic image of reality. Not only does the author define principles of using Biblical contents and images, historical facts and literary processes in various epochs but she also recommends to reread V. Korotkevich's books and find the writer's understanding and artistic treatment of a Belarusian. Moreover, the author discusses the functions of intellectual aesthetics in the artistic and typological structure of the image of the impoverished Rogochev nobleman Gervasiy Vylivakha and she outlines the nature of the writer's creative experiments, which determined the intellectual discourse in the novels "Christ landed in Gorodnya" and "Black Castle Olshansky".

**Key words:** echo talent, personality, ideological innovations, grotesque, typology of images, formal-style experiments.

*Hanna Nawasielcawa*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.16

*Witebski Państwowy Uniwersytet*

*im. P.M. Maszerawa*

<https://orcid.org/0000-0002-0856-0980>

### Праблемна-тэматычная і жанрава-стылёвая поліфанічнасць у раманах Віктара Марціновіча

Сучасная вялікая проза вядзе актыўныя праблемна-тэматычныя і жанрава-стылёвыя пошукі. Віктар Марціновіч асэнсоўвае значныя, у тым ліку, маладаследаванія, праявы сучаснасці, эксперыментуе з мастацкай формай і арыентуецца пераважна на інтэлектуальнага чытача. Ацэньваючы першыя раманы пісьменніка («Параноя», 2009, «Сцюдзёны вырай», 2011), асобныя літаратурныя крытыкі адзначалі поспех аўтара ва ўвасабленні *атмасферы страху і пераследу*<sup>1</sup>. Не аспрэчваючы пісьменніцкай увагі да выбраных аспектаў рэчаіснасці, разам з тым, варта акрэсліць арыгінальную спробу ўзнаўлення класічнай формы рамана, зварот да жанравага сінтэзу з адметнымі дыскурсамі, творчую рэпрэзентацыю антыўтапічнай мадэлі.

Раман «Сфагнум» (2013) вызначаецца напружанай інтрыгай, якая ў дзвюх паралельных сюжэтных лініях разгортвае мастацкае дзеянне ў дэтэктыўным і прыгодніцка-містычным рэчышчы. У спакойным вясковым раёне здараецца гвалтоўная смерць чалавека пры нявысветленых абставінах, побач жа з ім была знойдзена вялікая сума грошай у замежнай валюце. Чытач атрымлівае мажлівасць паглядзець «знутры» на працу асобных прадстаўнікоў мясцовых праваахоўнікаў, якія прысабчаваюць грошы і далей не зацікаўленыя ў тым, каб весці аб'ектыўнае

---

<sup>1</sup> П. Абрамовіч, *Літаратура НЕ. Раздзелы да ненапісанай кнігі, "Дзеяслоў"* 2011, № 5, с. 302.

раследаванне. Гэту сумную грамадскую рэчаіснасць спецыфічна адцяняе гісторыя пра трох маладых людзей, якія звязалі сваё жыццё з крымінальным светам. Забіты з'яўляецца іх знаёмцам, грошы знаходзяцца на іх адказнасці, а наступствы, якія чакаюцца за страту чужога багацця, будуць немінучымі і трагічнымі.

Дзеля таго, каб выправіць становішча, хлопцы робяць спробы адшукаць скарб, трапляюць у надзвычайныя сітуацыі, нават сутыкаюцца з міфалагічнымі істотамі. Жанравую адметнасць твора трапна характарызуе Алеся Лапіцкая: *Дэтэктыў, які [чытачу – Г.Н.] пачынаў здавацца халодным і шэрым, пакрысе ператварыўся ў авантурны раман і нават у чароўную казку*<sup>2</sup>. Пры гэтым, безумоўна, цяжка ўявіць, каб сур'ёзныя хлопцы, якія некалькі дзён таму выпадкова забілі таварыша, выправіліся блукаць па Глускім раёне ў пошуку скарбаў<sup>3</sup>. Аднак пісьменнік увасабляе дынамічную падзейнасць не столькі ў індывідуальных характарах, колькі ў вобразах-тыпах, якія паказальна ілюструюць грамадскія праблемы. Займальная інтрыга прыцягвае ўвагу чытача да некаторых персанажаў, учынкі якіх раскрываюцца найперш у маральна-этычным рэчышчы. Аўтар адкрыта абазначае сваю прысутнасць у творы, удакладняючы, што гэта раман пра жыццё, і, хоць галоўны герой і страціў сваіх сяброў, расстаўся з каханай, чакае аўтобуса, які павязе яго ў невідомасць, не варта разумець твор як тэкст пра каханне.

Напрыклад, міліцыянт Выхухалеў выступае аматарам песні з мультыплікацыйнага фільма «Віні Пух» пра аднайменнага персанажа, паколькі голас спевака падаецца герою блізкім да яго ўласнага голасу. Зрэшты, захапленне дзіцячай кінапрадукцыяй выклікана зусім не чулівасцю і спагадлівасцю. Герой не сумняваецца ў сваім выбары, калі абвінавачвае ў забойстве выпадковага чалавека, карае журналіста, які можа штосьці ведаць пра крымінальную справу. Чытач толькі аднойчы бачыць, як разгублены Выхухалеў праяўляе баязлівасць, правяраючы краму ў Малінава, дзе спрацавала сігналізацыя. Знойдзеныя грошы спрыяюць павышэнню ў званні, што не прыносіць вялікай радасці:

Даслужыўшыся да маёра, ён высветліў, што і сяброў – хмяльных і ліхіх сяброў юнацтва – вакол не засталася. Яны не вытрымалі натуральнага адбору, які дыктуе любая кар'ера. Вакол былі калегі, і рожы ў іх былі

<sup>2</sup> А. Лапіцкая, *Кампазіцыя на няіснай мове. Рэцэнзія на кнігу Віктара Марціновіча «Сфагнум»*, “Дзеяслоў” 2014, № 2, с. 323.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 324.

кіслыя. (...) Келіхі “за прафесійны рост і кар’еру” ўздымалі нават не калегі, а – падначаленыя. Больш за астатніх стараўся Андруша, да якога хацелася падысці проста пасярод “прастаўляння”, калі ён яшчэ не паспеў кульнуць у сябе змесціва пластыкавага кубачка, і ад душы заехаць у вуха. І нічога не тлумачыць<sup>4</sup>.

Як голас уласнага страчанага сумлення гучыць для Выхухалева папрок у тым, што ў турме за забойства – невінаваты. Герой гнеўна апраўдваецца перад самім сабой, што ў яго задача – забяспечыць парадак, а тое, што па справядлівасці, можа, і няправільна, для парадку будзе якраз слушна.

Спачуванне і, адначасова, іранічную ўсмешку выклікае галоўны рэдактар газеты «Шлях Радзімы» з прозвішчам Пятровіч, які калісьці чытаў Хайдэгера і пераказваў аднакурснікам «Мур» Сартра. Прыехаўшы па размеркаванні ў Глуск, збіраўся адпрацаваць два гады, але *прачнуўшыся аднойчы, зразумеў, што жыве тут ужо трыццаць гадоў*<sup>5</sup>. Пятровіч думае пра сучаснага чалавека, звыклага да празмернага інфармацыйнага спажывання, пераконваецца, што космас цяперашняга працаўніка вёскі структураваны іначай, паколькі прывязаны да пораў года. Героя часам наведвае нечаканая думка, што, калі не даваць на першай паласе афіцыйных пастаноў і рэпартажаў з палёў, замяніць іх варажбой і рэцэптамі халадніку, наклад газеты вырасце ў дзесяць разоў. Як штодзённая праца Пятровіча паказваецца вычытванне нататкі пра закупку гаруча-змазвальных матэрыялаў да жніва, дзе знаходзіцца сэнсавая памылка, якая з-за рэдакцыйных клопатаў усё ж застаецца нявыпраўленай: *Потым Пятровіч падумаў, што сярод чытачоў раёнкі колькасць грамадзян, здольных выявіць праблемы ў кіраванні дзясловамі, невялікая, газету ў асноўным выкарыстоўваюць для закручвання сала, а таму і хваляюцца тут няма чаго*<sup>6</sup>.

Значная аўтарская і чытацкая ўвага аддадзена траім хлопцам – тым самым прадстаўнікам крымінальнага свету, паводзіны якіх дазваляюць абазначыць узноўленую ў творы рэчаіснасць як 90-я гады ХХ стагоддзя. Разам з тым, вобразы Шульгі, Серага і Хамяка кантрасна адцяняюць пазачасавы змест некаторых агульнабыццёвых пытанняў. Вострай бачыцца праблема духоўнай пераемнасці ў «вымерлай» вёсцы, калі маладыя з’ехалі ў горад, амаль усе старыя памерлі,

<sup>4</sup> В. Марціновіч, *Сфагнум: роман*, Мінск 2013, с. 278.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 68.

<sup>6</sup> Тамсама, с. 75.

і страчаным аказаўся той жыццёвы вопыт, які патрэбны любому пакаленню. Няздольнасць зразумець акаляючы свет у складанай шматграннасці выяўляе ўзровень усіх трох герояў, якія бачаць рэчаіснасць спрошчана, імкнуцца сілай вырашаць праблемы, праяўляюць сквалнасць, эгаізм і абьякавасць нават адзін да аднаго. Нейкім развіццёвым патэнцыялам вызначаецца Шульга, які ў дзяцінстве перыядычна жыў у вёсцы, праз тое далучаны да побыту і духоўнай культурнай традыцыі.

Знакавымі маральна-этычнымі арыенцірамі ў рамане выступаюць баба Люба і вядзьмар Сцяпан, якія вызначаюцца мудрасцю, спагадлівасцю, цярдлівасцю да чужых памылак. Апошні тлумачыць хлопцам, што балота, пакуль не паводзіць – не выведзе, што балота трэба зразумець, у выніку чаго ў чытацкім уяўленні выбудоўваецца сэнсава глыбокі іншасказальны вобраз. Душа балота – гэта сфагнум, мох, з якога складаюцца і лекі, і паветра, і агонь, і зямля пад нагамі. Траім героям трэба ўзняцца да ўсведамлення сваёй жыццёвай асновы, без чаго не толькі не атрымаецца адшукаць скарб, але здарыцца нарабіць сур’ёзных памылак. Двое з герояў не прайшлі выпрабавання, і ў выніку Серы памірае ад незразумелай хваробы, а Хамяк збягае ўпрочкі. І толькі Шульга другі раз вяртаецца на балота, ужо не за скарбам, а за парадай, што можна зразумець як пачатак духоўнага адраджэння героя. Пазней, стоячы перад старой вясковай хатай, хлопец думае пра сваё жыццё, глядзіць на мох паміж бярэнамі і асацыятыўна атаясамлівае яго з самім сабою. Знаходзіць у сабе смеласць ісці насустрач небяспецы, дзякуючы чаму вырашаецца першапачатковая праблемная сітуацыя.

Такім чынам, раман «Сфагнум» раскрывае аўтарскую сучаснасць пераважна ў вобразах-тыпах (праваахоўніка, журналіста, злачынцы), якія выступаюць персаніфікаваным увасабленнем праблемнай з’явы акаляючай рэчаіснасці. Праз духоўную эвалюцыю характар галоўнага героя – Шульгі – індывідуалізуецца, хоць апошні і з’яўляецца тыповым прадстаўніком мітуслівага пакалення, якое жыве *ўнутры галавы, скача з заплюшчанымі вачыма. А вакол – свет. А ў ім рашэнняў – процьма*<sup>7</sup>. Нягледзячы на дэтэктыўную займальнасць, дынамічную падзейнасць, сімволіка-іншасказальны змест, відавочна наватарскае ўзнаўленне мастацкай мадэлі сацыяльнага рамана.

Класічная праблема пошуку маленькім чалавекам свайго шчасця і прызначэння на зямлі асэнсоўваецца Віктарам Марціновічам на

<sup>7</sup> Тамсама, с. 298.



фоне актуальных айчынных рэалій у рамане «Возера Радасці» (2016), які не будзе перабольшваннем назваць паглыбленай псіхалагічнай рэфлексіяй. Галоўная гераіня ў малым узросце па-даросламу перажывае разлад паміж бацькамі, што заканчваецца здзейсненым пры нявысветленых абставінах самагубствам маці і няпростым жыццём у дзіцячым прытулку. Сюжэтная лінія на падзейным узроўні раскрывае сацыяльна-побытавы змест, у якім пазнаецца сучасная рэчаіснасць: заняты бізнесам бацька выключна мала цікавіцца дачкой, а яго прагавітая да грошай палюбоўніца робіць усё мажлівае, каб дзяўчынка не з'яўлялася ў доме. Вырасшы адчужанай да сямейных адносін, Яся цікавіцца кнігамі, увесь час успамінае пра маці і спрабуе самастойна ўладкаваць сваё жыццё. Яе выпрабаванні і няўдачы кантрасна адцяняюць не толькі актуальныя грамадскія праблемы, але і задаюць чытацкае асэнсаванне сур'ёзных жыццёвых пытанняў у сімволіка-алегарычным рэчышчы.

Праз гады гераіня праносіць сваю дзіцячую мару – знайсці Возера Радасці, пра якое дзяўчыны апавядае адзін са скразных герояў, як пазней высветліцца, археолаг, духоўна адданы пазнанню культурнай спадчыны беларусаў. На Месяцы ёсць пляма, падобная да шчарбінкі, і *гэта – Мора Яснасці. На яго нізкім беразе, вышэй і лявей за Мора Спакою, ляжыць Возера Радасці або Lacus Gaudii*<sup>8</sup>. Дабрацца да яго можна ад Возера Сненняў, але галоўнае – не спяшацца і не збіцца з дарогі, іначай трапіш у Возера Смутку, адкуль *вельмі складана выплысці, бо ў смутку загражаюць вёслы, увесь час хочацца спаць і апускаюцца рукі*<sup>9</sup>. Адзінокай і няшчаснай адчувае сябе Яся ў Малмыгах, куды трапляе працаваць бібліятэкаркай пасля дзяржаўнага размеркавання, ужо расчараваўшыся ў журналісцкай адукацыі. Гераіня збягае не столькі ад матэрыяльных праблем, колькі ў пошуку сваёй мары, недасяжнай у свеце людской чэрствасці і хцівасці, у чым лагічна пераконваецца чытач і ў што насуперак аб'ектыўным абставінам ўпарта не хоча паверыць сама дзяўчына. Так, *Яся намагаецца свядома вырвацца з наканаванага ёй Вавілона і пазбегнуць лёсу сарокінскай Марыны, тройчы перарадзіўшыся, прайсці праз Вішнёвы сад і трапіць у зімовы, знайсці ды згубіць, каб зноў павярнуцца*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> В. Марціновіч, *Возера Радасці: раман*, Мінск 2016, с. 21.

<sup>9</sup> Тамсама, с. 21.

<sup>10</sup> В. Герасімчык, *Не блытайце Беларусь, якую носіце ў сабе, з Беларуссю ў «Возеры Радасці»!*, «АРСНЕ-Пачатак» 2020, № 1, с. 89.

Перажытыя пакуты і вандраванні ў Мінску, Маскве, Вільні асацыятыўна збліжаюць гераіню з уласным духоўным ідэалам, якім выступае Царыца Нябесная і Зямная, што па свеце блукае Плачкай і *тых, каго пакрыўдзілі, пра каго больш няма каму паклапаціцца, да Бога ў хату за руку вядзе. У кожнага народа такая заступніца ёсць, без яе народ як пракаляты*<sup>11</sup>. Апеляцыя да вядомага ў беларускай літаратуры вобраза сэнсава заглыбляе раман, дзе ўвасоблены інтэртэкстуальныя сюжэтныя паралелі. Археолаг, які добра ведае гісторыю і этнаграфію, выконвае асветніцкую місію, але не знаходзіць звычайнага чалавечага шчасця, шмат у чым нагадвае Сына Буры са знакамитага твора Яна Баршчэўскага. Спазнанне і ўсведамленне айчыннага мінулага выступае важкім крокам на шляху духоўнага сталення сучаснай гераіні, якую Віктар Марціновіч паказвае маральна дасканалай, выключна чуйнай да жорсткасці акаляючага свету, але пры гэтым здольнай кожнай сваёй справай пацвярджаць яго літасць.

Пісьменнік па-філасофску асэнсоўвае праблему чалавечага даравання, імкнецца вызначыць межы, у якіх можа праяўляцца чалавечая спагада. Уласным прыкладам гераіня даказвае, што дараванне і спагада бязмежныя. Гэта клапатлівыя адносіны да бацькі, хоць апошні выявіў столькі пагарды і абыякавасці да роднай дачкі, што яго пакаранне бачыцца чытачу цалкам апраўданым (трапляе за краты, чым ілюструецца тыповы лёс паспяховага беларускага бізнэсоўца). У сваім няшчасці гераіня не забываецца на іншых, напрыклад, выпадкова ўбачанага маленькага хлопчыка, якога ў запале гневу крыўдзіць знерваваная маці. Кранальны аповед малому пра Возера Радасці пераконвае чытача ў тым, што нездарма апошняе знаходзіцца на Месяцы: на зямлі да яго даплыць немагчыма. Такім чынам, вопыт гераіні гаворыць, што ў сучасным эгаістычна-праграматэчным грамадстве мара і вера занябаныя найперш праз тое, што робяць сваіх носьбітаў няшчаснымі. І пісьменнік нагадвае, што гэта таксама духоўна моцныя людзі, здольныя асвятляць шлях іншым.

Таксама свайго роду псіхалагічнай рэфлексіяй, але ўжо адмоўнага героя, выступае раман «Рэвалюцыя» (2020), дзе на стылеўтваральным і сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваецца спавядальны прынцып. Міхаіл Аляксеевіч Герман звяртаецца да сваёй пакінутай каханай, якую сімвалічна называе Воляй, сцвярджаючы, што сам твор напісаны дзеля яе. Шчымлівая просьба пра чалавечае дараванне вырас-

<sup>11</sup> В. Марціновіч, *Возера Радасці...*, с. 82.

тае ў паслядоўны аповед пра ўласнае жыццё – асэнсаванае разважанне пра свабоду выбару і выключныя фактары, якія могуць кіраваць выбарам любога чалавека незалежна ад яго волі. Паводле эстэтычных патрабаванняў спавядальнай прозы, асоба героя супадае з асобай аўтара. У цэлым традыцыйны падыход атрымлівае наватарскае ўвасабленне, паколькі чытач сузірае не толькі маральнае падзенне героя, але і на яго прыкладзе станаўленне жыццёвай філасофіі, поўнасьцю вызваленай ад усіх этычных умоўнасцяў. Пісьменнік правакацыйна спрабуе пераканаць чытача ў слухнасці такой жыццёвай пазіцыі.

Віктар Марціновіч паглыбляецца ў маральна-этычнае даследаванне свету, якім кіруюць вялізныя грошы, спажывецкія норавы і выключная прага да ўлады. Праз надзвычайнае здарэнне, пад якім трэба разумець заканамерную выпадковасць, Міхаіл далучаны да сістэмы, якая паслядоўна знішчае ў самім герою ўсе чалавечыя пачуцці. Герман губляе здольнасць суперажываць, паколькі яму загадана не аказваць дапамогі чалавеку з цяжкімі раненнямі, глядзець, як той памірае, хоць пры гэтым памірае і частка яго самога. Герман ілжэсведчыць ў судзе на невінаватага і бяскрыўднага, чым знішчае ўласнае сумленне, прыроджанае імкненне да справядлівасці. Паводле роду заняткаў улюбёны ў архітэктур, ён стварае псеўданавуковы допіс, на падставе якога знішчаны старажытны будынак – помнік культуры. Здзяйсняе ўласнаручнае забойства журналіста, які намагаецца раскрыць схаваную праўду, ужо падсвядома адчуваючы, што гэты чалавек лепшы за яго самога.

Пісьменнік мэтакіравана паказвае, што за ўсе гэтыя ўчынкi Міхаіл не толькі не пакараны, але і матэрыяльна ўзнагароджаны, паспяхова рухаецца па кар’ернай лесвіцы, паступова атрымлівае ўладу над іншымі. Калі ў рамане «Сфагнум» чытач хоць і бачыць непрывабнае маральнае аблічча галоўнага героя, але небеспастаўна спадзяецца на яго вяртанне да спрадвечных духоўных вытокаў, то ў «Рэвалюцыі» сітуацыя якасна адрозніваецца. І справа не толькі ў самазнішчэнні асобы, першапачаткова далучанай да паважлівых чалавечых адносін і традыцыйнай культурнай спадчыны. Сучасным грамадствам створана рэальнасць, дзе маральныя вектары працуюць «дакладна наадварот». Гэта спараджае жаклівую трансфармацыю псіхалогіі героя, які, распавёўшы пра свае злачынныя справы, урэшце сцвярджае, што *скіраваная ў пустыя нябёсы споведзь не спрацавала таму, што я не раскайваюся. Не лічу, што мог штосьці зрабіць іначай*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> В. Марціновіч, *Рэвалюцыя: раман*, Мінск 2020, с. 276.

Герман лаканічна прызнаецца, што калісьці жыў у горадзе, дзе *экзатычнай флорай квітнела архітэктура, якая размаўляла са мной. Няма больш ні горада, ні мяне: мой горад – шэрыя сцены, частка з якіх належыць мне*<sup>13</sup>. Трагічны вынік духоўнай рэвалюцыі іншасказальна ўвасоблены ў вобразе статуі, якая ўпрыгожвае будынак і з якою асацыятыўна супастаўляецца галоўны герой. Так, гэтае старажытнае боства мае прывабныя рысы твару, роўны нос і фотагенічныя скулы, а на твары свеціцца ўсмешка з бляскам веры, што эра справядлівасці, шчасця і заваявання космасу неўзабаве надыдзе. Такім чынам, доказна свярджае аўтар, надышла эра панавання такіх людзей, як Міхаіл Герман, здольных парушыць ўсе маральныя законы і не страціць пры гэтым добрага самаадчування.

Віктар Марціновіч не толькі асэнсоўвае духоўныя праявы сваёй сучаснасці, але і паводле антыўтапічнай мадэлі прадстаўляе аўтарскі праект прагназавання будучыні, стварае альтэрнатыўныя варыянты грамадскага развіцця з улікам кардынальных прыродных зрухаў. Лінгвістычным баевіком, паводле аўтаскага вызначэння жанру, выступае раман «Мова» (2014), які ў літаратуразнаўчых ацэнках *вагаецца паміж сатырай і трагедыяй*<sup>14</sup>. Лаканічна абазначана ў сваіх вызначальных рысах эра ўзвышэння Саюзнай дзяржавы Кітая і Расіі, панавання шопінг-рэлігіі і cold sex'у. «Я»-апавядальная стратэгія раскрывае чытачу асобу галоўнага героя, які займаецца кантрабандай і які эмацыйна дакладна апісвае грамадскую атмасферу: *Галоўнае, што мяне ўражвае, – адчуванне падзелу, разлому ў рэальнасцях. Па гэты, польскі бок – збяднелая мультыкультурная Еўропа, па той бок – заможны, годны, монаэтнічны рускі Кітай. Тут, збольшага, можна ўсё. Там, збольшага, амаль нічога нельга. Але мне ўсё роўна болей падабаецца там – сярод пасохлых лугоў, прамерзлай глебы, статуі Маа і людзей у форме*<sup>15</sup>.

У творы паказваюцца сацыяльныя і культурныя рэаліі 4741 года па кітайскім календары, у прыватнасці, раскрываецца супрацьстаянне Дзяржнркакантролю і трыяды «Светлы шлях», што хаваецца ў пабудаваным кітайцамі падземным мегаполісе ў старажытнай частцы Мінска.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 277.

<sup>14</sup> Н. Лысова, *З пачатку была мова, або тэма мовы ў творах сучаснай беларускай літаратуры*, “Веснік Полацк. дзярж. ун-та. Сер. А. Гуманітарныя навукі” 2017, № 10, с. 102.

<sup>15</sup> В. Марціновіч, *Мова 墨瓦: раман*, Мінск 2020, с. 20.

Кітайская мова і культура растуць вышеснілі тутэйшую, што закрунула падсвядомасныя працэсы нашчадкаў сённяшніх беларусаў. Самыя здольныя, як паказвае вопыт сентыментальнага кантрабандыста Сярожы, схільныя да ўжывання наркотыкаў, якімі з'яўляюцца фрагменты тэкстаў беларускіх пісьменнікаў, найперш Ларысы Геніюш, Алаізы Пашкевіч, Уладзіміра Дубоўкі. Гэта выклікае эмацыйныя перажыванні:

Я ўсё спрабаваў учытацца ў няўцямныя словы кшталту “спадчына”, калі пачуў, што стук майго сэрца робіцца гучнейшым, скарэйшым, заглушае клубную музыку і пераўтвараецца ў постук катытоў каня, які нясецца праз поле. (...) Вось я разумею, што ў гэтым склепе нехта жыве, потым разумею, што жыву там я, потым разумею, што жыву там – oh shit! – шчасліва. Потым бачу, як пад вялікім дубам нам з чарнявай дзяўчынай, твар якой мне падаецца знаёмым, вяжуць рукі белымі палотнамі, чую страшныя харавыя спевы бабуль на нейкім незразумелым language, потым зноў шэраг хуткіх сполахаў з рэальнасці, якой ніколі не існавала і існаваць не магло<sup>16</sup>.

Пісьменнік наглядна паказвае, што суцэльнае ўжыванне чужой мовы вырашальна трансфармуе свядомасць не толькі асобнага чалавека, але і грамадства ў цэлым, якое губляе і этнічную ідэнтычнасць, і важкія эмпатычныя якасці. Паказальная сцэна, калі расчулены галоўны герой плача, і гэта настолькі экзатычна, што яго фатаграфуюць, а пазней і звальняюць з працы, бо такія паводзіны не ўпісваюцца ў межы агульнапрынятых. Свае эмацыйныя памкненні людзі скіроўваюць найперш на катой. Эстэтычная і функцыянальная роля гэтага вобраза ў творы ўжо адзначана літаратуразнаўцамі: *У наш час каты і ўсё, што з імі звязана, зрабіліся ўжо субкультурай (...). Не дзіва, што менавіта каты становяцца галоўным відовішчам у будучым рамане – шоу “Вясёлыя каты”*<sup>17</sup>. Вынікам існавання ў такой сацыяльнай прасторы выступае раздваенне асобы: галоўны герой раскрываецца як барыга, што гандлюе наркотыкамі, і як джанкі, што ўжывае наркотыкі. Пісьменнік паказвае канфлікт паміж гэтамі дзвюма іпастасямі або ўнутраны канфлікт, які заканчваецца забойствам самога сябе або самазнішчэннем. Такія вынікі прагназуюцца ў грамадстве, дзе скарбам, за які вядзецца барацьба палярных сіл, выступае кніга на тутэйшай мове – сімвал духоўнасці.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 18–19.

<sup>17</sup> Н. Лысова, *З пачатку была мова...*, с. 103.

Такім чынам, пісьменнік стварае раман з адзнакамі псіхалагічнай антыўтопіі, якія скіроўваюць чытача да разважання над ужо існуючымі праблемамі. У гэтым жа эстэтычным рэчышчы напісаны і раман «Ноч» (2018), дзе разам з аўтарам чытач звяртаецца да вывучэння паводзін чалавека ў экстрэмальных умовах. У трох сшытках, якія называюцца невядомым перакладчыкам «Летапісам Ночы», адлюстроўваюцца наступствы страты самага вартага даверу касмічнага раскладу – графіку світанкаў і надвячоркаў. Разам з сонцам знікае і электрычнасць, што выклікае катастрафічныя змены ў сацыяльным побыце. Грамадская супольнасць прадстаўлена лакальнымі групамі людзей, якія страцілі ранейшы гістарычны досвед і вярнуліся да старажытных законаў, згодна з якімі выжывае найбольш моцны. У вечнай ночы ажываюць спрадвечныя жахі і найгоршыя праявы чалавечай душы, справіцца з якімі спрабуе Кніжнік – асоба з класічнай філалагічнай адукацыяй, непрыстасаваная і безабаронная, якая ў тых умовах напачатку падаецца лішняй.

Вольныя грамадзяне муніцыпаліі Грушаўка закладаюць вокны цэглай, каб лепш зберагчы цяпло, паколькі са знікненнем сонца тэмпература трымаецца ў магічным «каля-нуля». Халадзільнік ператвараецца ў сейф для захоўвання цынку – новай універсальнай грашовай адзінкі. За межамі муніцыпаліі, якія ахоўваюцца ўзброенымі людзьмі, неўры пустошаць пасяленні Берасцейскай Канфедэрацыі, андрафагі змагаюцца са скіфамі, казлакапытыя знішчаюць караваны гандляроў. Людзі, якія болей не бачаць сонца, гатовыя паверыць у што заўгодна, паколькі ноч пануе таксама ў чалавечай свядомасці. І толькі дасведчаны Кніжнік у атмасферы суцэльнага недаверу і страху здольны супрацьстаяць забабонам, якія выкарыстоўваюць у сваіх мэтах злачынцы. У паводзінах галоўнага героя, які выпраўляецца ў складанае падарожжа-выпрабаванне, на якое б не адважыліся нават падрыхтаваныя людзі са зброяй у руках, прачытваецца сімволіка-алегарычны змест.

Толькі аднойчы Кніжнік сустракае спагадных і бяскрыўдных вандроўнікаў, якія агучваюць яго ўласную думку: *Не сумуй, чалавек з сабакам. Ты не адзін на гэтай дарозе*<sup>18</sup>. Пазней галоўны герой бачыць іх злачынна забітымі, усведамляе сваю адзіноту, але знаходзіць у сабе сілы працягваць шлях, які праходзіць праз спазнанне сапраўднай сутнасці рэчаў. Кніжнік павінен разабрацца ў трызненнях напалоха-

<sup>18</sup> В. Марціновіч, *Ноч: раман*, Мінск 2018, с. 103.

ных людзей, даказаць уласным прыкладам значнасць маральна-этычных законаў, вытрымаць хцівасць і жорсткасць. Галоўны герой шукае сваю каханую, расстанне з якой адбылося напярэдадні катастрофы, ісці да яе гэтак жа далёка і невымерна цяжка, як і да мары пра дабро і справядлівасць у акаляючым свеце. Ужо сама мара ў такіх умовах – высакародства духу, які і падводзіць да разумення, што сонца не згасла, змены адбыліся не з фізічнымі законамі, і што людзям *трэба перастаць жэрці планету і прыслухацца да шолых зораў. Калі вы дойдзеце да гэтага, вам ужо не спатрэбіцца заліваць бензін ці вадарод у машыны*<sup>19</sup>. Як свярджае сваёй філасофскай канцэпцыяй пісьменнік, веды і дабрыня дапамагаюць адолець нават перамяшчэнне ў прасторы, а тэхнічнае развіццё чалавецтва без развіцця духоўнага – гэта шлях у нішто.

Віктар Марціновіч у сваіх творах выкарыстоўвае на сэнсаўтваральным узроўні «Я»-апавядальную стратэгію, аддае перавагу навелістычнай арганізацыі, іншасказальнаму выяўленню філасофскага зместу. Пісьменнік звяртаецца да ўзнаўлення класічнай формы сацыяльнага рамана («Сфагнум»), дзеля чаго звяртаецца найперш да ўвасаблення вобразаў-тыпаў. Як раман-псіхалагічная рэфлексія мажліва вызначыць творы «Возера Радасці», «Рэвалюцыя», дзе ў сімвалічна паказальных рысах увасоблены героі нашай сучаснасці. Раманы з адзнакамі псіхалагічнай антыўтопіі «Мова» і «Ноч» раскрываюць аўтарскую прагностыку страты нацыянальнай ідэнтычнасці і духоўнай кніжнай традыцыі. Вопыт пісьменніка-раманіста даказвае паспяховае функцыянаванне ў сучаснай літаратуры поліпраблемнай мастацкай формы з адметным жанрава-стылёвым увасабленнем.

#### LITERATURA

Abramovich P., *Litaratura NYE. Razdzyely da nyenapisanay knihi*, “Dzyeyaslow” 2011, № 5, s. 297–305 [Абрамовіч П., *Літаратура НЕ. Раздзелы да ненапісанай кнігі*, “Дзяслоў” 2011, № 5, с. 297–305].

Hierasimchyk V., *Nye blytaytsyе Byelarus’, yakuyu nositsye wsabye, z Byelarusy w «Vozyery Radastsi»!*, “ARCHE-Pachatak” 2020, № 1, s. 88–89 [Герасімчык В., *Не блытайце Беларусь, якую носіце ў сабе, з Беларуссю ў «Возеры Радасці»!*, “ARCHE-Пачатак” 2020, № 1, с. 88–89].

<sup>19</sup> Тамсама, с. 406.

- Lapitskaya A., *Kamrazitsyya na nyaisnau movye. Retsenziiyana knihu Viktara Martsinovicha «Sfahnum»*, “Dzueyaslow” 2014, № 2, s. 322–326 [Ляпіцкая А., *Кампазіцыя на няіснай мове. Рэцэнзія на кнігу Віктара Марціновіча «Сфагнум»*, “Дзяслоў” 2014, № 2, с. 322–326].
- Lysova N., *Z pachatki byla mova, abo tema movy wtvorakh suchasnay byelaruskay litaratury*, “Vyesnik Polatsk. dzyarzh. un-ta. Syer. A. Humanitarnyya navuki” 2017, № 10, s. 101–110 [Лысова Н., *З пачатку была мова, або тэма мовы ў творах сучаснай беларускай літаратуры*, “Веснік Полацк. дзярж. ун-та. Сер. А. Гуманітарныя навукі” 2017, № 10, с. 101–110].
- Martsinovich V., *Vozyera Radastsi: raman*, Minsk 2016 [Марціновіч В., *Возера Радасці: раман*, Мінск 2016].
- Martsinovich V., *Mova 墨瓦: raman*, Minsk 2020 [Марціновіч В., *Мова 墨瓦: раман*, Мінск 2020].
- Martsinovich V., *Noch: raman*, Minsk 2018 [Марціновіч В., *Ноч: раман*, Мінск 2018].
- Martsinovich V., *Revalyutsyya: raman*, Minsk 2020 [Марціновіч В., *Рэвалюцыя: раман*, Мінск 2020].
- Martsinovich V., *Sfahnum: raman*, Minsk 2013 [Марціновіч В., *Сфагнум: раман*, Мінск 2013].

## SUMMARY

PROBLEM – THEMATIC AND GENRE – STYLISTIC POLIPHONY  
IN VIKTAR MARTSINOVICH’S NOVELS

Viktar Martsinovich’s novels reveal the aesthetic searches conducted in modern Belarusian literature. In the work “Sphagnum” the classical form of the social novel is originally reproduced, where various representatives of the society are convincingly shown in colorful images-types. The novels “Lake of Joy” and “Revolution” reveal first of all the psychological reflection of main characters, who act as symbolic incarnations of the spiritual aspirations of our time. Novels with assessments of psychological anti-utopia “Language” and “Night” represent the author’s prediction of the loss of national identity and spiritual literary tradition.

**Key words:** novel, polyproblematic art form, genre-style distinctiveness, “I”-narrative strategy, novel organization, philosophical concept.



*Ludmiła Sadko*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.17

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi*

*Minsk*

<https://orcid.org/0000-0001-5880-1570>

## Эстэтыка і паэтыка «садыцкіх вершыкаў» у полісістэме сучаснай беларускай і замежнай паэзіі

Ідэалагічныя і сацыялагічныя прынцыпы нарматыўнасці доўгі час панавалі ў савецкіх і постсавецкіх фалькларыстыцы і літаратуразнаўстве. У поле навуковага вывучэння не траплялі з’явы, якія не адпавядалі ўяўленням аб эстэтычнай і паэтычнай класічнасці, аднак на сучасным этапе, як заўважае расійскі фалькларыст М. Чарэднікава, *границы фольклористики заметно расширились: глазам учёных открывается новый многообразный материал*<sup>1</sup>.

Згодна з тэорыяй сучаснага гуманітарыста І. Эвен-Зохара, нацыянальная літаратурная полісістэма падзяляецца на некалькі ўзаемазвязаных сфер: кананізаваную і некананізаваную, цэнтр і перыферыю. Пад цэнтрам разумеецца афіцыйная культура, агульнапрынятая ў грамадстве, сістэма каштоўнасцяў большасці, стандартная нарматыўная мова, кананізаваная літаратура. Са сферай перыферыі звязаны ўяўленні аб непрынятасці, эксперыментальнасці, неканвенцыйнасці. І. Эвен-Зохар тлумачыць такі падзел наступным чынам:

Пад “кананізаванай” літаратурай мы разумеем прыкладна тое, што звычайна лічыцца “асноўнай” літаратурай: тыя віды літаратурных твораў, якія прымаюцца “літаратурным асяроддзем” і звычайна захоўваюцца супольнасцю як частка яго культурнай спадчыны. З іншага боку, “некананізаваная” літаратура азначае тыя віды літаратурных твораў, якія часцей за

---

<sup>1</sup> М. Чередникова, «Голос детства из дальней дали»: Игра, магия, миф в детской культуре, Москва 2002, с. 15.

ўсё не прымаюцца літаратурным асяроддзем як тыя, што не маюць “эстэтычнай каштоўнасці” (By “canonized” literature we mean roughly what is usually considered “major” literature: those kinds of literary works accepted by the “literary milieu” and usually preserved by the community as part of its cultural heritage. On the other hand, “non-canonized” literature means those kinds of literary works more often than not rejected by the literary milieu as lacking “aesthetic value”)<sup>2</sup>.

У выніку барацьбы за дамінуючае становішча ў полісістэме ўзнікаюць перамяшчэнні феноменаў рознага парадку з цэнтра ў перыферыю і наадварот. У апошнія гады актыўна распрацоўваецца тэрміналагічны апарат, звязаны з даследаваннем эксперыментальных, навацыйных мастацкіх феноменаў, распрацоўкай стратэгіі пісьма, звязаных з абсурдызмам, дзівацтвам, эстэтыкай алагізма, гратэску і карнавалізацыі.

Асаблівага вывучэння сёння патрабуюць маргінальныя, перыферычныя з’явы сучаснага дзіцячага фальклору і літаратуры – тэксты накшталт «садысцкіх вершыкаў», садзюжак, выкліканняў, жудасных гісторый, варажбітак, тым больш што ў практыцы паэтычнага мастацтва назапашаны значны корпус твораў падобнай накіраванасці. Мэта даследавання – выявіць асаблівасці эстэтыкі і паэтыкі, функцыянавання «садысцкіх вершыкаў» у творчасці сучасных беларускіх і замежных паэтаў. Метадалагічная аснова даследавання – працы навукоўцаў-гуманітарыстаў: М. Чарэднякавай, К. Неміровіча-Данчанкі, І. Эвен-Зохара. Даследаванне грунтуецца на культурна-гістарычных прынцыпах, метадах кампаратывістыкі, фармальнай школы, а таксама метадыцы структурнага аналізу.

Адна з цікавых праяў смехавога, карнавалізаванага, доўгі час перыферычнага, «некананізаванага» мастацтва, якое, пачынаючы з 1970 г., шырока распаўсюдзілася сярод дзіцячай і дарослай аўдыторыі, – «садысцкія вершыкі». Сучасныя фалькларысты і літаратуразнаўцы (К. Неміровіч-Данчанка, В. Лур’е, М. Навіцкая) выказваюць упэўненасць, што падобныя творы могуць быць ахарактарызаваны як сваеасаблівы андэграўнд, праява непадпарадкаванасці нормам афіцыйнай прапаганды, савецкасці як грамадскай і літаратурна-мастацкай з’явы. Так, К. Неміровіч-Данчанка адзначае, што *жанр почти полностью построен не просто на штампах, заимствованных из литературы для детей “сентиментально-сюсюкающего” типа, но и на*

<sup>2</sup> I. Even-Zohar, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, [in:] *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv 1978, p. 15.

перенесенном вместе с ним мифе о счастливом детстве ребёнка, придуманном взрослыми<sup>3</sup>. Акрамя таго, даследчыкі адзначаюць таксама і псіхалагічны аспект актуальнасці «садысцкіх вершыкаў»: “*приключения маленького мальчика*” – *ироническое воспроизведение мифа взрослых, в чьём воспалённом воображении торжество “ужасного случая” оказывается неминуемым законом жизни. Родительские “страшилки”, иллюстрирующие систему воспитательных запретов, возвращаются бумерангом в эпатаже “садистских стишков”*<sup>4</sup>.

Свет дзяцінства, які ў класічных фальклорных і літаратурных творах малоецца досыць стэрэатыпна як міф аб шчаслівым узросце, у садзюжках паўстае дысгарманізаваным, насычаным драматычнымі, а то і трагічнымі калізіямі. Розныя разбуральныя сілы – дарослыя, знаёмыя і малазнаёмыя «дзядзькі» і «цёткі», бацькі, настаўнікі, равеснікі, а таксама розныя аўтамашыны, механізмы і прылады – урываюцца ў будзённае жыццё, разбураюць яго цэласнасць і звычайны рух, наносзяць шкоду і калецтва герою. Асноўнай тэмай «садысцкіх вершаў» з’яўляецца самотнае, амаль экзістыйнае супрацьстаянне маленькага героя жахам штодзённага існавання рэальнага свету. «Садысцкія вершыкі» па структуры – гэта двух- і чатырохрадкоўі ўмоўна рэалістычнай накіраванасці, якія характарызуюцца гратэскава-парадыёным прайграваннем навакольнай рэчаіснасці. Адною з дамінантных рыс жанру «садысцкіх вершыкаў» з’яўляецца закладзеная ў іх камічна-фарсавае, карнавалізаванае стаўленне да ўсяго палахліва-страшнага згодна з прынцыпамі чорнага гумару.

У вершах «пра маленькага хлопчыка» згадваюцца рысы народнай дэманалагічнай «былічкі», казкі, прыпеўкі, раёшнага верша. У еўрапейскім асяроддзі, асабліва ў англамоўным, з XVII стагоддзя вялікую папулярнасць мелі творы са зборніка «Напевы Матухны Гусыні». Іх героі – Шалтай-Балтай, Робін Бобін, Джэк, які пабудаваў дом, дзівакі з іранічных лімерыкаў – добрыя знаёмыя амаль кожнаму дзіцяці. Між тым дадзеныя творы часта заснаваны на абсурдысцкіх, гульнявых прынцыпах, эстэтыцы нонсэнсу, распаўсюджаных у сучаснай літаратуры, у тым ліку ў «садысцкіх вершыках». У нямецкім дзіцячым фальклоры таксама існуюць кароткія абсурдысцкія тэксты асаблівага тыпу. Яны пачынаюцца з аднолькавага зачыну: усе дзеці штосьці робяць разам. Аднак ёсць адзін герой-небарака, чыё імя рыфмуецца

<sup>3</sup> К. Немирович-Данченко, *Наблюдения над структурой «садистских стишков»*, [в:] *Школьный быт и фольклор*, Таллинн 1992, с. 131.

<sup>4</sup> М. Чередникова, «Голос детства из дальней дали»..., с. 202.

са словам, значэнне якога звязана з няшчасцем, што адбываецца з ім: *Усе дзеці выбягаюць з лесу – толькі не Агата: яна натыкнулася на гранату»* (*Alle Kinder laufen aus dem Wald – nur nicht Agathe, die fängt die Granate*). *Усе ўжо у горнай хаціне, толькі не Сабіна, яна затрыманалася ў лавіне* (*Alle sind schon in der Berghütte, nur nicht Sabine, die steckt in der Lawine*)<sup>5</sup>.

У нямецкай нацыянальнай літаратуры XIX стагоддзя жанр «садыскіх вершыкаў» і страшылак распаўсюдзіўся дзякуючы творчасці В. Буша і яго вершам пра Макса і Моруца – хлапчукоў-свавольнікаў. Традыцыя тэкстаў чорнага гумару існуе і ў амерыканскай літаратуры канца XIX стагоддзя. Яскравы прыклад – «Жорсткія вершыкі для бессардэчных дамоў» амерыканскага паэта Г. Грэхама. Героі гэтых тэкстаў не ведаюць стомы ў штурханні, перакульваннях, выбухах і іншых катастрофах на зямлі, у вадзе і паветры. Так, у вершы «Цётхна Эліза» («Aunt Eliza») расказваецца пра тое, што сям’і прыйдзеца набыць фільтр для вады, бо цётка ўпала ў калодзеж:

In the drinking-well  
(Which the plumber built her)  
Aunt Eliza fell, –  
We must buy a filter<sup>6</sup>.

Такія падзеі ў творах Г. Грэхама ніяк не ацэньваюцца ў маральных каардынатах, героі не выказваюць эмацыйных прыхільнасцяў, не адчуваюць душэўных перажыванняў.

У дзіцячай савецкай паэзіі аўтары Аб’яднання рэальнага мастацтва (ОБЭРИУ) ствараюць новы накірунак, які ўмоўна можа быць названы парадаксальна-гульнявой паэзіяй. Яна суіснавала разам з казачным гумарам К. Чукоўскага, дзіцячай сатырай С. Маршака, А. Барто, С. Міхалкова. У вершах Д. Хармса і яго аднадумцаў няма прамога настаўлення, не выконваецца дыдактычная функцыя, абавязковая ў дзіцячай літаратуры. Галоўная мэта такіх паэтаў – уразіць, здзівіць чытача. Выдуманы, нерэальна-мастацкі хармсаўскі свет вырас на аснове смехавой культуры і мае самае непасрэднае дачыненне да фальклорных жанраў небыліцы, прыпеўкі і казкі. У творах Д. Хармса, як і ў садзюжках, адбываецца накладванне смешнага на семантыку

<sup>5</sup> *Frappierend: Lustige Geschichten*, [online], <https://deecce.de/fun/lustige-texte/alle-kinder/>, [доступ: 12.02.2021].

<sup>6</sup> H. Graham, *Verse and Worse*, [online], [https://aldebaran.ru/author/harry\\_graham/kniga\\_verse\\_and\\_worse/read/pagenum-2/](https://aldebaran.ru/author/harry_graham/kniga_verse_and_worse/read/pagenum-2/), [доступ: 12.02.2021].

гаротнага, адбываецца своеасаблівае «выварочванне» сітуацыі з адназначна трагічнай (смерць, боль, катастрофа) у смешную і бяспечную. Напрыклад, ужо ў першай страфе аднаго з самых вядомых дзіцячых вершаў Д. Хармса «Иван Топорышкин» досыць бесклапотна паведамаляецца, што галоўны герой гіне на паляванні, а ў іншых частках верша бадзёра і весела апавядаецца пра дэталі і варыянты гэтай падзеі. Да таго ж аўтар не засяроджвае ўвагу на катастрофічных наступствах гэтага няшчаснага выпадку:

Иван Топорышкин пошёл на охоту,  
с ним пудель пошёл, перепрыгнув забор.  
Иван, как бревно провалился в болото,  
а пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошёл на охоту,  
с ним пудель в реке провалился в забор.  
Иван как бревно перепрыгнул болото,  
а пудель вприпрыжку попал на топор<sup>7</sup>.

У канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя ў беларускай і замежнай літаратурах з’яўляецца шэраг твораў, якія на ўзроўні ідэйна-тэматычных матываў, стылістычных і жанравых прыкмет у рознай ступені суадносяцца з прынцыпамі эстэтыкі і паэтыкі «садысцкіх вершыкаў». Тэксты рускага паэта А. Грыгор’ева, аўстрыйскага літаратара Э. Яндля, беларускіх аўтараў В. Жыбуля і В. Бурлак прасякнуты нігілістычным пафасам ў адносінах да бюракратычна-таталітарнага грамадства, пурызму і разважлівасці «нарматыўнай» літаратуры. У сучасных сацыякультурных абставінах з высокім узроўнем юрыдычнага і бюракратычнага рэгулявання такія жанры, як страшылка, «садысцкія вершыкі», перакруты, сталі процівагай фармалізаванасці і дагматызму літаратурнай палітыкі. Менавіта ў «дзіцячых» вершах гэтых аўтараў з найбольшай сілай прагучала іранічна-абсурдысцкая трактоўка свету, імкненне пазбавіцца ад «культурных ідалаў», пошукі аўтэнтчнага, жывога сэнсу. Комплекс «дзівацтва», заяўлены ў вершах паэтаў, становіцца формай унутранай эміграцыі, уцёкаў ад пачварнай рэчаіснасці. Так, напрыклад, вельмі своеасаблівы лірычны герой верша «завулак франца хохедлінгера»<sup>8</sup> («franz hochedlinger-gasse») Э. Яндля ў блытаным аграматычным маналозе апавядае пра свет, які

<sup>7</sup> Д. Хармс, *Полное собрание сочинений* в 3 т., Санкт-Петербург 1997, т. 3, с. 10–11.

<sup>8</sup> Захаваны асабліваасці пісьма Э. Яндля. Пераклад аўтара артыкула.

нявечыць асобу, прымушае яе здзяйсняць учынкi ад нуды i безвыходнасці. Дадзены герой – носьбіт рэдукаванага мыслення, слабаадукаваны, заскарузлы, знявечаны жыццём чалавек:

wo gehen ich	дзе ідуць я
liegen spucken	ляжаць плююць
wursten von hunden	каўбаскі сабак
saufen kotz	п'яная рвота
ich denken müssen	я павінны думаць
in mund nehmen	у рот бяруць
aufschlecken schlucken	лізаюць глытаюць
denken müssen nicht wollen	думаць не павінны хацець <sup>9</sup>

Падобны персанаж з'яўляцца i ў вершах сучаснага беларускага аўтара В. Жыбуля. Па словах вядомага літаратуразнаўцы І. Скарапанавай, *хваравіта-анармальнае В. Жыбуль робіць смешным – бо на самай жа справе маецца на ўвазе сацыяльная паталогія*<sup>10</sup>. Так, у вершы «Чабурэк» герой, убачыўшы руку тапельца, прымае недарэчнае рашэнне:

Міма я не прабягу –  
я яму дапамагу:  
я прыцэлюся ды лоўка  
яму кіну сторублёўку<sup>11</sup>.

Рэчаіснасць Э. Яндля i В. Жыбуля гратэскава банальная, у яе адлюстраванні аўтар імкнецца да абсурдызацыі. Прадметы жывой i нежывой матэрыі, рэчы i людзі ў творах гэтых аўтараў i ў «садысцкіх вершыках» у прынцеце неадметныя, што спараджаецца гвалтам i хаосам свету, дысгарманічнымі адносінамі ачуджанай асобы i асяроддзя.

Нават узаемаадносіны маці i дзіцяці – жудасны хорар, начны кашмар, дзе няма логікі. У вершы Э. Яндля з выразнай назвай «kinderreim» («дзіцячы верш») створана своеасаблівая атмасфера, вядомая нам па рускамоўнай лічылцы са страшнаватым зместам: *Вышел месяц из тумана / Вынул ножик из кармана, / Буду резать, буду бить, / Все равно тебе водить*. Маці з верша Э. Яндля лязгае страшнымі нажніцамі,

<sup>9</sup> E. Jandl, *Poetische Werke*, in 11 Bde., München 1997, Bd. 7, s. 126.

<sup>10</sup> І. Скарапанава, *Поставаангардызм Віктара Жыбуля*, Мінск 2018, с. 36.

<sup>11</sup> В. Жыбуль, *Прыкры крык*, Вільня 2001, с. 85.

жудасна рагоча і, напэўна, рэжа чыюсьці галаву для прыгатавання абеду:

mutter gesagt:	маці сказала:
sterne ausschneiden	зорку выразаць
mutter bitte	маці, калі ласка,
nicht leiden nicht leiden	не пакутуйце не пакутуйце
mutter gelacht	мама смялася
schere klopf	нажніцы стукаюць
dummkopfe ab	дурань
in kochtopf	у гаршчок <sup>12</sup>

У дзіцячым успрыманні рэальнасць – гэта гвалт. У ёй сямейныя адносіны дыскрымінаваны грубіянствам, жорсткасцю, нярэдка і садызмам дарослых, якія пераносяць каштоўнасці соцыуму ва ўзаемаадносіны паміж дзецьмі і бацькамі. У вершы ствараецца атмасфера недагаворанасці, герой верша малы, ён не ў стане ўсвядоміць, што з ім адбываецца. Тэкст перапоўнены садысцкімі намёкамі, сцэнамі запалохвання і фізічных распраў у дачыненні дзіцяці. Гэтая гіпербалізаваная жорсткасць у адносінах да дзяцей – эквівалент дэгуманізацыі свету. Верш дэманструе характэрны для тэкстаў-страшылак і «садысцкіх вершыкаў» арсенал сродкаў. У першую чаргу гэта аформлены ў вершы сэнсавы разрыў паміж культурнай забаронай на прафанаванне адносінаў маці і дзіцяці і небывала жорсткі, дэструктыўны характар дзеянняў герайні. На тэкстуальным узроўні гэта выяўляецца ў апазіцыі пачуццяў героя-дзіцяці, што паўтарае *балюча, балюча (wehgetan)* і пералічвае свае пашкодванні (*пальцы на руках і нагах, нос (daumen, finger zehen, nase)*) і пачуццяў герайні-маці, што «*толькі смяецца*» (*mutter gelacht*).

Смерць у розных абліччах – часты персанаж «страшных» вершаў Э. Яндля, А. Грыгор’ева, В. Жыбуля і В. Бурлак. Героі твораў гэтых аўтараў вядуць дваістае жыццё, суіснуюць у свеце смерці і свеце жыцця, трапляюць у недарэчныя сітуацыі, разбіваюцца, топяцца, губляюць часткі цела і парадаксальным чынам працягваюць жыць. Мёртвы, абяздушаны свет не заўважае калецтва чалавека, яго пераходу ў іншае быццё, неўладкаваны свет спараджае дэфармаваных, паламаных духоўна і фізічна вырадкаў:

<sup>12</sup> E. Jandl, *Poetische Werke*, in 11 Bde., München 1997, Bd. 4, s. 65.

Сизов умер.  
 Но ожил снова.  
 Сизова скрутили,  
 Сизова связали,  
 Похоронили живого<sup>13</sup>.  
 (А. Грыгор'еў)

З першага погляду прымітыўныя радкі А. Грыгор'ева праўдзіва і ёміста апавядаюць пра сусвет, недабразычліва настроены да чалавека, а чорны гумар такіх твораў дапамагае пераадолець гэты канфлікт і перамагчы страхі існавання. Досыць часта «садысцкія вершыкі» А. Грыгор'ева маюць адкрытую сатырычную накіраванасць, дазваляюць асэнсаваць сур'ёзную сацыяльную ангажаванасць твораў гэтага аўтара:

Стою за сардельками в очереди –  
 Все выглядит внешне спокойно:  
 Слышны пулеметные очереди,  
 Проклятья, угрозы и стоны<sup>14</sup>.

Смех, які выклікаюць тэксты Э. Яндля і А. Грыгор'ева, найбольш блізкі да карнавальнага. З падобнай інтанацыяй парадыйнага абсмейвання разважаюць паэты пра тэму чалавечай смяротнасці, будуючы свае тэксты ў форме парадоксу:

С каждой секундой	жышчэ
Я старше и старше	усё даўжэй
Сам себя становлюсь.	і даўжэй
Ужасно смешно мне	гэта значыць карацей
И весело страшно:	і карацей
Что скоро я остановлюсь <sup>15</sup>	яно не цягнецца <sup>16</sup>
(А. Грыгор'еў)	(Э. Яндль)

Тэма смерці і катастроф, характэрная для садысцкіх вершаў, знаходзіць распрацоўку ў творах сучаснага беларускага аўтара В. Бурлак. Як слухна заўважае І. Скарапанав, «*наивный*» абсурд с *непрерывной комедийной составляющей как осмеивающая реакция на ано-*

<sup>13</sup> О. Григорьев, *Хулиганские стихи*, Москва 2005, с. 36.

<sup>14</sup> Тамсама, с. 28.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 69.

<sup>16</sup> E. Jandl, *Poetische Werke*, in 11 Bde., München 1997, Bd. 8, s. 99.



*мальное в жизни и людях занял заметное место в ее произведениях*<sup>17</sup>.  
У вершах паэткі пад немудрагелістым поглядам рэальнасць паўстае ў выглядзе гвалту, а сямейныя і сяброўскія адносіны дыскрымінаваны грубійствам, жорсткасцю, часам нават і садызмам:

На правадох электрык павіс.  
Тырчыць адвёртка з ілба.  
І думаеш, бачачы гэты эскіз:  
«Наша жыццё – барацьба!»

Такая гіпербалізаваная жорсткасць у адносінах людзей – эквівалент дэгуманізацыі свету:

Крест свой один не сдержал бы я, Нести помогают пинками друзья. Ходить же по водам и по небесам – И то, и другое умею я сам <sup>18</sup> .	Привызали мне руку да нагі, Але вельмі добрыя людзі. Не каб нехта благі! А ад добрых – няхай ужо будзе! <sup>19</sup>
(А. Грыгор'еў)	(В. Бурлак)

Інфернальная вобразнасць характэрная не толькі самаму герою і яго ўласнаму жыццю, але і ўсяму сусвету, якому таксама не ўдасца пазбегнуць катастрофы і знішчэння, як у творы В. Жыбуля:

Запусцілі мы ракету.  
Быў Сусьвет – няма  
Сусьвету...

На сучасным этапе ў розных галінах гуманітарыстыкі адзначаецца цікавасць да перыферычных, некананічных феноменаў, да інверсіі афіцыйнага, дамінуючага ў культуры дыскурсу, да альтэрнатыўных формаў мастацкага пісьма. Каштоўнасці, традыцыйна маркіраваныя як непарушныя, сакральныя, асвечаныя традыцыяй, пад прызмай абсурдызацыі падвяргаюцца сумненню і высмейваюцца. Іронія ў тэкстах паэтаў – гэта спосаб светаўспрымання, дэманстрацыя свабоды свядомасці ад грамадскіх устаноў і стандартаў. Такім чынам, алагізмы, прыхільнасць да парадаксальных сюжэтных паваротаў, персанажы-аўтсайдары, камічнае пераасэнсаванне трагічных калізій,

<sup>17</sup> И. Скоропанова, *Ироничный маскарад*, [у:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI вв.: сб. науч. ст.*, Минск 2010, с. 134.

<sup>18</sup> О. Григорьев, *Хулиганские...*, с. 81.

<sup>19</sup> Джэці (Вера Бурлак), *За здаровы лад жыцця*, Мінск 2003, с. 72.

абсурдызацыя, рысы «чорнага гумару», тэматыка перакрутаў, гульнявыя прыёмы ў творчасці А. Грыгор’ева, Э. Яндля, В. Бурлак і В. Жыбуля становяцца выразным адлюстраваннем усіх тых сацыякультурных і бытавых жахаў і недарэчнасцяў, што пануюць у сучаснай рэчаіснасці.

## LITERATURA

- Charms D., *Połnoje sobranije soczinieniŭ* w 3 t., t. 3: *Proizwiedienija dla dietiej*, Sankt-Pietierburg [Хармс Д., *Полное собрание сочинений* в 3 т., т. 3: *Произведения для детей*, Санкт-Петербург 1997].
- Czeriednikowa M., «*Golos dietstwa izdalniej dali*»: *Igra, magija, mif w dietskaj kulturie*, Moskwa 2002 [Чередникова М., «*Голос детства из дальней дали*»: *Игра, магия, миф в детской культуре*, Москва 2002].
- Dżeci (Wiera Burlak), *Za zdarowy ład žyccia*, Minsk 2003 [Джэці (Вера Бурлак). *За здаровы лад жыцця*, Мінск 2003].
- Even-Zohar I., *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, [y:] *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv 1978.
- Frapierend: Lustige Geschichten*, [online], <https://deecce.de/fun/lustige-texte/allekinder/>, [доступ: 12.02.2021]
- Graham H., *Verse and Worse*, [online], [https://aldebaran.ru/author/harry\\_graham/kniga\\_verse\\_and\\_worse/read/pagenum-2/](https://aldebaran.ru/author/harry_graham/kniga_verse_and_worse/read/pagenum-2/), [доступ: 12.02.2021]
- Grigorjew O., *Chuliganskije stichi*, Moskwa 2005 [Григорьев О., *Хулиганские стихи*, Москва 2005].
- Jandl E., *Poetische Werke*, in 11 Bde., Bd. 4: *Künstliche baum*, München 1997.
- Jandl E., *Poetische Werke*, in 11 Bde., Bd. 7: *Bearbeitung die Mütze*, München 1997.
- Jandl E., *Poetische Werke*, in 11 Bde., Bd. 8: *Der gelbe Hund. Selbstporträt des schachspielers als trinkende Uhr*, München 1997.
- Niemirowicz-Danczenko K., *Nabludienija nad strukturoj «sadiestkich stizkow»*, [u:] *Szkolnyj byt i folklor*, Tallinn 1992 [Немирович-Данченко К., *Наблюдения над структурой «садистских стихиков»*, [y:] *Школьный быт и фольклор*, Таллинн 1992].
- Skarapanawa I., *Postawangardyzm Wiktara Žybula*, Minsk 2018 [Скарапанова И., *Поставангардызм Віктара Жыбуля*, Мінск 2018].
- Skoropanowa I., *Ironicznyj maskarad*, [u:] *Russkojazycznaja litieratura Bielaruškonca XX – naczala XXI ww.*: sb. naucz. st., Minsk 2010 [Скоропанова И., *Ироничный маскарад*, [y:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI вв.*: сб. науч. ст., Мінск 2010].

## SUMMARY

AESTHETICS AND POETICS OF “SADISTIC VERSES”  
IN THE POLYSYSTEM OF MODERN BELARUSIAN AND FOREIGN POETRY

The article describes peculiar features of aesthetics and poetics of “sadistic verses” in the creative work of modern Austrian poet E. Yandle, Russian author A. Grygoriev and Belarusian masters of artistic word V. Zhybul and V. Burlak. Using the means of grotesque, carnivalization, illogic and black humour the authors show their protest against an excessive normativity and nihilistic pathos to modern reality with its standards, and create a peculiar lyrical hero – a weirdo, an eccentric person who falls into the chain of catastrophes, crashes and accidents.

**Key words:** sadistic verses, modern children folklore, polysystem, canonized and non-canonized literature, aesthetics, poetics, genre.



## FOLKLORYSTYKA I KULTUROZNAWSTWO

*Уладзімір Аўсейчык*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.18

*Połacki Uniwersytet Państwowy  
Białoruś*

<https://orcid.org/0000-0002-6433-0039>

### **Жабракі ў пахавальных і памінальных абрадах беларусаў Падзвіння (па матэрыялах XIX – пачатку XXI стагоддзя)<sup>1</sup>**

Традыцыйная культура беларусаў у навуковых публікацыях і ў папулярных выданнях пераважна прадстаўлена як гамагенная і адзіная. У якасці яе інварыянта часцей разглядаецца сялянская культура. Такі падыход абумоўлены тым фактам, што большасць беларусаў яшчэ на мяжы XIX–XX стст. былі сялянамі. Аднак пры ўсім гэтым беларускі этнас нават на мяжы стагоддзяў быў прадстаўлены рознымі сааслоўямі са спецыфічнай культурай і традыцыямі. Акрамя таго, у сацыяльнай структуры беларускага грамадства вылучаюцца і асобныя сацыяльныя групы, сярод якіх выключнае месца займаюць жабракі (старцы). Феномен жабрацтва з’яўляецца неад’емным кампанентам жыцця грамадстваў, дзе існуе сацыяльная іерархія. Гістарычныя звесткі аб жабраках у Еўропе адносяцца яшчэ да ранняга сярэднявечча<sup>2</sup>. На беларускіх землях гэта субкультура<sup>3</sup> са спецыфічным тыпам жыцця-забеспячэння з’яўлялася неад’емным складнікам грамадства. Жабракі

---

<sup>1</sup> Артыкул падрыхтаваны ў ходзе працы па праекце БРФФД-РФФД «Субкультура дзетства в дискурсе устной истории, языке и фольклоре Витебско-Псковского пограничья XX – начала XXI века» (Г20Р-095 ад 4 мая 2020 г.).

<sup>2</sup> М.Л. Бутовская, М.А. Ванчатова, *Нищие как городская субкультура: устойчивость взаимоотношений нищих и общества в исторической перспективе*, «Этнографическое обозрение», 2007, № 3, с. 12.

<sup>3</sup> Англійскі даследчык П. Бэрк (P. Burke) схільны вызначаць жабракоў як носьбітаў контркультуры, а не субкультуры, у тым сэнсе, што яны не толькі вылучаліся з навакольнага свету, але і адваргалі яго (П. Бэрк, *Народная культура Эўропы ранняга Новага часу*, Мінск 1999. с. 73). Аднак такое разуменне жабракоў ва ўмовах беларус-

выразна адрознівалася не толькі ў пабытовым плане і паўсядзённым жыцці. Яны з'яўляліся найбольш сакралізаванай сацыяльнай групай беларускага грамадства. Для больш поўнага разумення феномена жабрацтва ў беларускай культуры важным з'яўляецца аналіз сімвалічнага статуса і рытуальных функцый гэтай групы. У гэтым плане паказальнымі будуць даследаванні ў пахавальна-памінальнай абраднасці – адной з найбольш устойлівых і кансерватыўных частак культуры.

Даследаванне прысвечана разгляду сімвалічнага статуса і рытуальных функцый жабракоў у пахавальных і памінальных абрадах беларускага насельніцтва Падзвіння<sup>4</sup> на аснове фальклорных і этнаграфічных матэрыялаў XIX – пачатку XXI ст.

**Крыніцамі даследавання** з'яўляюцца фальклорныя і этнаграфічныя матэрыялы (апублікаваныя і архіўныя), зафіксаваныя на Падзвінні ў XIX – пачатку XXI ст. Сярод апублікаваных крыніц асабліваю важнасць маюць працы М.Я. Нікіфароўскага<sup>5</sup>, А.Г. Кіркора<sup>6</sup>, Ф. Сярэбранікава<sup>7</sup>, Ю. Галомбэка<sup>8</sup>, Ф. Сяліцкага<sup>9</sup>. Значнае месца ў працы займаюць матэрыялы ўласных палявых этнаграфічных даследаванняў аўтара, а таксама матэрыялы фальклорна-этнаграфічных экспедыцый Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта, якія праводзіліся выкладчыкамі і студэнтамі гуманітарнага факультэта. Матэрыялы захоўваюцца ў фальклорным архіве Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта.

**Назвы жабракоў.** На Беларускім Падзвінні найбольш пашыранымі варыянтамі назваў гэтай сацыяльнай групы былі «*жабракі*» і «*старцы*». У рэгіёне існуе пэўная дыферэнцыяцыя гэтых назваў

---

кага грамадства падаецца не зусім справядлівым. У беларускім традыцыйным соцыуме старцы не былі абсалютна выключанай групай. Гэта тым больш паказальна праз разгляд іх статуса і рытуальных функцый, у тым ліку і ў абрадах пахавальна-памінальнага цыклу.

<sup>4</sup> Рэгіён Падзвінне (Беларускае Падзвінне) – гістарычна-этнаграфічны рэгіён Беларусі, які займае паўночную частку краіны і размешчаны ў басейне Заходняй Дзвіны і яе прытокаў.

<sup>5</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки Витебской Белоруссии. Старцы*, «Этнографическое обозрение» 1892, № 1.

<sup>6</sup> А. Киркор, *Этнографический взгляд на Виленскую губернию*, «Этнографический сборник» 1858, Вып. III.

<sup>7</sup> Ф. Серебренников, *Обычаи и обряды крестьян Себежского уезда при крестинах, свадьбе и похоронах*. «Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г.», Санкт-Петербург 1865.

<sup>8</sup> J. Gołębek, *Dziady białoruskie*, «Lud», 1925, № 4.

<sup>9</sup> F. Sielicki, *Pieśni pogrzebowe i dziadowskie śpiewane w b. powiecie Wilejskim*, «Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis», 1982, № 22.

па геаграфічнаму прынцыпу. Як вынікае з палявых даследаванняў, ва ўсходняй частцы рэгіёна больш пашырана назва «старцы», у той час як на Захадзе Падзвіння – «жабракі»:

*«Хадзілі жабракі, ну каторыя дзействіцельна маліліся, там што ім давалі, што што еў, корку хлеба. Мне так кажыцца, даўней, што»* (АГМ, КАП; в. Канстанцінава Глыбоцкага раёна)<sup>10</sup>; *«Ну гэта як раней называлася старцы. Гэта раньш хадзілі раньш,эта пасле вайны. Хадзілі па хатах, прасілі паесці, каб ужо далі кусак хлеба ці паесці чалавеку гэтаму. Хадзілі і жэнішчыны, і пажылыя мужыкі, і дзеці хадзілі. Эта я добра помню»* (ТАФ; в. Шыпулі Бешанковіцкага раёна).

На Падзвінні зафіксаваны і варыянты назваў, вытворныя ад слоў «жабракі» і «старцы»: *«Старчоўкі іх у нас называлі»* (ВТА; в. Дуброва Бешанковіцкага раёна). У в. Дзедзіна Докшыцкага раёна зафіксаваны варыянт *«у жэбры хадзіць»*<sup>11</sup>. На Вілейшчыне, па сведчанні Ф. Сяліцкага, жабракоў называлі *«дзядамі»*<sup>12</sup>. У рэгіёне зафіксаваны і выпадкі, калі для абазначэння дадзенай катэгорыі наўпрост выкарыстоўваліся словы «бабка» («бабушка»), «дзед»: *«А так яны хадзілі, ну у нас тут была адна, бабушка такая, яна ўсё малілася і малілася, дык ей мы насілі, як памінаць»* (ДГМ, ДНП; в. Шалагіры Докшыцкага раёна); *«Памінаець, памінаець. Цяпер у нас бацюшкі няма, а на Пасту бабушкі, якія умеюць маліцца, ведаюць малітву памінаюць»* (ВДМ, ВВУ; в. Чарніца (II) Докшыцкага раёна).

**Уключанасць жабракоў у абрады. Прычыны і характарыстыка.** Удзел старцаў у пахавальных і памінальных абрадах абумоўлены іх суаднесенасцю ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў з катэгорыяй іншасвету. Сувязь жабракоў з «тым светам» тлумачыцца праз наяўнасць такіх рысаў як старасць, беднасць, калецтвы (фізічныя адхіленні, слепата), асаблівы знешні выгляд, падарожны характар дзейнасці і выключанасць са звыклага для беларускіх сялянаў укладу жыцця, валоданне таемнымі ведамі.

**Старасць.** У фальклорных тэкстах і этнаграфічных апісаннях жабракі пераважна згадваюцца як людзі сталага ўзросту. Гэта асабліваасць тлумачыцца аб'ектыўнай патрэбай здабываць харчаванне ў вы-

<sup>10</sup> Усе запісы зроблены на тэрыторыі Віцебскай вобласці.

<sup>11</sup> Фальклорны архіў Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта. Фонд 1. Вопіс. 3. Справа. 2. Матэрыялы фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі ПДУ ў Докшыцкі раён (ліпень 2009 г.). Сшытак. 5. Запісы Філіпенкі У.С., Лобача У.А., Клопавай С., Высоцкай А., Жахоўскага Б., Шаўчэнка Я.

<sup>12</sup> Такая назва з'яўляецца даволі паказальнай. Яна указвае на ўяўленне пра жабракоў як увасабленне продкаў. У беларусаў так называлі і памерлых.

падку немагчымасці ўжо працаваць. Пра такую асаблівасць паведамляюць і рэспандэнты: «А тыя старцы якія былі, можа калекі? – Ніякія. Старыя, ужо жывуць старыя. Старэнькія. Канешне ж маладыя не хадзілі. Старым жа пенсіі не давалі, гэта ж не цяпер» (СМВ; в. Азёрнае Расонскага раёна). Гэта рыса ўказвае і на паходжанне самой назвы («старцы» ад слова «стары»). Не выпадковай у гэтым сэнсе ўяўляецца і адна з лакальных назваў жабракоў – «дзяды».

Аднак неабходна адзначыць, што такая характарыстыка як старасць не была абсалютнай для ўсіх жабракоў. Яшчэ М.Я. Нікіфароўскі адзначаў, што ў рэгіёне старцамі называлі нават дзяцей, якія прасілі міласціну<sup>13</sup>. На Бешанкоўшчыне, як сведчаць рэспандэнты, у катэгорыю «старцаў» таксама аб'ядноўвалі ўсіх жабракоў, незалежна ад полу і ўзросту: «Ну гэта як раней называлася старцы. Гэта раньшэ хадзілі, раньшэ,эта пасле вайны. Хадзілі па хатах, прасілі паесці, каб ужо далі кусак хлеба ці паесці чалавеку гэтаму. Хадзілі і жэнішчыны, і пажылыя мужыкі, і дзеці хадзілі. Эта я добра помню» (ТАФ; в. Шыпулі Бешанковіцкага раёна).

Характарыстыцы «старасць» надавалася прыныповае значэнне ў выбары ўдзельнікаў пахавальных і памінальных рытуалаў. Як адзначае В.А. Седакова, «старасць разумеецца як блізкасць да замагільнага свету; семантыка абрадавых функцый старых – “праваднікі ў вобласць смерці”»<sup>14</sup>. Адсюль большасць абрадавых дзеянняў у час пахавальна-памінальных абрадаў выконваецца менавіта людзьмі сталага ўзросту. Старыя звычайна абмываюць і апранаюць памерлага, іх запрашаюць сядзець з нябожчыкам ноччу і г.д.<sup>15</sup> Блізкасцю да замагільнага свету тлумачыцца і саджанне самага старэйшага жыхара вёскі на покуці, дзе ставіўся і посуд для нябожчыка (Лепельскі раён)<sup>16</sup>. «Пасрэдніцкая» функцыя старых выразна праяўляецца ў каляндарных памінках. Так, на Дзяды цэнтральную ролю адыгрывае старэйшы член сям'і (звычайна мужчынскага полу). Галоўная яго роля, апрача

<sup>13</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 70.

<sup>14</sup> О.А. Седакова, *Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян*, Москва 2004, с. 108–109.

<sup>15</sup> У.Я. Аўсейчык, *Полаўзроставыя асаблівасці ў традыцыйнай пахавальна-памінальнай абраднасці беларусаў Падзвіння*, [в:] «Гендер и проблемы коммуникативного поведения», Новополоцк, 2010, с. 96.

<sup>16</sup> Т.М. Пшонка, *Асаблівасці выкарыстоўвання традыцыйнай ежы ў святах народнага календара Лепельшчыны*, [в:] «Народная культура Віцебшчыны», Віцебск 2007, с. 223.



«кіравання» ходам абраду, на сімвалічным узроўні заключалася ў непасрэднай камунікацыі з памерлымі продкамі, а менавіта іх рытуальнае запрашэнне на вячэру, адкладванне ім ежы, а ў шэрагу лакальных варыянтаў і выправаджванне дзядоў пасля заканчэння трапезы<sup>17</sup>.

**Беднасць.** У якасці прынцыповай характарыстыкі жабракоў выступае іх беднасць. Менавіта гэта рыса з'яўляецца адной з вызначальных: «*Старцы хадзілі, эта бедныя людзі, хадзілі, хадзілі. Дают ім і дзеньгі і адзежду, ну ўсё*» (ЛАГ; в. Сініцы Бешанковіцкага раёна). Гэта характарыстыка старцаў яскрава адлюстравана і ў народных выслоўях: «З торбаю як старац», «Абарваны (абнасіўся) як той старац», «Ашарпалісь, ходзім як старцы», «Праўды як у жабрака грошай»<sup>18</sup>. Такая рыса з'яўляецца даволі прынцыповай. Яна мае сваёй сэнсавай асновай метафару мёртвы~бедны<sup>19</sup>. Акрамя таго, у народным і хрысціянскім разуменні беднасць становіцца сінонімам святасці і праведнасці. У славянскім фальклоры бедныя ўяўляюцца як Божыя людзі<sup>20</sup>. Аднак М.Я. Нікіфароўскі адзначаў, што не ўсе жабракі былі беднымі. Некаторыя нават прыбывалі ў памінальныя дні да храма на сваіх вазах. Але, па словах этнографа, да такіх «жабракоў» беларускія сяляне амаль не звярталіся для памінання сваіх памерлых<sup>21</sup>.

**Калецтвы (фізічныя адхіленні, слепата).** Пра калецтвы жабракоў (як рэальныя, так і «паказушныя») даволі часта паведамляюць крыніцы<sup>22</sup>. Па сведчанні М.Я. Нікіфароўскага, некаторыя жабракі наўмысна дэманстравалі свае калецтвы, каб такім чынам атрымаць больш міласціны<sup>23</sup>. Пра наяўнасць розных калецтваў у жабракоў сведчаць і палявыя матэрыялы. У якасці такіх калецтваў рэспандэнтамі часта называюцца адхіленні разумовага плану: «*Хадзілі і многа было да вайны жабракоў, я помню, але хадзілі. Такія каторыя трошкі ні разумныя людзі былі. Дамоў жа гэтых не было, ну пойдучь і пойдучь*» (ПГІ; в. Шо Глыбоцкага раёна). У якасці парушэнняў называецца і слепата. Рэспандэнтамі згадваецца і традыцыя вадзіць сляпых старцаў,

<sup>17</sup> У.Я. Аўсейчык, *Полаўзроставыя...*, с. 96.

<sup>18</sup> *Выслоўі*, Мінск 1979, с. 279, с. 282, с. 368.

<sup>19</sup> О.А. Седакова, *Поэтика...*, с. 110.

<sup>20</sup> К. Михайлова, *О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре*, [в:] «Язык культуры: семантика и грамматика», Москва 2004, с. 140.

<sup>21</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 86.

<sup>22</sup> Тамсама, с. 85; F. Sielicki, *Pieśni...*, s. 100.

<sup>23</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 85.

а таксама наяўнасць павадыра: «*Масей яго звалі, дык ён сьляпы быў, і яго ўсё па дзярэўні вадзілі. Была такая баба-старуха, яна вадзіла яго. Ну дык ён пад акно падойдзець і моліцца*» (ІАГ; в. Петрашы Сенненскага раёна). Ва ўмовах традыцыйнага (міфапаэтычнага) грамадства калецтвы (фізічныя адхіленні, слепата) збліжаюць старцаў з іншасветам. Асабліва прынцыповай і важнай выглядае наяўнасць такой прыкметы як слепата. Гэта рыса, па меркаванні К. Міхайлавай, надае ім асаблівую сакральнасць. У найўнай карціне свету слепата захоўвае міфалагічнае значэнне прадстаўніка чужога свету, «таго свету», смерці. А самі сляпыя ўраўноўваюцца з мёртвымі. Згодна з міфалагічным мысленнем, слепата – гэта знак прароцтва, ведаў і мудрасці, божы дар, які дазваляе бачыць патаемнае. А таму сляпыя разумеюцца як медыятары, якія могуць кантактаваць з тагасветам, са светам памерлых<sup>24</sup>.

**Асаблівы знешні выгляд.** Пры характарыстыцы жабракоў разам з калецтвамі і фізічнымі адхіленнямі істотнае значэнне маюць асабліваасці іх знешняга выгляду і наяўнасць спецыфічных атрыбутаў. Нярэдка ў крыніцах старцы апісваюцца з прынцыповымі знешнімі рысамі – нямытае, парванае, старое, з заплатамі адзенне, наяўнасць барады, торбы, пугі і інш. Нязвыклымі выглядаюць і не характэрныя для пары года элементы адзення (напрыклад, наяўнасць аблавухі нават у летні перыяд)<sup>25</sup>. Такая характарыстыка знешняга выгляду жабракоў даецца і сучаснымі вяскоўцамі: «*Старцы былі, хадзілі старцы. Абыкнавенныя, ну адзетыя ў ладманат, у яго сумка чараз плячо*» (ХНГ; в. Лабачова Бешанковіцкага раёна). Атрыбуты старцаў ва ўмовах міфапаэтычнага мыслення набываюць знакавую нагрузку. Так, у беларускім фальклоры пуга нярэдка выступае як атрыбут святых ці прадстаўнікоў іншасвету (лесавіка, лазавіка, чорта)<sup>26</sup>. Доўгая барада таксама з'яўляецца прыкметай сакральнасці. Яна з'яўляецца неад'емным атрыбутам Бога, святых, духаў. У славян барада нават становіцца абавязковым атрыбутам ікананісных вобразаў святых<sup>27</sup>.

**«Падарожныя людзі».** У этнаграфічных крыніцах XIX – пачатку XX ст. і сучасных палявых матэрыялах старцы ўстойліва характарызуюцца як людзі падарожныя, тыя, хто прыходзяць у вёску або

<sup>24</sup> К. Михайлова, *О семантике...*, с. 143–144.

<sup>25</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 75.

<sup>26</sup> *Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 379.

<sup>27</sup> К. Михайлова, *О семантике...*, с. 150; *Міфалогія беларусаў...*, с. 40.

з'яўляюцца на могiлках ці каля храма ў адпаведныя дні. Разам з беднасцю «падарожнасць» з'яўляецца найбольш прынцыповай характарыстыкай жабракоў: «Цягаецца (валочыцца) як жабрак які»<sup>28</sup>. У народных уяўленнях старцы – гэта тыя, хто ходзяць і просяць. Адсутнасць у жабракоў дому, сям'і і гаспадаркі, пастаяннае прабыванне ў дарозе рабілі іх у вачах беларускіх сялянаў людзьмі адрознымі, выключанымі са свайго соцыуму. Разам з тым, у беларускім традыцыйным светапоглядзе дарога ўвасабляе сувязь з іншасветам, са светам памерлых<sup>29</sup>. Таму жабракі, як людзі падарожныя, выступаюць у народнай свядомасці медыятарамі паміж гэтым і «тым светам», светам жывых і памерлых. А падкрэслена высокі статус жабракоў прадвызначыў нават іх параўнанне з Богам. Даследчык М.Я. Нікіфароўскі таксама адзначаў, што сяляне шанавалі старцаў як божых пасланнікаў, бачылі ў іх ці святога ці самога Бога<sup>30</sup>. З матэрыялаў народнай прозы беларусаў вынікае, што сюжэт, у якім Бог (або святыя) ходзіць у вобразе жабрака, даволі папулярны<sup>31</sup>. Паданні з такім сюжэтам яшчэ фіксуюцца сярод беларускага сельскага насельніцтва Падзвіння: «*Як тая бабулька кажыць, ужо зямелька грэшная, а даўна Бог хадзіў па свеце, выпрабоўваў людзей, ён хадзіў у відзе жабрака. Бабуля наша раскажывала, ён у відзе жабрака быў*» (ММУ; в. Таргуны Докшыцкага раёна). Аналогія з падарожным Богам нават увасобілася ў адной з назваў жабракоў у беларусаў – «падарожны (божы) чалавек»<sup>32</sup>. Сярод сучасных беларускіх вяскоўцаў сталага ўзросту яшчэ захоўваецца ўяўленне аб старцах як божых пасланніках: «*Эта Бог жабракоў прысылаець*» (Віцебскі раён); «*Як хадзіў старац, мама казалі. Прыдзіць старац, дык эта сама дарагі госьць. Ядуць усе за сталом і старац прыглашаюць. Ён чэсны, ён ад Бога*» (МРУ; в. Рамашкава Талочынскага раёна).

**Выключанасць старцаў са звыклага ўкладу жыцця.** Нягледзячы на пашыраныя кантакты са старцамі, апошнія не з'яўляліся для беларускіх вяскоўцаў часткай «свайго» соцыуму. Гэта, у першую чаргу, абумоўлена колькасцю і характарам такіх кантактаў. Як

<sup>28</sup> *Выслоўі...*, с. 416.

<sup>29</sup> *Міфалогія беларусаў...*, с. 140.

<sup>30</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 88.

<sup>31</sup> *Легенды і паданні*, Мінск 1983, с. 43, с. 54, с. 55–56, с. 75, с. 115, с. 390; У.А. Лобач, *Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 2: Народная проза беларусаў Падзвіння, Ч. 1*, Наваполацк 2011, с. 47, с. 54.

<sup>32</sup> *Міфалогія беларусаў...*, с. 459.

паведамляў М.Я. Нікіфароўскі, да старцаў падыходзілі на самы кароткі час, каб падаць міласціну, з імі размаўлялі толькі пра тое, за чью «душаньку» творыцца падаанне і інш. У сваю чаргу, па словах этнографа, старцы пазбягалі царквы і споведзі<sup>33</sup>. Знаходжанне жабракоў звязалася з тымі кропкамі прасторы, якія на сімвалічным узроўні асацыююцца з мяжой з іншым светам. Так, старцы спыняліся і спывалі пад «чырвоным вакном», з боку двара, зімой у хаце, у баку ад дзвярэй, без шапкі<sup>34</sup>. На медыятыўны статус указвае і характар частавання старцаў – не за сталом, а на лаве каля парога<sup>35</sup>. У якасці месцаў начлегу старцаў у крыніцах згадваюцца лазня, авін і г.д. (г.зн. месцы маргінальныя, месцы кантакту з іншасветам)<sup>36</sup>. Прытым паказальна, што сведчанні таго, што жабракі начавалі ў лазнях, фіксуюцца яшчэ і ў сучасны перыяд: «Ну яна [жабрачка] тады ўжо прыдзіць ну, кажса, памяні можа прыпомні там Таня ці Манька, яна ўжо памоліцца гэта баба. І а дык кажыць, прыйшла раней на нач, дык у бані начавала, хоць у чью ж, баню топяць, ну дык яна назбіраіць хатуль ці торбы гэтыя» (ВАІ; в. Шалашы Докшыцкага раёна). Набліжанасць да іншасвету ва ўяўленнях вясковага насельніцтва нарадзіла ўяўленне аб тым, што на «месцы старцавай стаянкі і трава не расце»<sup>37</sup>. Час, калі адбываліся кантакты са старцамі, таксама быў пераважна «памежным». Жабракі з'яўляліся ў вёску пераважна ў памінальныя дні (Радаўніца, Тройца, Дзяды). Найбольш часта старцаў можна было ўбачыць каля храмаў у вялікія гадавыя святы. У міфапаэтычнай карціне свету беларусаў свята разумеецца як сітуацыя часавага (і нават часава-прасторавага, па вызначэнні У.А. Лобача<sup>38</sup>) «памежжа». А таму ў час святаў у свеце людзей назіраецца прысутнасць прадстаўнікоў «таго свету» (напрыклад, з'яўленне памерлых продкаў на Дзяды і інш.). З'яўленне ж старцаў у вёсцы (на могільках, каля храма) у такія дні актуалізавала ўяўленне аб іх як прадстаўніках іншасвету (па меншай меры, рабіла іх у вачах вяскоўцаў медыятарамі паміж гэтым і «тым светам»).

<sup>33</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 70, с. 85.

<sup>34</sup> Тамсама, с. 85.

<sup>35</sup> Тамсама, с. 73.

<sup>36</sup> Тамсама, с. 84.

<sup>37</sup> Тамсама, с. 81.

<sup>38</sup> У.А. Лобач, *Уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светопглядзе беларусаў (па этнаграфічных і фальклорных матэрыялах XIX – пач. XX ст.)*, Аўтарэфэрат. дыс. ... канд. гіст. навук: 07.00.07, Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Мінск 2003.

*Валоданне таемнымі ведамі.* Як і ўсім «не сваім» (у этнічным, прафесійным, сацыяльным, канфесійным плане) жабракам прыпісвалі валоданне таемнымі ведамі (у т.л. знахарскімі і чараўніцкімі). Такія ўяўленні падмацоўваліся і з прычыны наяўнасці ў старцаў своеасаблівай таемнай мовы. Як сведчаць крыніцы, наяўнасць “сваёй” мовы ў жабракоў была даволі пашыранай з’явай ва ўсходнеславянскіх народаў<sup>39</sup>. Такую рысу адзначаў і беларускі этнограф Е.Р. Раманаў<sup>40</sup>.

У этнаграфічных апісаннях старцам часта прыпісваецца валоданне пэўнай здольнасцю, рамяством ці прафесіяй. Як сведчаць крыніцы, у тым ліку і выяўленчыя, жабракі нярэдка былі музыкамі. Пра валоданне такімі здольнасцямі жабракамі яшчэ памятаюць рэспандэнты: «*А вось старцы ці хадзілі? – Ой, хадзілі. Ужо гэта і я помню. – А яны проста жабравалі, ці маліліся неяк? – Ну вот такі быў, як яго фамілія, можа Краснабаеў. Дык тот, як прыхадзіў, дык на нейкая, я яшчэ саўсем небальшэнька была, добра помню на дудзе іграў*» (ШВІ, ГНП, СРІ; в. Янкавічы Расонскага раёна). Падобная характарыстыка старцаў яшчэ больш рабіла іх «іншымі» ў вачах беларускага селяніна, а таму нараджала ўяўленне аб валоданні імі іншымі ведамі, у т.л. і магічнымі.

У народнай прозе беларусаў Падзвіння жабракі часта фігуруюць як моцныя знахары. Прытым іх здольнасці апісваюцца даволі разнастайна (замаўляюць ад розных хвароб, ад змей, выкрышце чараўнікоў і інш.). Магічныя якасці прыпісваліся нават рэчам, якімі валодалі жабракі (торба, ежа, грошы і інш.). А таму іх атрыбуты нярэдка выкарыстоўвалі ў магічных аперацыях і лекаванні<sup>41</sup>.

Такім чынам, ва ўяўленнях беларускай традыцыйнай супольнасці жабракі разглядаліся як знаўцы розных таемных ведаў. Таму, па меркаванні вяскоўцаў, гэтыя веды могуць быць выкарыстаны ў пахавальнай абраднасці (а таксама ў сферах, блізка з ёй звязаных). У гэтым плане паказальны сюжэт, дзе жабрачка дапамагае памерці:

<sup>39</sup> Е.Е. Левкиевская, *Нищий*, [в:] «Славянские древности: этнолингвистический словарь», Москва 2004, с. 408.

<sup>40</sup> Е.Р. Романов, *Белорусский сборник. Вып. 9: Опыт словаря условных языков Белоруссии*, Вильно 1912, с. 6–7.

<sup>41</sup> У. Васілевіч, *Зямля стаіць пасярод свету...: беларускія народныя прыкметы і павер’і*, Мінск 1996, с. 394; У. Васілевіч, *Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер’і*, Мінск 1998, с. 110; Т.В. Валодзіна, *Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка*, Мінск 2007, с. 521; Н.Я. Никифоровский, *Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи... Витебской Белоруссии*, Витебск 1897, с. 155.

*Даўней было што, доўга паміралі. Я была сама пры гэтым дзеле. У нас была адна старая дзевушка, яна крэпка начытаная, яна спявала красіва і сабірала яна субота васкрэсенне (...) Патом саседка прыходзіць і яе просіці «Авілька, прйдзі ты да нас, памаліціся вы ў нас!» У яе свёкр уміраў, гэта даўно-даўным. (...) Гэта ўжо мы на трэці дзень былі, і мы нічога ў яго ня вымалілі. А вот, пака не прыйшла жабрачка. (...) Маленне не памагала. На заўтра прыходзіць жабрачка. А што не рабілі, паталок вырывалі. Ну што казалі можа, а ён жа так казаў дзядзька быў врэдны, ну нічым ніхто не прызнаваў, каб ён які врэд каму наносіў. Прыходзіць жабрачка, і будзіць казаць: «Ёсць у вас, – гэта было пры саветах, – тамут арымы?» «А чаму ж няма?!» І вот кажыць: «Вазьміце на яго як ён, так падзяржыце, налажыце». Ён і сканаў (АГМ, КАП; в. Канстанцінава Глыбоцкага раёна).*

**Старцы ў пахавальнай абраднасці і індывідуальных памінках.** Крыніцы пастаянна згадваюць аб вялікай колькасці жабракоў на пахаванні памерлага, дзе іх кармілі, частавалі і надзялялі міласцінай<sup>42</sup>. Наяўнасць старцаў – характэрная рыса кожнага пахавання на Падзвінні ў мінулым. Па сведчанні П.М. Шпілеўскага, старцы не прысутнічалі толькі на пахаванні самагубцаў<sup>43</sup>. Удзел старцаў у пахавальным абрадзе адбываецца праз выкананне імі двух тыпаў аперацый. Першы ўключае рытуальныя дзеянні, якія выконвалі выключна жабракі. Да другога адносяцца абрадавыя аперацыі, якія не так строга рэгламентаваны і могуць выконвацца іншымі ўдзельнікамі.

Першую групу складаюць большай часткай дзеянні, што звязаныя з адорваннем старцаў, якія прысутнічаюць на пахаванні, або адмысловая перадача пэўных рэчаў, падача міласціны ўжо пасля пахавання. Так, у некаторых лакальных варыянтах пахавальнага абраду адзенне памерлага, яго рэчы, а таксама ручнікі і мыла, якімі мылі памерлага, аддавалі жабракам. Пра такую традыцыю яшчэ памятаюць рэспандэнткі: «*Чым мылі нябожчыка? – Я прастым мылам мыла, а тады мыла тое і палаценца. Вот як былі такія жабракі аддавалі гэта. Цяпер жа няма жабракоў*» (КГІ; в. Валодзькі Докшыцкага раёна). Хлеб і соль, якія суправаджалі нябожчыка на могілкі, таксама адда-

<sup>42</sup> П.В. Шейн, *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края*, т. 1, ч. 2: *Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях*, Санкт-Петербург 1890, с. 514, с. 521, с. 526.

<sup>43</sup> *Пахаванні. Памінкі. Галашэнні*, Мінск 1986, с. 104.

валі жабракам<sup>44</sup>. Ім аддавалі і тыя манеты, якімі прыкрывалі вочы памерлага<sup>45</sup>.

Міласціна жабраку разглядаецца як адна з форм перадачы неабходных рэчаў для памерлага на «той свет». Таму лічылася, што як сняцца памерлыя і скардзяцца на недахоп якіх рэчаў, то іх трэба перадаць жабракам. Паколькі старцы разглядаліся як пасрэднікі паміж гэтым і «тым светам», а нярэдка і як тыя, хто прыйшоў з «таго свету», то міласціна ім сімвалізавала долю, якая выдзяляецца памерлым. Па сведчанні этнографа А.Я. Багдановіча беларускія сяляне верылі, што лепшым спосабам перадаць што памерламу – даць гэта старцам. І гэта прыгодзе нябожчыку на тым свеце<sup>46</sup>. Сярод беларускага насельніцтва было распаўсюджана таксама меркаванне, што душы памерлых харчуюцца той ежай і апранаюцца ў тое адзенне, якія пры жыцці былі перададзены жабраку і якія раздаюць за нябожчыкаў жывыя родзічы<sup>47</sup>. Таму лічылася, што міласціна, пададзеная жабраку, можа аблегчыць пасмяротнае жыццё чалавека на «тым свеце». І наадварот, крыўда або падман у адносінах да старцаў пагражае пераадрасацыяй памерлым продкам<sup>48</sup>.

Да другога тыпу адносяцца самыя разнастайныя аперацыі і рытуальныя дзеянні, якія выконваліся ў час пахавальнага абраду. Зафіксаваны выпадкі, калі магілу запрашалі капаць старых або жабракоў бясплатна<sup>49</sup>. Па сведчанні П.М. Шпілеўскага, за труной у час руху пахавальнай працэсіі на могількі ішлі жабракі, якія неслі купцю, канун, гарэлку і розную ежу – усё гэта з'ядалі пасля пахавання на магіле<sup>50</sup>. Нягледзячы на тое, што ў іншых лакальных варыянтах гэтыя аперацыі маглі выконваць і другія ўдзельнікі абраду, выкананне іх старцамі не выглядае выпадковым. Шлях на могількі, які ва ўмовах міфапаэтычнай свядомасці асэнсоўваецца як дарога на «той свет», можа быць пераадолены толькі адпаведнымі агентамі-пасрэднікамі. Гэтымі пасрэднікамі і ўяўляліся старцы, якія маюць магчымасць «перадаць» гэтыя стравы памерлым продкам. «Багадзельныя бабы» (г.зн. тыя жабрачкі, якія

<sup>44</sup> П.В. Шейн, *Матэрыялы...*, с. 514.

<sup>45</sup> *Пахаванні...*, с. 102.

<sup>46</sup> А.Е. Богдановіч, *Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Этнографический очерк*, Гродно 1895, с. 53–54.

<sup>47</sup> Тамсама, с. 54–55.

<sup>48</sup> У.А. Лобач, *Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у сям'ятычнай перспектыве*, Мінск 2013, с. 343–344.

<sup>49</sup> *Пахаванні...*, с. 101.

<sup>50</sup> Тамсама, с. 103.

жылі ў багадзельнях) з'яўляліся пры адпяванні і пахаванні памерлага. Некаторых з іх запрашалі «абражаць» памерлага ці сядзець ноч каля яго<sup>51</sup>.

Крыніцы сведчаць аб традыцыі запрашаць жабракоў на памінальнае застолле ў дзень пахавання. Застолле для жабракоў было апошнім (першы стол быў для знатных людзей, другі – для сярэдняй рукі). У час гэтага памінальнага застолля жабракі ўшаноўвалі памерлага, спявалі песні і чыталі духоўныя вершы<sup>52</sup>.

У крыніцах зафіксавана і традыцыя адорваць жабракоў у памінальных абрадах на працягу года з дня смерці. Сярод беларусаў Себежскага павета існаваў памінальны абрад, які адбываўся ў першую нядзелю пасля пахавання. У гэты дзень родныя памерлага адпраўляліся ў царкву. Туды яны прыносілі ў глінянай ці драўлянай місе куццю, накрытую двума ці трыма невялікімі хлябамі. Падчас літургіі куцця ставілася каля абраза, а ў верхні хлеб устаўлялася свечка, якая гарэла падчас літургіі і паніхіды. У гэты дзень у царкве адбывалася памінаанне памерлых. Пасля службы хлябы аддаваліся прычту, а куццю падносілі родным і знаёмым; рэшткі яе аддавалі жабракам, якія былі ў гэты час у храме<sup>53</sup>. Крыніцы сведчаць пра традыцыю раздаваць жабракам міласціну на памінках у 40-вы дзень з дня смерці і на гадавіну<sup>54</sup>.

**Старцы ў каляндарных памінальных абрадах.** У структуры каляндарных памінак (Дзяды, Радаўніца, Вялікдзень, Тройца) жабракі таксама займалі важнае месца. Іх роля ў каляндарных памінальных абрадах была вельмі істотнай нават у параўнанні са святаром. А таму, як сведчаць крыніцы, памінаанне ў царкве часта дапаўнялася і памінааннем з дапамогай старцаў. Таму не дзіўна, што рэспандэнты паведамляюць аб частай наяўнасці жабракоў у дні каляндарных памінак каля храма: *«А вот на магількі ці прыхадзілі на Радуніцу жабракі? – А як жа? І каля царквы былі, і каля касцёла былі. Цяпер во даюць усім грошы, а даўней былі. Поўна было жабракоў, сядзелі. Як толькі празнік, так яны і сідзяць»* (КАУ; в. Верацеі Пастаўскага раёна). Ва ўяўленнях беларускай традыцыйнай супольнасці царкоўнае богаслужэнне ў важныя гадавыя памінальныя дні з'яўляецца надзвычай агульным. А та-

<sup>51</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 97.

<sup>52</sup> П.В. Шейн, *Материалы...*, с. 521.

<sup>53</sup> Ф. Серебренников, *Обычаи и обряды крестьян Себежского уезда при крестинах, свадьбе и похоронах. «Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г.»*, Санкт-Петербург 1865, с. 89–90.

<sup>54</sup> П.В. Шейн, *Материалы...*, с. 527.



му на долю канкрэтнага памерлага з агульнай малітвы прыходзіцца надзвычай мала<sup>55</sup>. Менавіта таму, як сведчаць крыніцы, незалежна ад царкоўнага памінавання, сяляне ўшаноўвалі памерлых праз старцаў. Калі ж старац ведаў «спевы», то ён памінаў памерлых паіменна, па чарзе. У адваротным выпадку праз міласціну прасілі памянуць «*усіх нашых дзядоў*»<sup>56</sup>.

У этнаграфічных крыніцах адзначаецца таксама прысутнасць старцаў на могілках у памінальныя дні: «*А на кладбішча яны [старцы] прыхадзілі? – Прыхадзілі і на кладбішчэ. Асобенна в помінальныє. Там тожэ давалі ім. Раньшэ было. Сейчас ужэ нету*» (ЛКМ; в. Верацеі Пастаўскага раёна). У памінальныя дні жабракі наведвалі не толькі храм і могілкі, але і хаты вяскоўцаў. Як вынікае з крыніц, характар і месца памінавання у розныя каляндарныя святы залежаў пераважна ад характару самога свята (на могілках, у храме ці дома). Так, калі памінаанне памерлых на Дзяды адбывалася дома, то і старцы хадзілі па вёсках (у дзень свята, або на наступны), а калі памінаанне на Радаўніцу, Тройцу, Вялікдзень праходзіла на могілках і ў храме, то і жабракі з'яўляліся туды.

Неад'емным элементам каляндарнай памінальнай абраднасці беларусаў Падзвіння з'яўляецца адорванне старцаў ежай ці грашыма. Так, у Пастаўскім раёне на Радаўніцу неслі «*на ўбогія*» – г.зн. ежу для жабракоў, каб тыя памянулі памерлых<sup>57</sup>. У шэрагу выпадкаў ежу для жабракоў пакідалі на магілах пасля памінавання, каб тыя памянулі памерлага<sup>58</sup>. У Барысаўскім павеце на Радаўніцу частавалі старцаў чырвонымі яйкамі, якія каталі да гэтага па магіле<sup>59</sup>. Этнаграф М. Анімеле паведамляў, што каталіцкае насельніцтва рэгіёна ў Дзень Задушны наведвала багадзельні для бедных каля касцёла і прыносіла туды розную ежу<sup>60</sup>. У шэрагу месцаў зафіксавана традыцыя на Дзяды (або назаўтра) адорваць жабракоў стравамі з памінальнага стала<sup>61</sup>. Пра такі характар адорвання старцаў згадваюць і рэспандэнты: *Дайней*

<sup>55</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 87.

<sup>56</sup> П.В. Шейн, *Материалы...*, с. 620.

<sup>57</sup> Т.Г. Гарошка, *Народныя святы, абрады, звычай*, [у:] *Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Пастаўскага раёна*, Мінск 2001, с. 597.

<sup>58</sup> J. Gołabek, *Dziady białoruskie*, «Lud», 1925, № 4, s. 18; *Пахаванні...*, с. 107.

<sup>59</sup> П.В. Шейн, *Материалы...*, с. 622.

<sup>60</sup> *Пахаванні...*, с. 161.

<sup>61</sup> А. Киркор, *Этнографический взгляд на Виленскую губернию*, «Этнографический сборник», 1858, Вып. III, с. 154.

хадзілі бедныя жабракі, як пенсію не палучалі, дак дарылі ім, кусок хлеба, кусок сала давалі. З гэтага стала. ... А яны молюцца, памянуць за гэтых памёршых усіх (ВГФ; в. Неспераўшчына Докшыцкага раёна). Жабракам іншы раз аддавалі ежу і з т.зв. «дзедзюўскай талеркі» (адкладзеная ў час рытуальнай трапезы ў асобную талерку ежа для памерлых продкаў)<sup>62</sup>.

Да каляндарных памінак у рэгіёне пашырана традыцыя пячы для жабракоў (з мэтай памянуць памерлых) адмысловы невялікі хлябец («курац», «курчык»): *Даўней жа ж як Дзяды, дык мама спецыяльна пякла такую булку вам скажу. Вот такі вот курчык, вот такі вот доўганькі. Гэта заўтра ж прыдзіць ужо ж па курцах, прыдзіць баба зналі. (...) На кожную Дзяды. Дык і пяклі* (ВАІ; в. Шалашы Докшыцкага раёна). На Вілейшчыне існавала традыцыя даваць старцам столькі хлябцоў, колькі паміналася памерлых<sup>63</sup>.

**Аказіянальныя памінанні.** Як вынікае з крыніц, спосаб памінаання памерлых праз жабракоў не абмяжоўваўся толькі днямі каляндарных памінак. Распаўсюджанымі былі і памінанні ў адвольны час, калі жабракі прыходзілі ў вёску. Разам з агульнымі малітвамі аб ураджаі і здароўі сям'і, старцы таксама паміналі памерлых продкаў<sup>64</sup>.

Магчымасць памінаання памерлых мелася і пры наведванні храма. У мінулым, як паведамляюць рэспандэнты, жабракі пастаянна знаходзіліся каля храма. А таму магчымасць памянуць памерлага не абмяжоўвалася толькі спецыяльнымі днямі: *Гэтыя людзі сядзелі пад касцёлам. Яны сядзелі і маліліся. Ну вот ідзеш і яму рубялёк, два дасі. А тока імя і фамілію скажаш памёршага свайго. А ён сядзіць і моліцца* (БМП; в. Слабада Лепельскага раёна). Памінаанне памерлых жабракамі, якія знаходзіліся каля храма, магло адбывацца і ў важныя каляндарныя святы, да якіх іншых памінальных рытуалаў не было прымеркавана:

*Паміналі. Дык во гэтая самая з Дзедзіна, дык сама ужо знала нас, дык помню на Каляды, цяпер памінаюць, а раней было, вот гэта і мама казалі і свякроў, што нада на Каляды як первы дзень у цэркаві, дык там многа сядзіць гэтых нішчых, і нада тады ўзяць па кусочку сала па невялікаму каб усім даць. Хоць па невялікім, алі каб абдзяліць усіх, сколькі іх там ёсць. І памінаць* (ММУ; в. Таргуны Докшыцкага раёна).

<sup>62</sup> П.В. Шейн, *Материалы...*, с. 597.

<sup>63</sup> F. Sielicki, *Pieśni...*, s. 98.

<sup>64</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 79–81.

Даследчык С.П. Сахараў адзначаў, што сярод беларусаў Латгаліі існавала традыцыя памінаць памерлых на Іллю. У гэта свята старцы збіраліся каля храма і паміналі памерлых. За гэта іх адорвалі хлебам, яйкамі і грашыма<sup>65</sup>.

Аказіянальны варыянт памінання памерлых мог ажыццяўляцца не толькі ў хаце ці каля храма. Пра яшчэ адзін варыянт паведамляў М.Я. Нікіфароўскі. Этнограф апісваў памінальны рытуал т.зв. «багадзельнымі бабамі» (г.зн. тыя, хто жылі ў багадзельнях). У такім выпадку само памінанне адбывалася ў багадзельні. Туды заходзілі і падавалі міласціну, каб памянуць родных. Даследчык М.Я. Нікіфароўскі наступным чынам апісваў такое памінанне. Стол накрываўся абрусам, у бажніцы запальвалася свечка. «Бабы» размяшчаліся каля стала і спявалі «Лазара», а ў канцы «*чыталі памін па сроснічках*». Пасля паміну іх адорвалі прынесеным<sup>66</sup>.

**Сучасны стан.** Як вынікае з крыніц, сімвалічны статус і рытуальныя функцыі старцаў у беларускай вясковай супольнасці ў многіх аспектах захоўваліся яшчэ да сярэдзіны ХХ ст. Як сведчаць матэрыялы палявых даследаванняў, памінанне з дапамогай старцаў у міжваенны перыяд і сярэдзіне ХХ ст. было нават больш папулярнае, чым царкоўнае ўшанаванне памерлых. Ва ўмовах савецкага грамадства афіцыйнае царкоўнае памінанне не заўсёды было магчымым (з-за зачыненых храмаў і адсутнасці святароў). У такіх выпадках памінанне памерлых з дапамогай старцаў было яшчэ больш пашыраным: «*Хадзілі [старцы], патаму што перад вайной ужо цэрквы не стала. А тады ўжо хадзілі вот старушкі. Маліліся, вот і цяпер молюцца, цяпер молюцца*» (БВМ; в. Чарнічка (II) Докшыцкага раёна).

Сучасныя ж вяскоўцы паўсюдна адзначаюць знікненне дадзенай сацыяльнай групы. У сувязі з гэтым знікае і магчымасць памінання памерлых праз іх: *Былі [жабракі], але цяпер ужо ня ходзяць, ня молюцца, грошэй даюць усім, цяпер няма старых. Маліся, тожа хадзілі. Ты ей ужо кладзеш, ей наложаш адзельна, такія* (ДМІ, ДЯТ; в. Замасточча Докшыцкага раёна). У шэрагу выпадкаў рэспандэнтамі адзначаецца знікненне такой традыцыі ў сувязі са смерцю старых жабракоў: *А вот калі яны [жабракі] перасталі хадзіць зусім? После вайны, нядаўна ж ішчо на магільніку паміналі. Паўміралі, няма каму* (ЧГЛ; в. Дзедзіна Докшыцкага раёна). Нягледзячы на існаванне і ў сучасны перыяд

<sup>65</sup> *Latviešu folkloras krātuve*. 1561. Sergeja Saharova Latvijas baltkrievu folkloras vākums, № 1346.

<sup>66</sup> Н.Я. Никифоровский, *Очерки...*, с. 89, с. 92, с. 93.

катэгорыі людзей, што просяць міласціну, рэспандэнты адзначаюць прынцыповую розніцу паміж “цяперашнімі” жабракамі і “ранейшымі”: *А вот да вайны ці хадзілі такія старцы? Жабракі такія? – Яны, нішчыя, хадзілі і тады і цяпер. Ну дык цяпер саўсім другія. Ну дык тада дзействіцельна старцы хадзілі, пеша* (ГВІ, ГВА; в. Пабеда Шу-мілінскага раёна).

Як вынікае з матэрыялаў палявых даследаванняў, у сучасны перыяд з-за адсутнасці старцаў перавага аддаецца царкоўнаму памінанню. У такой сітуацыі у памінальных абрадах жабракоў замяняе святар.

*Цяпер прыходзіць бацюшка на Радаўніцу і на Асяніны, моліцца. Але жабракоў ужо і німа»* (КАУ; в. Верацеі Пастаўскага раёна); *«Нікаторыя ж умелі ў нас у Чарніцах маёй мамы цётка о-ой, яна як быцюшка пела, малілася Хрыстос Вакрэс. Эта яна очень, очэнь (...) яе так бралі, пад ручкі вадзілі кажды да сваёй магілы. Ну а цяпер жа бацюшка цяпер. Ня ходзюць старушкі* (ШВМ, ШГЯ; в. Чарнічка (І) Докшыцкага раёна).

**Вывады.** Такім чынам, аналіз фальклорных і этнаграфічных матэрыялаў XIX – пачатку XXI стагоддзя дазваляе зрабіць наступныя высновы. Жабракі ўяўляюць своеасаблівую сацыяльную групу, спецыфіка якой выразна праяўляецца ў рытуальных формах паводзін у абрадах пахавальна-памінальнага цыклу. Іх удзел у пахавальных і памінальных абрадах абумоўлены суаднесенасцю ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў з катэгорыяй іншасвету. Сувязь жабракоў з «тым светам» тлумачыцца праз наяўнасць такіх рысаў як старасць, беднасць, калецтвы (фізічныя адхіленні, слепата), асаблівы знешні выгляд, падарожны характар дзейнасці і выключанасць са звыклага для беларускіх сялянаў укладу жыцця, валоданне таемнымі ведамі. Удзел старцаў у пахавальным абрадзе адбываецца праз выкананне імі двух тыпаў аперацый: рытуальныя дзеянні, якія маглі выконваць і іншыя ўдзельнікі (капанне магілы, абмыванне і апраананне памерлага, удзел у пахавальнай працэсіі), і аперацыі, якія выконваюць выключна жабракі (звязаныя пераважна з адорваннем старцаў міласцінай, ушанаваннем памерлых старцамі ў час памінальнай трапезы). У структуры каляндарных памінак (Дзяды, Радаўніца, Вялікдзень, Тройца) старцы адыгрывалі істотнае значэнне. Іх роля была вельмі важнай нават у параўнанні са святаром. Жабракі былі ўключаны ў памінальныя рытуалы на могільках, у хаце і каля храма. Спосаб памінання памерлых праз жабракоў не абмяжоўваўся толькі днямі каляндарных памінак. Распаўсюджанымі былі памінанні ў адвольны час (каля храма, у важныя гадавыя святы, у хаце, калі старцы з’яўляліся ў вёсцы).

Сацыяльны статус і рытуальныя функцыі старцаў у беларускай вясковай супольнасці ў многіх аспектах захоўваліся да сярэдзіны XX стагоддзя, а ўяўленні рэспандэнтаў сталага ўзросту і ў наш час маюць даволі архаічны характар. Аднак з-за знікнення старцаў перапыняецца і традыцыя памінання памерлых з іх дапамогай.

## LITERATURA

- Auseichyk U. Ya., *Polauzrostavyya asablivastsy u tradytsyinaй pakhaval'na-paminal'naй abradnastsy belarusay Padzvinnia*, «Gender і problemy kommunikativnogo povedeniia», Novopolotsk 2010 [Аўсейчык У.Я., *Полаўзроставыя асаблівасці ў традыцыйнай пахавальна-памінальнай абраднасці беларусаў Падзвіння*, «Гендер і праблемы камунікатывнага поведзення», Новополоцк: ПГУ 2010].
- Berk P., *Narodnaia kul'tura Euroпы ranniaga Novaga chasu*, Minsk 1999 [Бэрк П., *Народная культура Эўропы ранняга Новага часу*, Мінск 1999].
- Bogdanovich A.E., *Perezhitki drevnogo mirosozertsaniia u belorusov. Etnograficheskii ocherk*, Grodno 1895 [Богданович А.Е., *Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Этнографический очерк*, Гродно 1895].
- Butovskaia M.L., Vanchatova M.A., *Nishchie kak gorodskaiа subkul'tura: ustoiichivost' vzaimootnoshenii nishchikh i obshchestva v istoricheskoi perspektive*, «Etnograficheskoe obozrenie», 2007, № 3 [Бутовская М.Л., Ванчатова М.А., *Нищие как городская субкультура: устойчивость взаимоотношений нищих и общества в исторической перспективе*, «Этнографическое обозрение», 2007, № 3].
- Fiadosik A.S., *Pakhavanni. Paminki. Galashenni*, Minsk 1986 [Фядосік А.С., *Пахаванні. Памінкі. Галашэнні*, Мінск 1986].
- Garoshka T.G., *Narodnyia sviaty, abrady, zvychai*, «Pamiats': gistoryka-dakumental'naia khronika Pастauskaga raena», Minsk 2001 [Гарошка Т.Г., *Народныя святы, абрады, звычаі*, «Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Пастаўскага раёна», Мінск 2001].
- Gołąbek J., *Dziady białoruskie*, Lud, 1925, № 4, 1–40.
- Kirkor A., *Etnograficheskii vzgliad na Vilenskuiu guberniiu*, «Etnograficheskii sbornik», 1858, V. III [Киркор А., *Этнографический взгляд на Виленскую губернию*, «Этнографический сборник», 1858, Вып. III].
- Legendy i padanni*, Minsk 1983 [Легенды і паданні, Мінск 1983].
- Levkievskaiа E.E., *Nishchii*, «Slavianskie drevnosti: etnolingviniстicheskie slovar'», Moskva 2004 [Левкиевская Е.Е., *Нищий*, «Славянские древности: этнолингвистический словарь», Москва 2004].

- Lobach U.A., *Mif. Prastora. Chalavek: tradytsyiny kul'turny landshaft belarusau u semiiatychnai perspektyve*, Minsk 2013 [Лобач У.А., *Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве*, Мінск 2013].
- Lobach U.A., *Polatski etnagrafichny zbornik. Vyp. 2: Narodnaia proza belarusau Padzvinnia*. Pt. 1, Navapolatsk 2011 [Лобач У.А., *Полацкі этнаграфічны зборнік. Вып. 2: Народная проза беларусаў Падзвіння*, ч. 1, Наваполацк 2011].
- Lobach U.A., *Uiaulenni ab prastory i chase u tradytsyinyum svetapogliadze belarusau (pa etnagrafichnykh i fal'klornykh materialakh XIX – pach. XX st.)*. (Autareferat. dys. ... kand. gist. navuk: 07.00.07). Nats. akad. navuk Belarusi. In-t mastatstvaznaustva, etnagrafii i fal'kloru, Minsk 2003 [Лобач У.А., *Уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў (па этнаграфічных і фальклорных матэрыялах XIX – пач. XX ст.)*. (Аўтарэферат. дыс. ... канд. гіст. навук: 07.00.07). Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Мінск 2003].
- Mikhailova K., *O semantike stranstvuiushchego pevtsa-nishchego v slavianskoi narodnoi kul'ture*, «Iazyk kul'tury: semantika i grammatika», Moskva 2004 [Михайлова К., *О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре*, «Язык культуры: семантика и грамматика», Москва 2004].
- Mifalogiia belarusau: entsyklapedychny slounik*, Minsk 2011 [Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік, Мінск 2011].
- Nikiforovskii N.Ia., *Ocherki Vitebskoi Belorussii. Startsy*, «Etnograficheskoe obozrenie», 1892, № 1 [Никифоровский Н.Я., *Очерки Витебской Белоруссии. Старцы*, «Этнографическое обозрение», 1892, № 1].
- Nikiforovskii N.Ia., *Prostonarodnye primety i pover'ia, suevernye obriady i obychai... Vitebskoi Belorussii*, Vitebsk 1897 [Никифоровский Н.Я., *Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи... Витебской Белоруссии*, Витебск 1897].
- Pshonka T.M., *Asablivastsi vykarystovannia tradytsyinaia ezhy ū sviatakh narodnaga kalendara Lepel'shchynu*, «Narodnaia kul'tura Vitsebskchynu», Vitsebsk 2007 [Пшонка Т.М., *Асаблівасці выкарыстоўвання традыцыйнай ежы ў святых народнага календара Лепельшчыны*, «Народная культура Віцебшчыны», Віцебск 2007].
- Romanov E.R., *Belorusskii sbornik. Vol. 9: Opyt slovaria uslovnykh iazykov Belorussii*, Vil'no 1912 [Романов Е.Р., *Белорусский сборник. Вып. 9: Опыт словаря условных языков Белоруссии*, Вильно 1912].
- Sedakova O.A., *Poetika obriada: Pogrebal'naia obriadnost' vostochnykh i iuzhnykh slavian*, Moskva 2004 [Седакова О.А., *Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян*, Москва 2004].

- Serebrennikov F., *Obychai i obriady krest'ian Sebezhsogo uезда pri krestinakh, svad'be i pokhoronakh*, «Паміятная кніжка Вітебскай губерніі на 1865 г.», Санкт-Петербург 1865 [Серебренников Ф., *Обычаи и обряды крестьян Себежского уезда при крестинах, свадьбе и похоронах*, «Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г.», Санкт-Петербург 1865].
- Shein P.V., *Materialy dlia izucheniia byta i iazyka russkogo naseleniia Severo-Zapadnogo kraia. Vol. 1. Pt. 2: Bytovaia i semeinaia zhizn' belorusov v obriadakh i pesniakh*, Санкт-Петербург 1890 [Шейн П.В., *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1. Ч. 2: Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях*, Санкт-Петербург 1890].
- Sielicki F., *Pieśni pogrzebowe i dziadowskie śpiewane w b. powiecie Wilejskim*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis” 1982, № 22.
- Valodzina T.V., *Narodnaia medytsyna: rytual'na-magichnaia praktyka*, Minsk 2007 [Валодзіна Т.В., *Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка*, Мінск 2007].
- Vasilevich U., *Zhytstsia advechny lad: belaruskіia narodnyia prykmety i paver'i*, Minsk 1998 [Васілевіч У., *Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер'і*, Мінск 1998].
- Vasilevich U., *Ziamlia stait's pasiarod svetu...: belaruskіia narodnyia prykmety i paver'i*, Minsk 1996 [Васілевіч У., *Зямля стаіць пасярод свету...: беларускія народныя прыкметы і павер'і*, Мінск 1996].
- Vysloui*, Minsk 1979 [*Выслоўі*, Мінск 1979].

## SUMMARY

BEGGARS IN FUNERAL AND MEMORIAL RITES OF BELARUSIAN DVINA REGION  
(BASED ON THE 19TH – EARLY 21ST CENTURY MATERIAL)

On the basis of folklore and ethnographic material of the 19th – early 21st century the symbolic status and ritual functions of beggars in funeral and memorial rites of Belarusian Dvina region are discussed. The beggars represent a peculiar social group, the specificity of which is most expressively manifested in the ritual forms of behavior, including the funeral and memorial rites of the dead. The reasons of their inclusion into the ritual sphere (through the analysis of such characteristics as poverty, physical deviations, blindness, special appearance, possession of secret knowledge, the nature of their “activity”, isolated lifestyle) are presented. The article deals with the status and ritual functions of beggars in the funeral rites and rites of the memorial cycle (within a year from the date of death and calendar holidays). New field material is involved in the study, part of which is fixed by the author. The results of the research will be useful in the study of worldviews and beliefs.

**Key words:** beggars, Belarusians, Dvina region (Podvine), traditional culture, funeral rite, memorial rite.





**Jurij Łabyncew**

DOI: 10.15290/bb.2021.13.19

*Rosyjska Akademia Nauk*

*Moskwa*

<https://orcid.org/0000-0002-7900-6143>

**Łarysa Szczawinskaja**

*Rosyjska Akademia Nauk*

*Moskwa*

<https://orcid.org/0000-0002-9385-3509>

## Беларускі сенатар Польшчы Вячаслаў Багдановіч

У апошнія гады працягвае ўзмацняцца цікавасць да жыцця і творчасці такога вядомага беларускага дзеяча міжваеннай Польшчы як сенатар Вячаслаў Багдановіч. Зусім нядаўна ў Мінску нават была выдадзена кніга з тэкстамі ягоных артыкулаў і выступленняў, падрыхтаваная А. Горным<sup>1</sup>. У свой час мы шмат пісалі пра В. Багдановіча<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> В. Багдановіч, *Царква і дзяржава: выбраныя артыкулы і прамовы*, уклад., прадам., пераклад з польскай і камент. А.С. Горнага, Мінск 2019.

<sup>2</sup> Ю.А. Лабынцев, *Літаратурнае наследдзе В.В. Богдановіча – беларускага сенатара II Рэчы Пасполітай*, “Славяноведение” 1997, № 3, с. 39–49; Ю.А. Лабынцев, *Беларуска-русская идея во II речи Посполитой: Литературная, церковная и общественная деятельность сенатора В. Богдановича*, “Матіце српске за славистику” 1997, № 52, с. 259–275; Ю.А. Лабынцев, *Воспоминания о Московском Церковном Соборе 1917–1918 гг. сенатора В. Богдановича*, [у:] *Здабыткі*, вып. 4, Мінск 2001, с. 88–100; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Шавинская, “Белорусская душа” – пространство взаимосвязи между “польской и русской душами”: *Литературное наследдие сенатора В. Богдановича*, [у:] *Dusza polska i rosyjska. Польская и русская душа. Современный взгляд*, Лодзь 2003, с. 160–174; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Шавинская, *Хрысціянская любоў і культура супраць насілля: Духоўная спадчына В. Багдановіча ў нашы дні (Беларусь, Літва, Польшча, Расія)*, [у:] *Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі*, Мінск 2003, с. 207–221; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Шавинская, *Літаратурныя труды ректора Литовской духовной семинарии Вячеслава Богда-*

і, на думку некаторых, як бы «адкрылі» яго<sup>3</sup>, хоць усё гэта было толькі ўводзінамі да наступнай працаёмкай работы па стварэнні вялікай спецыяльнай працы аб сенатару, якая некалі павінна быць напісана, але, на жаль, у сілу ўзроставых прычын, ужо не намі, а, магчыма, кімсьці іншым. Чаму ж так неабходна памятаць пра В. Багдановіча і з часам абавязкова апублікаваць аб'ектыўную манаграфію аб гэтай выдатнай асобе, беларускім праваслаўным дзеячы-патрыёце, якога сучаснікі, што блізка ведалі сенатара, *называлі сьвятым чалавекам*<sup>4</sup>...

Вячаслаў Багдановіч нарадзіўся ў 1878 г. на мяжы двух губерняў, Віцебскай і Віленскай, у сям'і праваслаўнага святара вёскі Слабада-Дзісна<sup>5</sup>. Пасля навучання ў Полацкім духоўным вучылішчы і Віцебскай духоўнай семінарыі ён паступае ў 1899 г. валанцёрам у Кіеўскую духоўную акадэмію, пасля заканчэння якой у 1903 г. атрымлівае дыплом кандыдата багаслоўя<sup>6</sup>. Першая публікацыя В. Багдановіча з'явілася яшчэ ў гады яго вучобы ў Кіеўскай духоўнай акадэміі<sup>7</sup>. У 1903 г. ён прызначаецца на пасаду выкладчыка царкоўнай і біблейскай гісторыі ў Віцебскай духоўнай семінарыі, а ў 1907 г. на пасаду інспектара Літоўскай духоўнай семінарыі ў Вільні<sup>8</sup>. В. Багдановіч захапляецца літаратурнымі заняткамі, тут жа пазней знаёміцца

---

новича, [у:] *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: dvasininkų vaidmuo 1900–1945*, Vilnius 2006, s. 115–133; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская, *Белорусский сенатор, литератор, издатель Вячеслав Богданович – современник Янки Купалы и Якуба Коласа*, [у:] *Янка Купала і Якуб Колас у сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя. Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі*, Мінск 2007, с. 202–207; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская, *Православные в межвоенной Польше и их лидер сенатор В.В. Богданович*, [online], <http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40086.htm> [доступ 11.02.2021] і др.

<sup>3</sup> А. Стародуб, *Варіянты сучасных «реконструкцій» біяграфіі білоруського громадсько-політичного діяча та публіциста Вячеслава Богдановича (1878–1939)*, [у:] *Славістична збірка*, вып. I, Київ 2015, с. 369–375.

<sup>4</sup> В. Рагуля, *Успаміны*, Менск 1993, с. 23.

<sup>5</sup> Д.И. Довгялло, *Полотская епархия в 1903 году*, Витебск 1903, с. 43; *Список населенных мест Витебской губернии*, Витебск 1906, с. LXXX; *Posłowie i senatorowie Rzeczypospolitej Polskiej 1919–1939*. Słownik biograficzny, t. 1, A–D, Warszawa 1998, s. 179–180.

<sup>6</sup> Інстытут рукапісі Нацыянальнай бібліятэкі Украіны ім. В. Вярнадскага, ф. 175, д. 1200, л. 1–2 об.; *Богданович Вячеслав Васильевич*, [у:] *Биографический словарь выпускников Киевской духовной академии: 1819–1920-е гг.: Материалы из собрания проф. протоиерея Ф. И. Титова и архива КДА*: в 4 т., [сост. В. И. Ульяновский], Киев 2014, т. 1: А–Й, с. 138–139.

<sup>7</sup> В. Богданович, *Отражение эпохи 60-х годов в русской церковной проповеди*, [у:] *Учено-богословские и церковно-практические опыты студентов КДА*, вып. 1, Киев 1904, с. 95–121.

<sup>8</sup> *Именной список ректорам и инспекторам духовных академий и семинарий, преподавателям духовных академий, смотрителям духовных училищ и их помощникам*,

з беларускім нацыянальным рухам і бярэ ў ім удзел. У гэты перыяд ён актыўна займаецца грамадскай дзейнасцю, з'яўляецца членам Літоўскага епархіяльнага вучэльнага савета, прымае ўдзел у працы Віленскага Свята-Духава брацтва, членам якога становіцца ў 1908 г. На чарговым пасяджэнні брацтва ў сакавіку 1909 г. яго абіраюць скарбнікам брацтва, вылучаюць у члены Камісіі па выпрацоўцы інструкцыі для арганізаванага Епархіяльнага старажытнасховішча, якое меркавалася размясціць у памяшканні Свята-Траецкага манастыра<sup>9</sup>.

Пасля пачатку Першай сусветнай вайны ў 1915 г. разам з семінарыяй сям'я В. Багдановіча была эвакуавана ў Разань. У перыяд знаходжання ў эвакуацыі В. Багдановіч у ліку дэлегацыі праваслаўных ад Літоўскай епархіі прымае актыўны ўдзел у працы Усерасійскага Памеснага сабора, які адбыўся ў Маскве ў 1917–1918 гг. Сабор бачыўся Багдановічу падзеяй велізарнай важнасці не толькі ў жыцці Расійскай, але і ўсіх праваслаўных цэркваў. Прынцыповае значэнне яго рашэнні мелі і для праваслаўнага царкоўнага жыцця ў межах новай Польшчы. Багдановіч заўсёды цвёрда выступаў за захаванне кананічнасці ўсіх рашэнняў і падзей у жыцці польскай праваслаўнай царквы. Пра сабор ім было напісана некалькі спецыяльных артыкулаў, успаміны і апублікаваны дзённік удзельніка сабора<sup>10</sup>. Багдановіч актыўна ўдзельнічаў у выпрацоўцы працэдуры абрання патрыярха: *посыля ня дужа доўгіх дыскусіяў прыняты з маёй папраўкай парадак выбараў патрыярха*<sup>11</sup>. З абраным патрыярхам Ціханам у далейшым ён падтрымліваў самыя цесныя адносіны, адзначаючы, што *гэта быў патрыярх выбраны – выбраны на вялікім саборы, дзе былі прадстаўнікі праваслаўных епархіяў, пачынаючы ад Камчаткі і канчаючы заходня-амерыканскімі штатамі!... У нашыя дні панавання палітыкі і палітычных разнагалоссяў яшчэ ня можна з поўнай яснасцю прадставіць сабе той вялізарны подзвіг хрысь-*

---

*монашествовавшим преподавателям духовных семинарий и училищ и священно-служителям при наших заграничных церквах на 1913 год*, СПб 1913, с. 75.

<sup>9</sup> “Вестник Виленского Свято-Духова братства” 1909, № 3(47), с. 68; № 8(52), с. 163.

<sup>10</sup> В. Багдановіч, *10 гадоў таму (З успамінаў аб працы Маскоўскага Сабору)*, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 5, с. 8–10; № 6, с. 7–8; “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 1, с. 11–13; № 2(8), с. 10–12; № 3(9), с. 7–9; № 4(10), с. 9–11; № 5(11), с. 5–6; № 7(13), с. 6–9; В. Богданович, *Избрание Патриарха Тихона (из записок члена Московского церковного собора во время большевистского переворота)*, “Возрождение” 1930, № 1676, с. 3, 5; № 1677, с. 3; В. Богданович, *Первое столкновение (из воспоминаний члена Московского собора 1917–18 гг.)*, “Возрождение” 1930, № 2138, с. 3; № 2139, с. 3–4.

<sup>11</sup> В. Багдановіч, *10 гадоў таму...*, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 5, с. 10.

цяянскай любові, які панёс на сваіх плячох патрыярх у час дзяржаўнай і царкоўнай разрухі ў Расеі<sup>12</sup>.

Віленская праваслаўная семінарыя, якая да вайны называлася *Літоўская духоўная семінарыя*, бо была адна на цэлых тры губерніі, з эвакуацыі вярнулася ў Вільню ўжо пасля *большэвіцкай рэвалюцыі*. Прычым, з ліку перадваеннай адміністрацыі і выкладчыкаў вярнуліся у Вільню толькі тры: *інспектар сэмінарыі В.В. Багдановіч і двое вучыццалёў*. Ужо восенню 1919 г. аднаўляюцца заняткі ў семінарыі, дзе В. Багдановіч выконваў абавязкі рэктара Віленскай праваслаўнай семінарыі. У праграму навучання семінарыі ягонымі стараннямі было ўключана вывучэнне польскай мовы з 3 класа і беларускай мовы ва ўсіх класах, на якую мелася перайсці паступова і самае выкладаць прэдметаў. Пасля вяртання з эвакуацыі спачатку ўрад польскі адносіўся тагды зусім прыхільна да сэмінарыі... ён адпусціў на сэмінарыю запамогу [так!], якая памагла яе адміністрацыі браць самую дзяштовую плату за навуку і зрабіць пры ёй інтэрнат. У самае ўнутранае жыццё сэмінарыі ня ўмешываўся, праграмы навук заставаліся тыя самыя з тымі толькі пераменамі, якія вымагала жыццё<sup>13</sup>.

Але ўжо восенню 1922 г. у жыцці семінарыі адбыліся вялікія перамены, калі па просьбе мітр. Георгія з Сінодам арэставалі і вывезлі ў Варшаву, а адтуль у Кракаў архіеп. Елеўфэрыя... і кіраўніка сэмінарыі В. Багдановіча, якога там выпусцілі на волю. Мітрапаліт Георгій узяў пад сваю ўладу і Віленскую епархію і семінарыю, пры гэтым *эпархіяльны Савет быў перароблены на Кансісторыю, а на чале семінарыі пастаўлены быў архім. Філіп (які пасля прыняў унію)*. Сэмінарыя з гэтага дня стала на становішчы пантвовой... і з гэтага часу сталі ўвадзіцца ў ёй розныя рэформы<sup>14</sup>. А ўжо 20 кастрычніка 1922 г. В. Багдановічу, які быў адказным рэдактарам «Літоўскіх епархіяльных ведамасцяў», якія выдаваліся па яго ініцыятыве Літоўскім епархіяльным Саветам у 1921–1922 гг., ад стваранай Віленскай духоўнай кансысторыі было накіравана наступнае паведамленне: *Гражданину В. Богдановичу. Ввиду того, что по определению Виленской Духовной Консисстории издание Литовских Епархиальных Ведомостей прекращено, Консисстория уведомляет Вас, что Вы освобождаетесь от занимаемой Вами должности редактора Литовских Епархиальных Ве-*

<sup>12</sup> В. Багдановіч, *Патрыярх Ціхан*, «Праваслаўная Беларусь» 1928, № 9(15), с. 2.

<sup>13</sup> В. Васілевіч, *Віленская праваслаўная сэмінарыя*, «Праваслаўная Беларусь» 1927, № 4, с. 9.

<sup>14</sup> Тамсама, с. 10.

домостей, последующий номер которых предназначен Вами к выпуску, в данное время приостановлен<sup>15</sup>.

5 лістапада 1922 г. павінны былі адбыцца выбары ў парламент Рэчы Паспалітай, у якіх ад Віленшчыны ад блока нацыянальных меншасцяў балатаваўся ўсім добра вядомы тут В. Багдановіч. Прапанова аб'яднацца нацыянальным меншасцям перад выбарамі належала расейскаму дэпутату М. Сярэбранікаву, але менавіта В. Багдановічу аднаму з першых прыйшла у галаву думка аб блёку. У выніку ён перамог на выбарах, стаў першым беларускім сенатарам у Сенаце Польскай Рэспублікі. Адразу пасля выбараў, з'ехаўшыся яшчэ тут, у Вільні, стварылі “Беларускі Пасольскі Клуб”<sup>16</sup>, у якім В. Багдановіч узначаліў царкоўна-рэлігійную камісію. Адною з асноўных задач гэтай камісіі ён бачыў барацьбу за ўнутраную свабоду царквы, за тое, каб царква была незалежнай ад дзяржаўнай ўлады, каб яна была выключна духоўным інстытутам. І Багдановічу сапраўды атрымалася ўзначаліць даволі вялікую беларускую парламенцкую кааліцыю, якая рэалізавала яго планы, прычым гэтыя царкоўныя справы шчыра баранілі ў Сойме паслы ня толькі праваслаўныя, а таксама і каталікі<sup>17</sup>.

Парламенцкі голас беларускага сенатара II Рэчы Паспалітай В. Багдановіча гучаў незвычайна гучна. Яго надзвычай моцныя прамовы... ў Сэнаце ў абароне праваслаўнай царквы зрабілі імя яго вядомым сярод праваслаўных ня толькі ў Польшчы, але і па всяму сьвету<sup>18</sup>. Тэксты выступленняў сенатара В. Багдановіча шырока разыходзіліся не толькі ў Польшчы, але і далёка за яе межамі. Яны неаднаразова публікаваліся і актыўна абмяркоўваліся ў розных сродках масавай інфармацыі. Так, напрыклад, яго выступ у Сэнаце 23 ліпеня 1924 г., апублікаваны на старонках беларускай Віленскай газеты «Сын беларуса»<sup>19</sup>, выклікаў дыскусію і на старонках Парыжскай эмігранцкай

<sup>15</sup> Lietuvos centrinis valstybinis istorijos archyvas, f. 605, № 1433, l. 1.

<sup>16</sup> В. Багдановіч, *Беларускі Пасольскі клуб і яго праца ў Сойме і Сэнаце ў 1922–1927 г.*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 2(8), с. 4.

<sup>17</sup> В. Багдановіч, *Беларускі Пасольскі клуб і яго праца...*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 3(9), с. 11–12.

<sup>18</sup> Сябра, *Беларуская выбарная справа*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 6(12), с. 10.

<sup>19</sup> *Прамова сенатара В. Багдановіча у Сэнаце 23.VII.24 у часе дыскусіі над бюджэтам міністэрства рэлігійных вызнанняў і народнае асьветы*, “Сын Беларуса” 1924, № 22, с. 1–4. «Сын беларуса» – беларуская газета, якая выходзіла ў Вільні з 18 мая па 19 верасня 1924 г. і прадаўжала традыцыі забароненай у тым жа 1924 г. польскімі ўладамі газеты «Голас беларуса».

газеты «Возрождение»<sup>20</sup>. У сваім выступе В. Багдановіч адзначаў, што *бюджэт рымска-каталіцкага вызнання ў 67 разоў вялікшы за бюджэт праваслаўнага вызнання пад той час, як лічбавыя адносіны гэтага насяленьня выражаюцца, як 1 да 3, лепш за ўсякія словы гаворыць аб тым, што ў Польшчы аб ніякай раўнаправасці рэлігіяў ня можа быць гутаркі*. Багдановіч таксама са шкадаваннем канстатаваў, што *ўрадавай апекай карыстаецца толькі адно вызнаньне – рымска-каталіцкае, а ўсе іншыя толькі “церпяцца”*. Што датычыцца праваслаўя, дык урад церпіць яго, як зло, якое паступова зьнічтажаецца. Далей Багдановіч зазначыў, што такія адносіны ўраду да праваславія... зьяўляюцца проста варожымі... Міністэрства стала і нейхільна імкнецца ўсімі спосабамі да аслабленьня праваславія. Аб ступені актуальнасці праблем, агучаных Багдановічам у сваёй прамове, сведчыць просты пералік пастаўленых ім пытанняў, сярод якіх такія, напрыклад, як: «Касьцёл і Царква ў бюджэце», «Варожыя адносіны да праваславія», «Спосабы барацьбы з праваславіем», «Як адбываецца адбіраньне цэркваў», «Яўнае беззаконьне!», «Абцяцаньні ўлады ня споўнены», «Касаваньне прыходаў», «Пазбаўленьне царквы маемасьці», «Агранічэньне правоў праваслаўных», «Адбіраньне “абывацельства”», «Праваслаўных ня бяруць на службу», «Выклад рэлігіі ў школах», «Узгадаваньне духавенства», «Уціск унутраны», «Некананічная царкоўная ўлада», «Пераследаваньне япіскапаў», «Чыстка” прыходаў», «Барацьба з саборнасьцяй», «Самаўладзтва міністэрства»<sup>21</sup>.

В. Багдановіч прымае актыўны ўдзел у самых розных беларускіх культурна-грамадскіх мерапрыемствах. У 1924 г. на агульным сходзе Таварыства беларускай мовы прымаецца рашэньне аб святкаванні 400-гадовага юбілею беларускага друку ў Вільні, які прыпадаў на 1925 г. і ў рамках падрыхтоўкі да юбілею ствараецца спецыяльная «Скарынінская камісія», якая складаецца з гэтых асоб: старшыня – дырэктар Віленскае Беларускае гімназыі Р. Астроўскі, віцэ-старшыня – сэнатар В. Багдановіч<sup>22</sup>. Ён жа становіцца членам Беларускага Нацыянальнага камітэта, актыўна ўдзельнічае ў працы Беларускага інстытута гаспадаркі і культуры<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Церковная жизнь. Речь сенатора В.В. Богдановича, “Возрождение” 1925, № 39, с. 2.* Артыкул уяўляе сабой водгук і пераказ прамовы, зробленай В. Багдановічам на пасяджэнні Сената 23 чэрвеня 1924 г. «Возрождение» – руская эмігранцкая газета, якая выходзіла ў Парыжы ў 1925–1940 гг.

<sup>21</sup> «Сын Беларуса» 1924, № 22, с. 1–4.

<sup>22</sup> «Сын беларуса» 1924, № 2, с. 4.

<sup>23</sup> *На апошнім пасяджэнні Рады Т-ва Беларускага Інстытута гаспадаркі і культуры*

Лёс агульнаправаслаўнай духоўнай спадчыны ў новай Польшчы стаў адной з цэнтральных тэм у літаратурнай творчасці Багдановіча. Яна найцяснейшым чынам звязвалася ім з пытаннем аб аўтакефаліі і рашэннямі Маскоўскага царкоўнага сабора 1917–1918 гг. В. Багдановіч выступаў супраць поўнага аддзялення Праваслаўнай Царквы ў Польшчы ад Царквы Маці, стаўшы ініцыятарам унутрыцаркоўнага супраціву падобным памкненням, апынуўся ў ліку арганізатараў парафіяльнага царкоўнага жыцця ў Польшчы, якое атрымала назву «старай царквы», г.зн. вернай патрыярху Ціхану. Варта адзначыць, што В. Багдановіч не быў катэгарычным праціўнікам аўтакефаліі як такой, ён выказваў рэзкі пратэст не супраць уласна аўтакефаліі, а проціў той, якая праведзена ў Польшчы і якая зусім некананічна ані па свайму устрою, ні спосабу яе правядзення – з цэлым радам гвалтаў, надужыццяў, нават фальшаваннем дакументаў (праз нябожчыка Георгія), якія павінны былі легчы ў аснову кананічнага існавання Польскай царквы<sup>24</sup>. Перш за ўсё ён лічыў, што галоўным варункам адбудовы царкоўнага жыцця павінна быць яго кананічнасць з царкоўна-праваслаўнага боку. Для захавання палажэнняў кананічнасці патрэбна захаванне наступных умоў: 1) згода на аўтаномнасць ці аўтакефальнасць усяе Беларускае царквы, г.э. такая пастанова ўсіх праваслаўных беларусаў, усяго народу праз сваіх... прадстаўнікоў, якія... маюць права быць сябрамі, так званых, памесных сабораў. 2) Згода на гэта той царквы, ад якой дагэтуль даная царква залежала. Трэба, на яго думку, каб увесь праваслаўны народ разам са сваім духавенствам выступіў за гэтую аўтаномнасць, аўтакефалію. Пры гэтым павінна быць упэўненасць у тым, што гэтая беларуская царква будзе мець такія ж правы ў дзяржаве як каталіцкая і іншыя. Але становішча праваслаўнай царквы сведчыла тады зусім пра адваротнае: *У праваслаўных адбіраюцца цэрквы. Ламаюць там ікана-стасы, наругаюцца над іх сьвятынямі, а тыя сьвятыні, якія пачытаюцца і ў каталіцкай царкве, адбіраюцца; выганяюць з хат духавенства з дзяцьмі, адбіраюць у іх зямлю і г.д.* На думку Багдановіча, раўнапраўнае і незалежнае становішча ўсіх рэлігій і ўсіх цэркваў у Беларусі магчымыя былі б пры яе палітычнай незалежнасці, калі ёсць

*між іншымі справамі была разгледжана справа змены статуту. Пастаноўлена... павялічыць лік сяброў да 7 асоб. Новавыбраны цэнтральны ўрад Інстытуту складаецца з такіх асоб: гр. А. Більдзюкевіч, гр. А. Бабянскі, сэн. В. Багдановіч, кс. пас. А. Станкевіч, сэн. А. Назарэўскі, гр. Э. Будзька і гр. С. Сьвістун (3 паседжаньня Рады Інстытуту, "Сялянская Ніва" 1927, № 31, с. 3.*

<sup>24</sup> "Праваслаўная Беларусь" 1927, № 6, с. 10.

свая нацыянальная ўлада, незалежная ні ад усходніх, ні ад заходніх уплываў. А пакуль палітычная незалежнасць Беларусі існавала толькі на паперы і ў сэрцах лепшых і найшчырых беларусаў<sup>25</sup>.

Непрымірымасць Багдановіча ў пытанні аб аўтакефаліі праваслаўнай царквы ў Польшчы стала прычынай ганенняў на яго і яго пап-лечнікаў з боку вышэйшай іерархіі ў асобе самога мітрапаліта Ды-янісія. Пазней ён нават быў *ekskomunikowan oficjalne z łona Cerkwi prawosławnej w Polsce za stanowisko swoje wobec tej Cerkwi i neuznawanie autokefalji*<sup>26</sup>, хоць ён зусім не належаў да новай Аўтакефальнай польскай праваслаўнай царквы, цалкам застаючыся ва ўлонні Рус-кай Праваслаўнай Царквы. Адказваючы на абвінавачванні ў «руса-фільстве» і «бальшавізму» ў сувязі з выкарыстаннем пры набажэн-стве ў праваслаўнай царкве царкоўнаславянскай мовы, Багдановіч канстатаваў: *Для нас беларусаў царкоўна-славянская мова з'яўляецца гістарычнай падставай нашай культуры, якая ёсць старэйшая куль-туры расейскай, і ад нас яна праз нашых і ўкраінскіх вучоных перене-сена туды на ўсход... Барацьба з ц.-славянскай мовай як раз і ёсць ад-ным з бальшавіцкіх гаслаў... На жаль, адтуль гэтая барацьба з ц.-сла-вянскай мовай перакінулася і ў Польшчу, у Заходнюю Украіну. Ён адзначаў: Нарэшце, ... мы не прызнаем польскай аўтакефаліі і ра-шуча стаім за цесную сувязь з царквой Маскоўскай (вярней – Усе-расійскай)... У цеснай сувязі з Маскоўскай Царквой стаяць у мно-гіх краях і ў суседніх (напр. Літва, Латвія, Германія), і ў далёкіх (Амерыка, Францыя, Японія) і ні адна з гэтых дзяржаў не абвіна-вачывае сваіх праваслаўных грамадзян у бальшавізму і ня прасьле-дуе праваслаўнага духавенства, толькі... Польшча» Што тычыцца свайго адлучэння ад Польскай Аўтакефальнай праваслаўнай царк-вы, то на гэта Багдановіч заўважае, што адлучаць і пазбаўляць сана не маглі нас тыя, хто ня меў на гэта права, бо мы ніколі не на-лежылі “Аўтакефальнай Польскай Царквы” і не былі падпарадкава-ны ёй, а запраўднае наша духоўнае начальства (патр. Ціхан) за вер-насць канонам прыслаў нам сваё благаславенне ... мы не адлучыліся ад царквы “Маскоўскай” (“Усерасійскай”) царквы, як не адлучыліся праваслаўныя і іншыя странаў, то безумоўна мы тут рэпрэзэнтуюем гэтую царкву. Цяпер на ўсім тэрэне Польшчы астаўся наш толькі адзін такі прыход<sup>27</sup>.*

<sup>25</sup> В. Багдановіч, *На якіх варунках была б магчыма аўтаномія ці аўтакефалія Праваслаўнай Беларускай Царквы?*, “Беларускі звон” 1921, № 10, с. 2.

<sup>26</sup> “*Prawosławnaja Bielaruś*”, “Słowo” 1927, № 279, s. 1.

<sup>27</sup> “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 6, с. 10.



В. Багдановіч быў не толькі абстрактным мысліцелем, папяровым дактрынёрам, але і вельмі дзейным выканаўцам сваіх ідэй. Ён паказаў сябе і ўмелым палітыкам, які згуртаваў вакол сябе аднадумцаў, арганізатарам асаблівай праваслаўнай партыі і нават аб'яднання шэрагу праваслаўных груп палітычнага характару, найбольш яркім сведчаннем чаго служыць складзены ім «Мэморыял сяброў аб'яднанае царкоўнае камісіі з прэдаўнікоў беларускага нацыянальнага камітэту і расейскага народнага аб'яднання ў Вільні»<sup>28</sup>, які вельмі жорстка расстаўляў акцэнтны ў дачыненні да аўтакефаліі праваслаўнай царквы ў Польшчы і яе ўнутранага ладу:

1. Народ праваслаўны ўважае за неабходнае, як найхутчэйшае скліканьне Ўсепольскага Праваслаўнага Сабору на падставе статуту выпрацаванага на Ўсерасійскім саборы ў Маскве ў 1917–18 гг. 2. Народ праваслаўны ня будзе варожа адносіцца да Аўтакефаліі Праваслаўнай царквы ў Польшчы, калі толькі яна будзе абапёрта на царкоўных канонах і прызнана на вышэй указаным саборы (Усепольскім). 3. Той самы сабор мае выпрацаваць будучы ўнутраны строй праваслаўнай царквы, а таксама і акрэсліць на падставах паразуменьня з дзяржавай адносіны паміж царквой і дзяржавай... 6. Народ праваслаўны ў Польшчы прызнае прынцыпова няўмяшальства дзяржавы ва ўнутраныя справы царквы, ані царквы ва ўнутрэнія справы дзяржавы на падставах, паказаных у Канстытуцыі Польскай Рэспублікі... 8. духоўная сэмінарыя і прыгатаваўчыя да яе школы павінны быць кіраваны праз царкву. Выкладовай мовай у іх павінна быць родная мова... 9. Урад павінен як найхутчэй, яшчэ перад скліканьнем сабору, дазволіць адкрыцьцё і дзейнасць братстваў, адраджэньня прыхадзкіх Радаў і скліканьня поўных эпархіяльных сабраньяў (з'ездаў) згодна з пастановамі Маскоўскага Царкоўнага Сабору<sup>29</sup>.

З усім гэтым дзяржаўныя ўлады Польшчы пагадзіцца, вядома ж, не маглi, тым больш, што сенатар В. Багдановіч здаўна і вельмі настойліва на самым высокім узроўні спрабаваў вырашыць гарачыя пытанні царкоўнага быцця, бясстрашна і вельмі ўмела крытыкуючы ўрад. Адным з галоўных такіх пытанняў было пытанне аб аўтакефаліі. В. Багдановіч катэгарычна сцвярджаў, што *разрешение этого вопроса правительством и иерархией без клира и народа не может иметь ни канонического значения, ни жизненной крепости. Многочисленные аналогичные опыты в истории Литвы и Польши ясно говорят*

<sup>28</sup> Мэморыял сяброў аб'яднанае царкоўнае камісіі з прэдаўнікоў беларускага нацыянальнага камітэту і расейскага народнага аб'яднання ў Вільні, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 1, с. 9–10; № 2, с. 5–6.

<sup>29</sup> Тамсама, 1927, № 2, с. 6.

*об этом. Не укрепляет этого дела и участие в нем Константинопольского патриарха, который ни фактически, ни юридически не является главою православной церкви в Польше. Наоборот, его участие компрометирует это дело, в виду обнаруженных близких сношений его с неканонической “живой церковью” в Советской России<sup>30</sup>.*

У 1930 г. з нагоды меркаванага правядзення ўсепольскага праваслаўнага сабора разгарэліся гарачыя дыскусіі, у тым ліку і за мяжой. Так, парыжская газета «Возрождение» адзначала, што маючы адбыцца сабор будзе не толькі праваслаўным саборам у сучаснай Польшчы, але і саборам, ад якога, па ўсёй бачнасці, будзе залежаць быць ці не быць адзінай праваслаўнай царкве. *В последнее время состоялось свидание между представителем Синода, архиепископом Алексеем... и сенатором В.В. Богдановичем, имя которого известно далеко за пределами Польши, как имя честного и непреклонного православного деятеля... Напомним, что В.В. Богданович был в свое время отлучен синодом православной церкви в Польше за отказ признать автокефалию – это напоминание пояснит, почему встреча сенатора Богдановича с представителем синода считается крупным событием церковной жизни.* Далей у парыжскім артыкуле гаворыцца, што ў польскім друку адзначаецца адмоўнае стаўленне да існуючай іерархіі і да аўтакефаліі В. Багдановіча, які заяўляў, што змога прыняць удзел у працах сабора толькі з бласлаўлення архіепіскапа Елеўферыя, які жыў у Коўна, і якога В. Багдановіч працягвае лічыць віленскім кананічным епархіяльным уладыкам. Але сам *пользующий широкой симпатией и уважением сенатор представляет лишь один оттенок православной церковной мысли в Польше.* У артыкуле таксама адзначаецца, што значная большасць праваслаўнага духавенства фактычна не падзяляе непрымірымага стаўлення В. Багдановіча да аўтакефаліі і гатова прымірыцца з ёй, пры ўмове падвядзення пад яе кананічнага абгрунтавання у выглядзе рашэння памеснага сабора і згоды законных прадстаўнікоў Маскоўскага патрыяршага пасаду. Пры гэтым пытанне аб парадку склікання і праграма сабора павінны быць вызначаны мітрапалітным саветам, які складаецца з прадстаўнікоў духавенства і свецкіх па прызначэнні мірапаліта Дыянісія, куды па чутках прапановы ўвайсці былі зробленыя асобам самага рознага кірунку, у тым

<sup>30</sup> *Речь Сенатора В.В. Богдановича, произнесенная 23 июня 1925 г. на заседании Сената Польской Республики при обсуждении бюджета министерства исповеданий и просвещения (Перевод с польского стенографического отчета), Вильно 1925, с. 7.*

ліку В. Багдановічу, рускаму дэпутату М. Сярэбранікаву, украінскаму царкоўнаму дзеячу А. Рэчынскаму. *Но, если в состав совета будут приглашены лица столь противоположных взглядов как В.В. Богданович и Речинский – вряд ли совет сможет достигнуть какого либо согласного решения. Если же какие-либо решения и будут приняты, то, кто может поручиться, что решения эти отразят голос действительного православного большинства... И поэтому, хотя постановление синода о событиях поместного собора... уже опубликовано, православное население Польши ждет его отмены*<sup>31</sup>. Гэтаму сабору па розных прычынах так і не наканавана было адбыцца.

У літаратурнай творчасці В. Багдановіча, як вынік сацыяльных умоў, у асноўным пераважаюць палемічныя матывы. Палемічнае адценне носіць усё ці амаль усё, што было надрукавана ў часопісе «Праваслаўная Беларусь», які выходзіў у 1927–1928 гг. у Вільні. Наогул з поўным правам і сам часопіс можна было б назваць друкаваным органам самога Багдановіча. Ён стаў галоўнай ідэйнай і літаратурнай сілай выдання, якое пераследавалася ўладамі і нават забаранялася імі. І гэта было зусім не дзіўна, паколькі ў сваіх публікацыях на старонках «Праваслаўной Беларусі» ім асвятляўся шырокі круг гарачых праблем беларускага нацыянальнага жыцця ва ўмовах II Рэчы Паспалітай, вялася барацьба за правы беларускага народа, у тым ліку ў агульнаграмадзянскай і рэлігійнай сферах.

У сваёй пісьменніцкай і сенатарскай дзейнасці Багдановіч заўсёды выступаў як агульнанацыянальны беларускі лідар, незалежны ад канфесійнай арыентацыі. У сувязі з гэтым вельмі паказальна яго стаўленне да беларусаў-каталікоў, якіх ён стараўся усяляк абараняць ад рэлігійных ганенняў, калі польскі ўрад лічыць *кожнага каталіка беларуса, свецкага або духоўнага*, які відавочна праяўляе сімпатыю да беларускага нацыянальнага жыцця або прымае ў гэтым жыцці актыўны ўдзел, *враждебно настроенным против государства. Белорусскую католическую прессу, освещающую факты преследования в белорусско-католической жизни и заступающуюся за преследуемых, беспощадно конфискуют... Вспомню здесь еще... о несправедливом отказе властей в легализации общества белорусских ксендзов “Светочь”, религиозно-просветительского характера*<sup>32</sup>. Будучы адным з прызнаных лідэраў беларускага нацыянальнага руху, Багда-

<sup>31</sup> W., *Перед собором*, “Возрождение” 1928, № 1159, с. 2.

<sup>32</sup> *Речь Сенатора В.В. Богдановича, произнесенная 23 июня 1925 г...*, с. 10–12.

новіч заставаўся прыхільнікам самага цеснага беларуска-расейскага супрацоўніцтва, а ва ўмовах палітычнага жыцця міжваеннай Польшчы – «беларуска-русскага блоку», дзейснасць якога з асаблівай сілай выяўлялася ў перыяд парламенцкіх выбараў. Менавіта дзякуючы аб'яднанню намаганняў і стварэнню блока нацыянальных меншасцяў выбары 1922 г. у польскі Сейм і Сенат аказаліся такімі паспяховымі: *Замест 4–5 паслоў, на якіх маглі-б разлічываць беларусы, калі-б пайшлі самі сабой, – дзякуючы “Блёку” мы правялі ў Сойм 11 паслоў і ў Сэнат 33*<sup>33</sup>. Шмат у чым асновай для такога яднання служыла праваслаўная культурная спадчына, у зберажэнні і абароне якой роля Багдановіча была, без перабольшання, выбітнай, як, напрыклад, яго гарачыя заклікі ў Сенаце да недапушчэння разбурэння Варшаўскага Аляксандра-Неўскага кафедральнага сабора: *ў гэтым саборы ёсць найвыдатнейшыя мастацкія творы, у якія ўложана многа рэлігійнае душы лепшых сыноў суседняга народу, – і тыя, што працавалі над гэтымі творами мастацтва, ня думалі аб ніякай палітыцы*<sup>34</sup>.

Пры падрыхтоўцы правядзення наступных выбараў, якія мелі адбыцца ў 1928 г., В. Багдановіч заклікае зноў аб'яднаць усе беларускія сілы для правядзення ў польскія Сойм і Сенат максімальна магчымай колькасці беларускіх прадстаўнікоў. *Польскія палітычныя групы, працуючыя на нашых беларускіх абшарах і змагаючыся папоўніць свае партыйныя рады беларускім элементам, у сваёй агітацыі стараюцца пераканаць нас у тым, што ў нашы часы пытанні клясовыя, соцыяльныя важней пытанняў нацыянальных. Яны сцвярджаюць, што для беларускага народа у цяперашні час важней змагацца за захаванне агульных інтарэсаў усяго сялянскага і працоўнага люду. Дабіваючыся гэтага, ён ня будзе скрыўджаны і ў сваіх нацыянальных патрэбах, бо левыя, а асабліва сацыялістычныя групы змагаюцца за сялянска-работніцкі дабрабыт без розніцы нацыянальнасцяў. Тут жа ён адзначыў, што за тыя грошы, якія складаюцца між іншым і з нашых падаткаў, праводзіцца на нашых землях колёнізацыя, маючая сваёй мэтай сьпалёнізаваньне беларускага і ўкраінскага народаў... пры розніцы палітычных праграмаў, павінен быць адзін нацыянальны фронт, павінна быць аб'яднаньне ўсіх палітычных сіл на аднэй нацыянальнай дарозе. Інакш мы будзем не ў сілах абараніць сваю нацыянальную справу.*

<sup>33</sup> В. Багдановіч, *Беларускі Пасольскі клуб і яго праца...*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 2(8), с. 4.

<sup>34</sup> “Сын Беларуса” 1924, № 22, с. 2.

Прычым, на думку Багдановіча, паколькі народ беларускі на рэд-касьць адналітны ў сваім сацыяльным плане, аб'яднанне беларусаў у адзіны фронт тым больш магчыма і таму ня можа быць вялікай розьніцы ў праграмах яго палітычных групаў. *Гэтым аднака мы не хочым сказаць таго, што пры нацыянальным фронце ня можа быць розных поглядаў і розных палітычных групаў... пры розьніцы палітычных праграмаў, павінен быць адзін нацыянальны фронт, павінна быць аб'яднаньне ўсіх палітычных сіл на адной нацыянальнай дарозе. У адваротным выпадку, адзначае В. Багдановіч, беларусы будуць не ў сілах абараніць сваю нацыянальную справу, а удзел беларусаў у партыях польскіх нацыянальнасцяў можа разбіць беларусаў нацыянальна. Але, на жаль, сталася так, што палітычныя групы беларусаў пасварыліся ня толькі ідэова, але нават і асабіста ў асобах сваіх партыйных лідэроў і гэтыя сваркі з'яўляюцца для нашага палітычнага жыцьця найбольшай палітычнай нацыянальнай бядой*<sup>35</sup>. В. Багдановіч са шкадаваннем канстатаваў, што

гістарычнае нешчасьце беларускага народу, – падзел яго на дзьве рэлігійныя групы, – стварыло ўжо і нейкіх два культурна-гістарычных тыпа беларуса. Вякавы ўплыў рэлігійны ў значнай меры ўнес ужо і свае зьмены ў нацыянальна-культурнае аблічча беларуса праваслаўнага і беларуса каталіка... гэта розьніца адчуваецца ў народзе досыць значна. Наружна, напрыклад, гэта выяўляецца ў Б.Х.Д. у тым, што яна ўжывае у сваім пісьме і друку лацінку, калі падаўляючая большасьць беларусаў трымаецца сваей гістарычнай кірыліцы. Гэта і служыць псіхалагічнай прычынай, дзеля каторай, і пры поўнай згодзе ў палітычных перакананьнях, праваслаўны беларус устрымліваецца ісьці у існуючую беларускую хадэцыю... мы ўважалі б болей слухным стварэньне новай беларускай палітычнай партыі ў праваслаўна-хрысьціянскім духу, якая мела б сабраць увесь гэты элемент і ўвясці яго ў адзіную нацыянальную беларускую сямью<sup>36</sup>.

У фатальным для таго часу выбары «народ і інтэлігенцыя» Багдановіч прымаў бок народа, пра што не баяўся адкрыта пісаць, тлумачачы, а часам і абараняючы сваю пазіцыю. Наогул, паняцце «народ» мае ў яго сапраўды сусветнае значэньне, хоць у дачыненні да ўмоў канкрэтна гістарычных у Багдановіча – гэта перш за ўсё этнічная і этнапалітычная катэгорыя. Асабліва складаным з'яўляецца ў яго па сваім

<sup>35</sup> В. Б., *Якім шляхам*, «Праваслаўная Беларусь» 1927, № 2, с. 1–3.

<sup>36</sup> В. Васілевіч, *Беларускія палітычныя групы*, «Праваслаўная Беларусь» 1927, № 1, с. 5–6.

напаўненні вызначэнне «правослаўны народ», цесна звязанае з такімі з’явамі як традыцыя і саборнасць. Ідэі саборнасці, якая стала адным з самых значных элементаў яго ўласнай літаратурнай дактрыны, яго адносіны да міру і царквы, В. Багдановіч прысвяціў многія свае працы. На думку Багдановіча, саборнасць выступае як асаблівая сіла, якая вызначае вектар у лёсе ўсяго «правослаўнага народу»<sup>37</sup>.

Вялікая ўвага ў многіх публікацыях В. Багдановіча надаецца праблеме ўзаемаадносінаў царквы і дзяржавы. *Пытаньне аб адносінах паміж царквой і дзяржавай, – паміж уладай царкоўнай і ўладай сьвецкай, – ёсьць адно з самых найважнейшых, бо ад правільнага разьвязаньня гэтага пытаньня, часта цалкам залежыць нармальнае жыцьцё, а нават і судьба і той, і другой.* Так, напрыклад, ён вельмі дакладна намаляваў гістарычную карціну феномену гэтых узаемаадносін, вызначыў для СССР, *дзе ўсякая рэлігія прызнаецца... справай шкоднай для дзяржавы, справай, з якой трэба весці барацьбу як з нейкай атрутай... Але гэту форму ня можна нават разглядаць як форму адносін дзяржавы да рэлігіі, бо гэтую форму высунуў у жыцьцё той крайні від сацыялізму (камунізм), які сам фактычна імкнецца стаць рэлігіяй*<sup>38</sup>. Без сумневу, усё, што было напісана Багдановічам на гэтую тэму, не страціла свайго значэння і дасюль, а прапанаваная ім формула суіснавання царквы і дзяржавы ўяўляе асаблівую каштоўнасць перш за ўсё для цяперашняга часу, для сучасных умоў, для новай Еўропы. Але ў 1920–1930-х гг. для Польшчы, а тым больш СССР, прапанаванае Багдановічам было цалкам непрымальна, а сам ён трапляў у разрад асоб, вельмі небяспечных для дзяржавы, якая неаднаразова ўжывала да яго разнастайныя рэпрэсіі.

Разам з тэмай саборнасці ў жыцці царквы Багдановіч шмат увагі надаваў пытанню ўзаемаадносін моў у асяроддзі праваслаўнага народа Польшчы, перш за ўсё лёсам царкоўнаславянскай мовы. З нагоды суіснавання беларускай і рускай моў ён адзначаў, што гэтымі мовамі праваслаўнае насельніцтва карыстаецца *в своей домашней и церковно-общественной жизни. Два этих языка понятны населению... Существование двух языков в нашем быту не поселит в народе православном распри, ибо вера православная, догматы ее, соборное начало в управлении и церковно-славянский богослужебный язык явятся связующим звеном всех православных в нашем крае для сози-*

<sup>37</sup> В. Б., *Что такое соборность*, [у:] *Виленский православный календарь на 1927 г.*, Вильно 1927, с. 53–59.

<sup>38</sup> В. Багдановіч, *Царква і Дзяржава*, «Праваслаўная Беларусь» 1927, № 1, с. 3.

данія *церквы*<sup>39</sup>. Пазней, незадоўга да пачатку Другой сусветнай вайны, Багдановіч падвёў пэўны вынік сваёй шматгадовай палеміцы ў абарону царкоўнаславянскай мовы, заўважыўшы, што *в тех странах, где церковно-славянский язык успел привиться, укрепиться и лечь в основу национальной культуры, он дал самые блестящие и обильные плоды... Хотя среди славян русские славяне позже всех приняли христианство, но никто, как они, так широко и плодотворно не использовали церковно-славянский язык как культивирующую силу*<sup>40</sup>. В. Багдановіч падкрэсліваў значную ролю праваслаўных беларусаў і асабліва ўкраінцаў у развіцці вялікарускай мовы і культуры:

Политиканствующие из наших украинцев и даже белорусов (реже), воюют против церковно-славянского языка, да еще как “русификационного средства”, забывая, что он лег в основу их собственной так же, как и культуры великорусской. Политические мотивы и предубеждения заставляют умалчивать о том, что их знаменитые родичи, эти Епифании Словинецкие, Мелетии Смотрицкие, Симеоны Полоцкие, Димитрии Ростовские, Феофаны Прокоповичи и пр. не менее потрудились над развитием даже, и того же “великого, могучего, свободного и правдивого языка”, как и Ломоносовы и внесли в дело выработки его филологического содержания и форм много “русских”, т.е. украинских слов и оборотов<sup>41</sup>.

В. Багдановіч выступае ў абарону царкоўнаславянскай мовы богаслужэння ў праваслаўнай царкве, супраць пераводу богаслужэння на «жывыя» славянскія *языкі – велико-русский, украинский, белорусский, литературно-русский* – адзначаючы, што прыхільнікі перакладу пры гэтым *больше всего руководятся тут не церковными, а политическими мотивами, стараясь даже и в церковном отношении отгородиться от “русских”*.

А таму, на яго думку, *чистым недоразумением является то утверждение, будто общепринятый в настоящее время в быв. Всероссийской Церкви выговор церковнославянских слов – “московский” выговор. Ничего подобного. Этот выговор создало и укрепило по всей Св. Руси именно украинское духовенство в эпоху своего полного и совершенного преобладания и господства в России, начиная от Петра Великого вплоть до Екатерины II*<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> *Виленский православный календарь на 1927 год*. Издание группы православных под общей редакцией В.В. Богдановича, Вильна 1927, с. 3.

<sup>40</sup> В.В. Богданович, *Церковно-Славянский Язык как религиозно-культурная ценность*. Ко дню 950-летия крещения Руси. 988–1938, Гродно 1938, с. 13.

<sup>41</sup> Тамсама, с. 19.

<sup>42</sup> Тамсама, с. 25.

У 1932 г. у Вільні шырока адзначаўся 50-гадовы юбілей беларускіх паэтаў Я. Купалы і Я. Коласа, у святкаванні якога актыўны ўдзел прымае і В. Багдановіч. 27 лістапада 1932 г. віленскае беларускае грамадства з нагоды пяцідзсятых угодкаў народзінаў Я. Купалы і Я. Коласа адкрыла ўрачыстую Акадэмію ў зале Літоўскай гімназіі імя Вітаўта Вялікага. На ёй прысутнічалі каля тысячы асоб, сярод якіх было шмат вядомых прадстаўнікоў і ад літоўскага і польскага грамадства. *На сцэне паяўляецца Арганізацыйны Камітэт Акадэміі ў поўным складзе дзесяціх асоб. За прэзідыяльным сталом засядаюць прадстаўнікі старэйшага грамадзянства: адзін з найстарэйшых беларускіх адраджэнцаў, старшыня К-ту Ал. Уласаў, кс. Ад. Станкевіч, В. Багдановіч. Уступным словам Акадэмію адчыніў А. Уласаў, затым свой рэферат прачытаў М. Чарнецкі. Па ім выступае В. Багдановіч. Лектар чытае аб красе ў творах абодвух паэтаў і робіць у гэтым сэнсе сынтэтычнае іх параўнаньне. Доклад Багдановіча зрабіў моцнае ўражанне на прысутных. Гэта была глыбока абдуманая, паважна апрацаваная, сардэчна адчутая, красамоўна выказаная прамова, якая скончылася працяглымі апладысмантамі. Урачыстая Акадэмія ў гонар Я. Купалы і Я. Коласа паказала, што ў беларускім грамадзянстве, да нядаўна раз'яднаным варожай нам сілай, ... ёсьць пачуцьцё еднасьці абавязку, ёсьць вялікая любоў да Бацькаўшчыны, да беларускага Народу, ёсьць глыбокае зразуменьне яго патрэб нацыянальных і сацыяльных. Акадэмія гэта паказала, што найбольш дзеліць беларусаў нездаровая палітыка, ці лепш – палітыканства, а луча, яднае ў творчую сілу – культура. Натхнёная, прарочая ліра Купалы і Коласа аб гэтым сведчыць нам дабітна<sup>43</sup>.*

Да гэтай юбілейнай даты В. Багдановіч апублікаваў у трох нумарах газеты «Беларуская крыніца» грунтоўны нарыс, прысвечаны творчасці Я. Купалы<sup>44</sup> і тамсама артыкул пра творчасць Я. Коласа<sup>45</sup>. У пачатку першай часткі свайго нарыса пра Купалу аўтар, разважаючы аб сутнасці прыгажосці ў творчасці, адзначае тры яе ступені. Першая ступень прыгажосці – задавальненне ад яе праяваў, але тут ёсць і імкненне да пэўнай гармоніі. Найвышэйшая ж ступень мастацкай творчасці, па яго меркаванні, бывае тады, калі ў творы прысут-

<sup>43</sup> У чэсьць сваіх паэтаў... (Пасля святкаваньня юбіляў 50-цілецця Янкі Купалы і Якуба Коласа), «Беларуская крыніца» 1932, № 42, с. 1.

<sup>44</sup> В. Багдановіч, «К сонцу душой!». Крытычны нарыс творчасці Я. Купалы з пункту гледжаньня характа і мастацтва, «Беларуская крыніца» 1932, № 31, с. 2–3; № 32, с. 2–3; № 34, с. 2–4.

<sup>45</sup> В. Багдановіч, «Ад роднае зямлі» (Стыкія творчасці Якуба Коласа), «Беларуская крыніца» 1932, № 42, с. 2–3.



нічае не толькі прыгажосць вонкавай формы, але і прыгажосць самой ідэі. І менавіта тыя творы, у якіх выяўляюцца ўсе гэтыя тры ступені, з'яўляюцца найвялікшымі несмяротнымі шэдэўрамі чалавечай творчасці. Але часцей бывае, што выяўляецца толькі адна, ці дзве ступені прыгожасці, напрыклад, калі нейкі твор не мае высокай ідэйнай вартасці, але затое выдзяляецца сваёй вонкавай прыгожай формай, ці надварот. *Адпаведна... сярод мастакоў слова, паэтаў, мы маем галоўных два тыпа... "паэты чыстага мастацтва"... , другія – гэта "паэты-прарокі", прасьветнікі высокіх ідэяў, "власьціцелі дум" і павадыры сваіх сучаснікаў, вучыцялі наступных пакаленьняў і тварцы будучыні сваіх народаў.* Я. Купалу Багдановіч адносіць, безумоўна, да другога тыпу – «паэта-прарока», адзначаючы, што менавіта на пецярбургскі перыяд яго жыцця, перыяд найбольшага збліжэння з расійскай інтэлігенцыяй, прыходзіцца пара росквіту яго паэтычнага таленту. *Здавалася б, што ўплывы расейскай паэзіі павінны былі б асабліва моцна адбіцца на творчасьці Купалы за гэты час. Але прагледзеўшы найлепшы зборнік твораў Я. Купалы "Шляхам жыцьця", напісаны ў гэты перыяд, мы ня знойдзем і дзясятка вершаў, на якіх б больш менш выразна адбілася паэзія такога вялізарнага расейскага мастака, як Пушкін.* Пушкін, будучы прадстаўніком вышэйшых колаў расійскага грамадзянства, быў далёкі ад прастанароднага жыцця, у той час як для Купалы жыцьцё сялянскай грамады ... – душа ўсёй яго паэзіі. Багдановіч адзначае, што на творчасць Я. Купалы практычна не аказаў уплыву і іншы вялікі расійскі паэт М. Лермантаў, хоць сам Купала ў вадным мейсцы і называе яго "любімьм" паэтам.

Больш за ўсіх, лічыць В. Багдановіч, на духу падыходзіць да Я. Купалы яго вялікі зямляк А. Міцкевіч... польская мова была першаю, на якой Я. Купала пачаў чытаць і пісаць. Але Я. Купала не застаўся і пад уплывам творчасці А. Міцкевіча. Паводле разваг Багдановіча, тут адбіўся розны ідэйны падыход у іх творчасці. *Пачуцьцё помсты і ненавісьці до ворагаў, – адзін з галаўнейшых матываў паэзіі Міцкевіча, ня лучыліся з куды мягчэйшай і сьвятлейшай музай Я. Купалы.* Бліжэй за ўсіх да Я. Купалы як па духу, так і па форме, на думку В. Багдановіча, з'яўляецца вядомы ўкраінскі паэт Тарас Шаўчэнка... *Усё лучыла і лучыць гэтых двух найвялікшых песьняроў двух братніх народаў: і падобнасьць іх біяграфіяў, і роўныя лёсы іх бацькаўшчынаў, і рамантычныя настроі іх душ. ... зродныя настроям іх лір, зродныя горам і сумам аб лёсе свайго народу, які пануе ў іх паэзіі*<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> В. Багдановіч, «К сонцу душой!»,..., "Беларуская крыніца" 1932, № 31, с. 2–3.

У наступным раздзеле В. Багдановіч, аналізуючы творчасць Я. Купалы з пункту гледжання ідэйнай прыгажосці, разглядае тут яго як паэта, у творах якога ідэя дамінуе над формай. Галоўнымі матывамі, якія складаюць ідэйны скарб творчасці Я. Купалы, на думку Багдановіча, з’яўляюцца краса Божага свету, рэлігійная захопленасць гэтай красой, прыгажосць роднай беларускай прыроды, любоў да сваёй бацькаўшчыны, да свайго народу, мроя аб яго адраджэнні, прызыў да адраджэнскага руху. Аўтар адзначае, што нават сярод вялікіх паэтаў гэта з’яўляецца вельмі рэдкім прыкладам ідэйнай вышыні і прыгажосці творчасці паэта, які *ніколі не захопліваўся нізкімі ідэямі, не пранікаўся ... “духам пошласці”*. *Гэтая асаблівасць Я. Купалы ізноў ярка праявілася ў Пецяярбургскі перыод яго жыцця... Творчасць Купалы і ў гэты перыод асталася на той самай вышынні рамантычных ідэалаў.*

Аналізуючы першы зборнік вершаў паэта «Жалейка», які выйшаў у Петебурзе ў 1908 г., В. Багдановіч заўважае, што творы Купалы ў гэтым зборніку адлюстроўваюць *вясковы перыяд яго творчасці, калі ён яшчэ “няў”*, *“як Бог паложы на душу”... нават слаба тут яшчэ выражана нацыянальная і сацыяльная ідэя*. На думку Багдановіча, больш свядомым і смелым з’яўляецца Я. Купала ў другім сваім зборніку «Гусляр», які выйшаў у 1910 г. у Пецяярбургу, дзе *адраджэнскія мары яго абформліваюцца і набываюць нейкі новы філэзофскі характар*. Найвышэйшай праявай развіцця паэтычнага таленту Я. Купалы аўтар лічыць зборнік «Шляхам жыцця», які выйшаў у 1913 г. У гэты час на творчасці Я. Купалы адбілася яго знаходжанне ў асяроддзі беларускай і расійскай інтэлігенцыі спачатку ў Пецяярбургу, потым у Вільні, дзе ён займаўся польскай літаратурай, слухаў лекцыі на Чарняўскіх курсах. Усё гэта дало яму шмат матэрыялу для яго творчай энергіі, спрыяла пашырэнню яго светапогляду. *Пад уплывам польскіх рамантыкаў змяняюцца яго адносіны да прыроды, якая робіцца... нейкай жывой стыліяй, любоў – ня простая мара аб “мяшчанскім шчасці”, але... сіла, якая акрыляе творчасць чалавека, падымае яго дух. Вера ў адраджэнне бацькаўшчыны падымае гэты дух яшчэ больш... Сам паэт тут... ўжо павадыр свайго народу, які будзіць яго ад сну, заклікае да барацьбы за лепшую долю*. Наступнымі ступенямі развіцця творчасці Я. Купалы, піша В. Багдановіч, з’яўляюцца зборнікі яго твораў «Спадчына», апублікаваны ў Мінску ў 1922 г. і «Безназоўнае» ў 1924 г. таксама ў Мінску. Гэтыя зборнікі з’явіліся ў перыяд рэвалюцыі і ўтварэння Савецкага Саюза, калі спачатку рэвалюцыя ахоплівае душу паэта, але, як адзначае аўтар, яна цікавіць Купалу не столькі сацыяльным бо-

кам, колькі нацыянальным, як тая сіла, якая павінна вывесці яго бацькаўшчыну “на пачэсны пасад між народамі”. Найбольш гучнымі і яркімі, на думку Багдановіча, з’яўляюцца вершы Я. Купалы, якія былі напісаны ў першыя месяцы пасля рэвалюцыі, у перыяд, калі ішоў бурны народны рух, адзін за адным праходзілі розныя з’езды і нарэшце Народным З’ездам была абвешчана незалежнасць Беларусі. *Захоплівае яго спачатку ў стварэнне Савецкай Беларусі... Але скоро ў паэзіі Купалы з’яўляюцца і праявы нейкай “казённай” рыторыкі замест запраўднай паэзіі. Яркія вобразы з’мяняюцца траскучымі фразамі.* В. Багдановіч адзначае, што малаверагодна, каб жывучы ў Менску, Купала не бачыў, што доля яго мужыка з вёскі ня толькі ня палепшала, але нават і пагоршылася з таго часу, калі ён пісаў: “няма хлеба няма солі, бяз грошы працуй”. Ня дарма ў сярод гэтых казённых урачыстых пахвал “дыктатуры пралетарыяту” мімаволі прарываецца ў думка аб нейкіх бедах яго любай бацькаўшчыны... Відаць праца паэта йдзе не у лёгкіх варунках... паміж радкоў яго вершаў чуецца ў душы паэта нейкая трагедыя... Ня дзіва: пяць у няволі ня можна<sup>47</sup>.

У трэцяй частцы свайго нарысу ўслед за ідэйным бокам творчасці Я. Купалы В. Багдановіч аналізуе знешнюю форму твораў Купалы як найбольш выразную асаблівасць яго паэзіі. *Я. Купала менш за ўсё музыка у сваёй паэзіі, а перад усім ён ёсць маляр, а яшчэ вярней – скульптар.* Пры гэтым вобразы ў ягоных вершах тут не адзначаюцца навізнай, *трава ў яго “як дыван”, каласы “шэпчуца”, думы “як хмары”... Але гэтыя вобразы заўсяды яркія, выпуклыя.* І ня толькі ў сваім эпасе, ці у драме, але і ў лірыцы, якая з’яўляецца сапраўднай стыхіяй Купалы, ён заўсёды рысуе, ці як бы вырэзвае нам вобраз за вобразам, стараючыся імі перадаць нам тыя настроі, якія ахопліваюць яго душу. *Дужа часта пры гэтым Купала карыстае з “гукавага спосабу” перадачы уражаньня, што здаецца і з’яўляецца прычынай легенды аб музыкальнасці яго вершаў... Мы ведаем і напэўна многа хто з нас бачыў людзей, якія ўмела перадаюць розныя гукі..., але такія людзі ня ёсць музыкі, хоць іхнія возразы і дужа выразныя і выпуклыя.* В. Багдановіч таксама адзначае, што ў творах Я. Купалы вобразы заўсёды ясныя, выразныя, рэльефныя. *Па сваёй плясьцічнасці яны часта мімаволі напамінаюць той прымітыўны, найўны рэалізм, які мы часта спатыкаем у класічных паэмах.* Зрэшты часта ў творах Я. Купалы *гэта рэльефнасць здаецца ўжо і лішняю, бо іншы раз*

<sup>47</sup> В. Багдановіч, «К сонцу душой!»,..., “Беларуская крыніца” 1932, № 32, с. 2–3.

даходзе да нейкай грубаватасці і нават збіваетца на прозу... іншы раз нават і шкодзіць пенькнасці твораў Купалы яго лішняе імкненне найболей сціпла і выразна прадставіць сваю думку. З часам, асабліва калі Я. Купала бліжэй пазнаёміўся з лепшымі расейскімі паэтамі, ... ў часы найвялікшага захаплення іх вонкавай формы, верш яго надзвычай палепшыўся. Ён набывае і багацьце формы, а нават і тое, што мы завём музыкальнасцю. Адзначыўшы, што вершы Я. Купалы менш музыкальныя, чым пластычныя, аўтар гэтым не адмаўляў зусім іх музыкальнасці, паколькі музыкальнасць не стыхія яго творчасці, але толькі выпадковае яе з'явішча, якога ён дасягае ў асобных прыкладах. З гэтага боку ён многа ўступае творчасці такіх сваіх сяброў як Я. Колас і М. Багдановіч. З боку ж выразнасці і рэльефнасці вобразаў, яркасці эпітэтаў, сярод беларускіх паэтаў роўнаму яму няма.

Не самымі ўдалымі творамі Я. Купалы, як лічыць В. Багдановіч, з'яўляюцца тыя, у якіх ён выражае сум, гнеў, незадавальненне, тугу, крыўду. А як толькі выходзе на сонца, на сьвет... дык адразу верш яго родзіцца гладкім, прыгожым, яркім, дабрагучным. Гэта ўсё гаворыць аб тым, што па сутнасці сваёй паэтычнай стыхіі Я. Купала з'яўляецца, безумоўна, паэтам-аптымістам. Душа ў яго сьветлая, сонечная, зорная і сама дзеля таго імкнецца “да сонца” і “да зор”. Гэта ясна выяўляецца пры бліжэйшым параўнанні сонечнай стыхіі Я. Купалы з творамі ўкраінскага паэта Т. Шаўчэнкі, пра якога, як заўважае Багдановіч, нават немагчыма ўявіць сабе, аб чым бы ён спяваў, калі б на свеце не было суму і гора. Чым больш цяжка на сэрцы, тым плаўней, тым прыгажэй коцяцца яго вершы... Ён дужа падобны да тых кветак, якія разварачываюць пялюсткі толькі ноччу, толькі ўначы яны і цвітуць і пахнуць. У параўнанні з Т. Шаўчэнкам Я. Купала наадварт напамінае сабой тых кветкі, якія ўсёй сваёй стыхіяй імкнуцца да сонца... Бяз сонца, той хто ірвецца “к сонцу душой”, тварыць ня можа, а ў абставінах жыцця Савецкай Беларусі так мала свету, цяпла і сонца! На думку Багдановіча, поўны расьцьвет творчасці Я. Купалы йешчэ не наступіў. Ён наступіў бы тады, калі наступіў бы расьцьвет Беларусі. Гэтыя кветкі цвітуць толькі пад сонцам<sup>48</sup>.

Нарыс В. Багдановіча пра творчасць Я. Коласа<sup>49</sup>, створаны на параўнанні творчасці абодвух беларускіх паэтаў, па аб'ёме значна сці-

<sup>48</sup> В. Багдановіч, «К сонцу душой!», ..., “Беларуская крыніца” 1932, № 34, с. 2–4.

<sup>49</sup> В. Багдановіч, «Ад роднае зямлі» (Стыхія творчасці Якуба Коласа), “Беларуская крыніца” 1932, № 42, с. 2–3.

плейшы. У дзень 50-х угодкаў двух найвялікшых беларускіх паэтаў, Янкі Купалы і Якуба Коласа, мімаволі хочацца зрабіць іх параўнаўчую характэрыстыку. Характэрыстыку Я. Купалы мы ў сваім часе ужо зрабілі..., астаяцца цяпер разглядзець творчасць Я. Коласа... Здавалася б, няма больш сходных паміж сабой паэтаў, як гэтыя два кіты беларускай паэзіі. В. Багдановіч піша, што, з аднаго боку, усё лучыць гэтых двух беларускіх паэтаў: *Абодва выйшлі з вёскі, абодва з дзяціных гадоў... бачылі сям’янскае жыццё з яго нудой, патрэбай і горам, абодва з дзяцінных гадоў вандравалі па роднай зямлі з сваімі бацькамі..., абодва выхоўвалі і ўзгадоўвалі свае таленты сярод, хоць і братніх, але чужых культур, абодвух захапівала адна і тая самая ідэя адраджэньня бацькаўшчыны, адна і тая самая любоў да свайго брата селяніна, ... мара аб палепшаньні яго нацыянальнага і сацыяльнага быту.* Але з іншага боку, усё ж такі ў іх творчасці адчуваецца гэтулькі рознага, што да гэтага часу большасць беларускай крытыкі больш гаворыць аб іх нясходнасці, чым аб падобнасці, стараючыся адшукаць, у чым сутнасць іх процілежнасці. На погляд Багдановіча, прычына іх розніцы ў зусім іншых стыхійных глыбінных асноваў іх псыхікі. Ён узгадвае як калісь другі вядомы беларускі паэт Максім Багдановіч, разглядаючы зборнік Я. Коласа “Песьні жалбы”, дужа рэзка адазваўся аб паэзіі Я. Коласа ў “Нашай Ніве”, адмеціўшы, што ў яго вершах дужа часта “на комінку корч пылае”, што ён дужа часта паўтарае гэты вобраз, нават і словы. Гэтае з’явішча М. Багдановіч адзначаў як прыкмету беднасці мыслі Я. Коласа. Пасля “Новае зямлі” і “Сымона Музыкі” з іх багацьцем тыпаў і вобразаў, няма чаго і гаварыць, што гэта была цяжкая памылка нашага паэта – крытыка – памылка, пасля ім самім прызнаная. Але ня можна тут ня адзначыць таго, што М. Багдановіч падмеціў у Коласа дужа цікавую і дужа характэрную старану яго паэзіі, і толькі ня здолеў даць ёй патрэбнае аб’ясненне і ацэнку<sup>50</sup>.

В. Багдановіч, аналізуючы творчасць двух беларускіх паэтаў, лічыць, што Я. Колас у такой самай меры паэт цяпла, як Я. Купала паэт святла, – але ня гэнага бліскучага, яркага, сонечнага цяпла, якое так патрэбна яго сябру Я. Купале, але супакою, цяпла хаты,

<sup>50</sup> Цікава адзначыць, што і творчасць самога Максіма Багдановіча, у прыватнасці, яго зборнік «Вянок», выдадзены ў 1914 г. у Вільне, атрымліваў часам у прэсе вельмі неадназначную ацэнку: «*Nowaja biełaruskaja kniżka “Вянок” zbornik wierszaŭ Maksima Bohdanowicza, miz katorymi jość wierszy duża pieknyje, ale naahul wiersy M. Bohdanowicza grazumiełyje tolki dla wuczonych i naczytanych ludziej*» (“Biełarus” 1914, № 11–12, s. 7).

цяпла хатняга вознішча, цяпла гарачай няўстаннай працы..., а перадусім цяпла яго маткі зямелькі... Вось, што нам здаецца ёсць запраўднай стыхіяй паэзіі Я. Коласа. Пры гэтым аўтар звяртае ўвагу на тое, як у вершах Я. Коласа, наколькі часта, паўтараецца слова «зямля», так у творах Я. Купалы – словы «сонца і зоры». Найвялікішым, наймонументальнейшым творам Коласа зьяўляецца яго паэма “Новая Зямля”, якая мае гэтакія слова нават у самым назове, а апісваецца ў ёй стыхійная, цягнукая да сябе селяніна, гэтая неадвядная, няўпынная сіла Зямлі. Стыхія зямной сілы, на думку В. Багдановіча, гэта галоўнае ў паэзіі Я. Коласа, а слова «зямля», якое прысутнічае практычна ва ўсіх яго твораў, замяняе яму і сонца і зоры. Зямля павінна быць свая, каб там была свая хата, цёплая хата, а для гэтага патрэбна, каб там “на комінку пылаў корч”... вуснамі Коласа [гаворыць] – сам беларускі мужык... Я. Купала так і ўзяцеў бы да неба, да зор, так і “хапаў бы за косы сонца”. Я. Колас – так і ўрыўся б у мяккую, пухлую, пахучую зямельку! Што тычыцца іншай вялікай паэмы Коласа «Сымон Музыка», якая не мае ў сваім загалюку слова «Зямля», але пачынаецца яна словамі «ад роднае зямлі...», Багдановіч заўважае, што Я. Коласу ня трэба ляцець “да сонца і зор”, каб шукаць “свой скарб”. Яго скарб на зямлі, у кожнай былінцы, у кожнай кропальцы расы – зямнога поту. Адным словам, стыхія Купалы – гэта неба, з яго сьвятлом, сонцам і зорамі, стыхія Коласа – зямля, з яе цяплом, спакоем і творчай пладавітай сілай, сілай – жаночкага пладародзьдзя. Менавіта таму вершы Я. Купалы тым ярчэйшыя, чым больш у іх сьвятла і сонца. А у творах Я. Коласа чым больш набранага ад роднай зямлі «скарбу», тым яны лепшыя, бо тады яны набіраюць тым больш музыкальнасьці. Такімі нам прадстаўляюцца Я. Колас і Я. Купала – гэтыя зямля і неба беларускай паэзіі<sup>51</sup>.

Калі пасля выбараў у 1928 г. беларускім прадстаўнікам, у тым ліку Багдановічу, удалося зноў увайсці ў Польшкі Сенат, то ўжо на выбарах 1930 г. яны пацярпелі поўную няўдачу. Тут, верагодна, адбіліся ўсе неўладкаванні і разлад у беларускім нацыянальным руху ў Польшчы. В. Багдановіч, які быў членам Беларускага Нацыянальнага Камітэта ў Вільні<sup>52</sup>, у 1935 г. з-за рознагалоссяў выйшаў са складу кіраў-

<sup>51</sup> В. Багдановіч, «Ад роднае зямлі»..., “Беларуская крыніца” 1932, № 42, с. 2–3.

<sup>52</sup> «...gadawy schod adnoўlenaha na 1932–33 hod Bielaruskaha Nacjanalnaha Kamitetu ў Wilni. ... u sklad Belaruskaha Nacjanalnaha Kamitetu pašla abnaўleńnja na 1932–33 hod, uwahodziać pradstawniki ad ... “Bielaruskaha Prawaslawiŭnaha Demakrattyčnaha Abjzdnawia”... Prezidyum Nac. K-tu ўfarmawaŭsia... wycestaršyni Wiač. Bahdanowič» [Zwyčajny gadawy schod Biel. Nacyjanalnaha K-tu, “Belaruskaja Krynica” 1932, № 23, s. 1].

ніцтва<sup>53</sup>. У 1930-я гг. Багдановіч працуе выкладчыкам у рускай гімназіі ў Вільні, займаецца грамадска-культурнай дзейнасцю, выступае ў дакладамі, лекцыямі на літаратурныя тэмы. На вечарыне з нагоды 75-годдзя з дня смерці Н. Гоголя, якая была зладжана Саюзам рускіх арганізацый 19 сакавіка 1927 г. у Варшаве, прагучаў даклад В. Багдановіча «Трагедія Гоголя», у якім былі такія словы: *России суждено испытать тяжелья потрясения, теперь уже не предотвратить их, а нужно лишь каяться и молиться около Безкровной Жертвы, чтобы те страдания, которыя ей суждено перенести, не остались страданиями возмездия и кары, а стали бы страданиями искупления и грядущей славы Воскресения... Современное русское общество не поняло ни пророческих ужасов, ни этого религиозного порыва Гоголя... Он не зарыл своего "жестокого таланта" в землю, но и не злоупотребил им. Давая Руси опасное, но нужное лекарство, он указал и тот режим, то сдерживающее средство, при условиях наличности которого обезпечивалось его действие. Этот режим и это средство вера и церковь*<sup>54</sup>.

Пры Віленскай рускай гімназіі ў 1930-я гг. дзейнічаў літаратурны гурток, *систематическая планомерная деятельность* якога ажыццяўлялася пад кіраўніцтвам Багдановіча<sup>55</sup>. Літаратурна-артыстычная секцыя Віленскага рускага грамадства (ВРГ), якая дзейнічала з пачатку 1922 г. першапачаткова як рускі літаратурна-артыстычны гурток пры чытальні ВРГ, арганізоўвала чытанне твораў мясцовых і прыездных аўтараў, адзначаліся юбілейныя і памятныя даты рускай літаратуры, абмяркоўваліся даклады, у тым ліку, напрыклад, В. Багдановіча – пра філасофію М. Бярдзьева. У лістападзе 1925 г. в *гимназии Веллера* літаратурна-артыстычная секцыя *устроила лекцию Богдановича "Кризис современной культуры" с обзором трудов Н.А. Бердяева "Философия неравенства", "Новое средневековье", "Смысл истории"*<sup>56</sup>. У 1931 г. на ўрачыстым пасяджэнні ў сувязі з 50-год-

<sup>53</sup> В. Багдановіч, *Праваслаўнае Беларускае Дэмакратычнае Аб'яднаньне і Беларускае Нацыян. Камітэт*, [у:] *Вьясьненьні*. Аднаднёўка, 3 ліпня 1935 г., с. 4.

<sup>54</sup> В. Богданович, *Трагедия Гоголя*, [у:] *Временник Ставропигийского института с месяцесловом 1928*, Львов 1927, с. 44–45. Вытрымкі з дакладу, прачытанага В. Багдановічам у Варшаве 19-га сакавіка 1927 г. на вечары, уладкованым Саюзам рускіх арганізацый з нагоды 75-годдзя з дня смерці М. Гоголя.

<sup>55</sup> С. Нальянч, *Систематизация русской культурной работы (в порядке обсуждения мнений)*, "Наше время" 1934, № 58(1076), 11 марта; П. Лавриненц, *К истории Виленского содружества поэтов*, "Literatūra" 2002, № 44(2), с. 68.

<sup>56</sup> П. Лавриненц В.И., *Самойло в русской периодике и в культурной жизни Вильно (1920–1939)*, "Literatūra" 2018, № 60(2), с. 33–34.

дзем з дня смерці Ф. Дастаеўскага, арганізаваным ВРГ, са сваім дакладам выступіў і В. Багдановіч<sup>57</sup>. Кіраўнік Пушкінскага камітэта В. Багдановіч у снежні 1935 г. выступіў з жалобнай прамовай ля магілы В. Пушкінай, нявесткі вялікага рускага паэта А. Пушкіна, удавы яго сына Грыгорыя<sup>58</sup>. 26 красавіка 1934 г. на пасяджэнні літаратурна-артыстычнай секцыі ВРГ было абвешчана *об організації Содружества поэтов как подсекции литературно-художественной секции, В. Богданович приветствовал ее образование речью о значении поэзии*<sup>59</sup>. У 1936 г. на пасяджэнні рэлігійна-філасофскага гуртка, старшынёй якога ў 1930-х гг. быў Багдановіч, абмяркоўваўся ягоны даклад «О социологии В.С. Соловьева и Е.Н. Трубецкого»<sup>60</sup>.

Будучы асобай усебакова мастацкі адоранай, В. Багдановіч быў вядомы і як кампазітар<sup>61</sup>. Ён напісаў музыку для некалькіх папулярных рамансаў і іншых музычных твораў, у тым ліку на словы Я. Купалы «К сонцу»<sup>62</sup> і знакамітай «Зоркі Венеры» на словы Максіма Багдановіча. Вядомы і шэраг работ В. Багдановіча-мастака, частка якіх захоўваецца ў яго нашчадкаў. Захаваліся алоўкавыя замалёўкі Багдановіча членаў Маскоўскага Памеснага сабора 1917–1918 гг., быў ён і аўтарам ілюстрацый да падручнікаў<sup>63</sup>. Ледзь не першым В. Багдановіч стаў пісаць агіяграфічныя творы на беларускай літаратурнай мове Новага часу. Мабыць, самае вядомае сярод іх «Сьв. Віленскія мучанікі і дзіватворцы Антоній, Іоанн і Евстафій – патроны Беларусі». У прадмове да іх жыцця, складзенага Багдановічам, ён пісаў: *Праваслаўная вера на Беларусі заўсёды была дужая любоўю і прывязнасьцяй да яе сваіх сыноў. Узгадалі гэтую любоў, гэтую дужасьць чыстае, прайдзівае*

<sup>57</sup> Тамсама, с. 34.

<sup>58</sup> И. Арефьева, *Владелица «Пушкинского гнезда»*, «Православная Москва» 2002, № 15–16.

<sup>59</sup> П. Лавринец, *К истории Виленского содружества поэтов...*, с. 65.

<sup>60</sup> П. Лавринец, *В.И. Самойло в русской периодике...*, с. 36.

<sup>61</sup> «...адбыўся даўгачаканы канцэрт беларускай песьні, зладжаны стараньнем Беларускага Студэнцкага Саюзу ў Вільні... Выканана было... 17 нумароў... у апрацаванні: М. Анцава, К. Галкоўскага, В. Багдановіча, Грэчанінанва, Леантовіча і інш...» [А.К., *Канцэрт беларускай песьні*, «Беларуская Крыніца» 1932, № 24, с. 2].

<sup>62</sup> См., напр.: Н. Kozłowska-Głogowska, *Białoruski senator*, «Czasopis» 2001, № 12, s. 30.

<sup>63</sup> *Русская грамота для школы и семьи: букварь для обучения письму и чтению: составленный по новейшему методу и по новой орфографии, с указанием особенностей старой орфографии: с многочисленными оригинальными рисунками, прописями, ударениями, церковно-славянской азбукой, образцами рисунков, методологическими указаниями для учащихся и разрезной азбукой* / С.К. Павлович; иллюстрировала В.В. Богданович и В.А. Отрищенко, Вильно 1936.



*сэрца беларуса, яго векавечная гора ў нядоля, яго бязрадаснае, цяжкое жыццё... І на працягу вякоў ня было веры сільней, сьлёзаў гарачэй, малітваў шчырэй, як вера, сьлёзы і малітвы да сваіх родных нябесных патронаў і абаронцаў – сьв. мучанікаў Антонія, Іоанна і Евстафія з роднай блізкай і дарагой беларусам Вільні<sup>64</sup>. А ў пасляслоўі да жыцця Багдановіч піша: Прайшлі вякі, для беларускага народа вякі цяжкія, ліхія, жорсткія. На працягу іх зьмяняліся людзі, усе парадкі жыцця, культура, лад гаспадарчы, соцыяльны, дзяржаўны... Не зьмянілася толькі тое, што складае самую душу народа – яго вера, яго мова родная. Да сённяшняга дня ня згубіў наш народ многапакутны гэтага свайго багацьця. Ня згубіў, ня гледзячы на тое, што жэрабем яго жыцця заўсёды былі толькі нуда, цемра, пакута, векавечная няволя нядоля. Ня згубіў толькі дзякуючы таму, што гуртаваўся каля свайго нацыянальнага сьцягу, што ня здрадзіў сваім гістарычным сьвятыням<sup>65</sup>.*

1 верасня 1939 г. В. Багдановіч быў арыштаваны польскімі ўладамі і змешчаны ў канцлагер Бяроза Картузская. 17 верасня зняволены, у тым ліку Багдановіч, з лагера паразбягаліся. Пра гэта ён сам расказаў карэспандэнту газеты «Віленская праўда»: *Гэта была сапраўдная катарга... На дзень давалі толькі 100 грам хлеба і два разы пахлэбку... За правіннасць і без правіннасці збівалі гумавымі палкамі... Начальства наша ўцякло з 17 на 18 верасня, пачуўшы, што немцы ўзялі Кобрын... Ключы яны пакінулі бурмістру мястэчка. Адразу 7000 заключонных сталі свабоднымі. Віленская група рашыла ісці на бліжэйшую станцыю Кобрын, бо на Баранавічы не ішоў цягнік. Ад гэтуль немцы нас адвезлі ў Брэст. Брэст быў заняты 22 верасня і мы атрымалі магчымасць дабрацца да Баранавіч, а адтуль у Вільню. Цяпер я ажыў і убачыў іншы свет<sup>66</sup>. 26 верасня 1939 г. В. Багдановіч вярнуўся ў Вільню ўжо савецкую. Але і новым уладам яго асоба ўяўлялася небяспечнай. Ён арыштоўваецца органамі НКУС у кастрычніку 1939 г. Апошняя вестка ад яго – кранальная запіска, напісаная ім у гімназіі імя А. Пушкіна і перададзеная сям'і – датуецца 17 кастрычнікам 1939 г.<sup>67</sup> У далейшым сям'я спрабавала даведацца якую-небудзь інфармацыю пра яго, але, на жаль, беспаспяхова. І па гэты дзень канчатковы лёс яго застаецца невядомым. Па адных дадзеных ён быў рас-*

<sup>64</sup> Сьв. Віленскія мучанікі і дзіватворцы Антоній, Іоанн і Евстафій – патроны Беларусі, [у:] *Віленскі православны календар на 1927 год*, с. 35–36.

<sup>65</sup> Тамсама, с. 42.

<sup>66</sup> *Як адбывалі катаргу*, «Віленская праўда» 1939, 6 кастрычніка, с. 4.

<sup>67</sup> Арыгінал запіскі захоўваецца ў сямейным архіве нашчадкаў В. Багдановіча.

страляны тады ж у 1939 г. у Вільні, па іншых – пазней, у Вілейцы. З часам сям’я Багдановічаў усталявала сімвалічную магілу В. Багдановіча на праваслаўных могілках у Беластоку, дзе цяпер таксама пражываюць яго нашчадкі.

Да цяперашняга часу фактычных дадзеных аб жыцці і дзейнасці В. Багдановіча назапашана ўжо нямала. Вельмі каштоўныя ўспаміны членаў яго сям’і і некаторых сучаснікаў. Вядомыя і даступныя для даследчыкаў дзесяткі яго буйных друкаваных работ, тэксты прамоваў і мноства рознага роду нататак. Нядрэнна вывучаны архівы ў некалькіх краінах, якія захоўваюць матэрыялы, звязаныя з гэтым выбітным беларусам. Застаецца абагульніць усё назапашанае і напісаць грунтоўную манаграфію, дакументаваную кнігу пра гэтага выдатнага чалавека – беларускага сенатара міжваеннай Польшчы Вячаслава Васільевіча Багдановіча.

#### LITERATURA

“Biełarus” 1914, № 11–12.

“Prawasłaunaja Biełaruś”, “Słowo” 1927, № 279.

“Syn Belarusa” 1924, № 2; № 22 [“Сын Беларуса” 1924, № 2; № 22].

“Vestnik Vilenskogo Svâto-Duhova bratstva” 1909, № 3(47); № 8(52). [“Вестник Виленского Свято-Духова братства” 1909, № 3(47); № 8(52)].

A.K., *Kancërt belaruskaj pes’ni*, “Belaruskâ Kryniça” 1932, № 24 [A.K., *Канцэрт беларускай песьні*, “Беларуская Крыніца” 1932, № 24].

*Âk adbyvali katargu*, “Vilenskâ praŭda” 1939, 6 kastyčnïka [Як адбывалі катаргу, “Віленская праўда” 1939, 6 кастрычніка].

Aref’eva I., *Vladelica “Puškinskogo gnezda”*, “Pravoslavnaâ Moskva” 2002, № 15–16 [Арефьева И., *Владелица “Пушкинского гнезда”*, “Православная Москва” 2002, № 15–16].

B. V., *Âkim ślâham*, “Pravaslaŭnaâ Belarus’” 1927, № 2 [B. V., *Якім шляхам*, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 2].

B. V., *Čto takoe sobornost’*, [u:] *Vilenskij pravoslavnyj kalendar’ na 1927 g.*, Vil’no 1927 [B. V., *Что такое соборность*, [у:] *Виленский православный календарь на 1927 г.*, Вильно 1926].

Bagdanovič V., *10 gadoi tamu (Z uspamïnai ab pracy Maskoiŭskaga Saboru)*, “Pravaslaŭnaâ Belarus’” 1927, № 5; № 6; “Pravaslaŭnaâ Belarus’” 1928, № 1(7); № 2(8); № 3(9); № 4(10); № 5(11); № 7(13) [Багдановіч В., *10 гадоў таму (З успамінай аб працы Маскоўскага Сабору)*, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 5; № 6; “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 1; № 2(8); № 3(9); № 4(10); № 5(11); № 7(13)].

- Bagdanovič V., “*K soncu dušoj!*”. *Krytyčny narys tvorčas’ci J. Kupaly z punktu gledžan’na harastva i mastactva*, “Belaruskaja kryniča” 1932, № 31; № 32; № 34 [Багдановіч В., “*К сонцу душой!*”. *Крытычны нарыс творчасці Я. Купалы з пункту гледжанья хараства і мастацтва*, “Беларуская крыніца” 1932, № 31; № 32; № 34].
- Bagdanovič V., “*Ad rodnae zâmlî*” (*Styhîâ tvorčas’ci Jakuba Kolasa*), “Belaruskaja kryniča” 1932, № 42 [Багдановіч В., «*Ад роднае зямлі*» (*Стыхія творчасці Якуба Коласа*)], “Беларуская крыніца” 1932, № 42].
- Bagdanovič V., *Belaruskî Pasol’ski klûb i âgo praca ŭ Sojme i Sënace ŭ 1922–1927 g.*, “Pravaslaŭnaâ Belarus” 1928, № 2(8); № 3(9) [Багдановіч В., *Беларускі Пасольскі клуб і яго праца ў Сойме і Сэнаце ў 1922–1927 г.*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 2(8); № 3(9)].
- Bagdanovič V., *Carkva i Dzâržava*, “Pravaslaŭnaâ Belarus” 1927, № 1 [Багдановіч В., *Царква і Дзяржава*, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 1].
- Bagdanovič V., *Carkva i dzâržava: vybranyâ artykuly i pramovy / Vâčaslaŭ Bagdanovič; uklad., pradm., peraklad z pol’skaj i kament. A.S. Gornaga, Mînsk 2019* [Багдановіч В., *Царква і дзяржава: выбраныя артыкулы і прамовы / Вячаслаў Багдановіч; уклад., прадм., пераклад з польскай і камент. А.С. Горнага, Мінск 2019*].
- Bagdanovič V., *Na âkih varunkah byla b magčyma aŭtanomîâ ci aŭtokefaliâ Pravaslaŭnaj Belaruskaj Carkvy?*, “Belaruskî zvon” 1921, № 10 [Багдановіч В., *На якіх варунках была б магчыма аўтаномія ці аўтокефалія Праваслаўнай Беларускай Царквы?*, “Беларускі зvon” 1921, № 10].
- Bagdanovič V., *Patryarh Cîhan*, “Pravaslaŭnaâ Belarus” 1928, № 9(15) [Багдановіч В., *Патрыярх Ціхан*, “Праваслаўная Беларусь” 1928, № 9(15)].
- Bagdanovič V., *Pravaslaŭnae Belaruskae Dëmakratyčnae Ab’ednan’ne i Belaruskî Nacyân. Kamîtët, [u:] Vyâs’nen’ni. Adnadnëŭka, 3 lipnâ 1935 g.* [Багдановіч В., *Праваслаўнае Беларускае Дэмакратычнае Аб’яднаньне і Беларускі Нацыян. Камітэт, [у:] Вясьненьні. Аднаднёўка, 3 ліпня 1935 г.*].
- Bogdanovič V., *Izbranie Patriarha Tihona (iz zapisok člena Moskovskogo cerkovnogo sobora vo vremâ bol’shevistskogo perevorota)*, “Vozroždenie” 1930, № 1676; № 1677 [Богдановіч В., *Избрание Патриарха Тихона (из записок члена Московского церковного собора во время большевистского переворота)*, “Возрождение” 1930, № 1676; № 1677].
- Bogdanovič V., *Otraženie èpohi 60-h godov v russkoj cerkovnoj propovedi, [u:] Učeno-bogoslovskie i cerkovno-praktičeskie opyty studentov KDA*, вур. 1, Kiev 1904 [Богдановіч В., *Отражение эпохи 60-х годов в русской церковной проповеди, [у:] Учено-богословские и церковно-практические опыты студентов КДА*, вып. 1, Киев 1904].

- Bogdanovič V., *Pervoe stolknovenie (iz vospominanij člena Moskovskogo sobora 1917–18 gg.)*, “Vozroždenie” 1930, № 2138; № 2139 [Богданович В., *Первое столкновение (из воспоминаний члена Московского собора 1917–18 гг.)*, “Возрождение” 1930, № 2138; № 2139].
- Bogdanovič V., *Tragediâ Gogolâ*, [u:] *Vremennik Stavropigijskogo instituta s mesâceslovom 1928*, L’vov 1927 [Богданович В., *Трагедия Гоголя*, [у:] *Временник Ставропигийского института с месяцесловом 1928*, Львов 1927].
- Bogdanovič V.V., *Cerkovno-Slavânskij Âzyk kak religiozno-kul’turnaâ cennost’. Ko dnû 950-letiâ krešeniâ Rusi. 988–1938*, Grodno 1938 [Богданович В.В., *Церковно-Славянский Язык как религиозно-культурная ценность. Ко дню 950-летия крещения Руси. 988–1938*, Гродно 1938].
- Bogdanovič Vâčeslav Vasil’evič*, [u:] *Biografičeskij slovar’ vypusknikov Kievskoj duhovnoj akademii: 1819–1920-e gg.: Materialy iz sobranij prof. protoiereâ F. I. Tičova i arhiva KDA: v 4 t.* / [sost. V. I. Ul’ânovskij], Kiev 2014, t. 1: A–J [Богданович Вячеслав Васильевич, [у:] *Биографический словарь выпускников Киевской духовной академии: 1819–1920-е гг.: Материалы из собрания проф. протоиерея Ф. И. Тичова и архива КДА: в 4 т.* / [сост. В. И. Ульяновский], Киев 2014, т. 1: А–Й].
- Cerkovnaâ žizn’. Reč’ senatora V.V.Bogdanoviča*, “Vozroždenie” 1925, № 39 [Церковная жизнь. Речь сенатора В.В. Богдановича, “Возрождение” 1925, № 39].
- Dovgâllo D.I., *Polotskaâ eparhiâ v 1903 godu*, Vitebsk 1903 [Довгялло Д.И., *Полотская епархия в 1903 году*, Витебск 1903].
- Imennij spisok rektoram i inspektoram duhovnyh akademij i seminarij, prepodavatelâm duhovnyh akademij, smotritelâm duhovnyh učiliš i ih pomošnikam, monašestvujušim prepodavatelâm duhovnyh seminarij i učiliš i svâšennno-služitelâm pri naših zagraničnyh cerkvah na 1913 god*, SPB 1913 [Именный список ректорам и инспекторам духовных академий и семинарий, преподавателям духовных академий, смотрителям духовных училищ и их помощникам, монашествующим преподавателям духовных семинарий и училищ и священно-служителям при наших заграничных церквах на 1913 год, СПб 1913].
- Institut rukopisi Nacional’noj biblioteki Ukrainy im. V. Vernadskogo, f. 175, d. 1200, l. 1–2 ob. [Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского, ф. 175, д. 1200, л. 1–2 об.].
- Kozłowska-Głogowska H., *Białoruski senator*, “Czasopis” 2001, № 12.
- Labyntsev Ju.A., *Belorussko-ruskaâ ideâ vo II Reči Pospolitoj: Literaturnaâ, cerkovnaâ i obšestvennaâ deâtel’nost’ senatora V. Bogdanoviča*, “Matice srpske za slavistiku” 1997, № 52 [Лабынцев Ю.А., *Белорусско-русская идея во II Речи Посполитой: Литературная, церковная и общественная деятельность сенатора В. Богдановича*, “Матице српске за славистику” 1997, № 52].

- Labyntsev Ju.A., *Literaturnoe nasledie V.V. Bogdanoviča – belorusskogo senatora II Reci Pospolitoj*, “Slavânovedenie” 1997, № 3 [Лябынцев Ю.А., *Литературное наследие В.В. Богдановича – белорусского сенатора II Речи Посполитой*, “Славяноведение” 1997, № 3].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., “Belorusskaâ duša” – *prostranstvo vzaimosvâzi meždu “pol’skoj i russkoj dušami”: Literaturnoe nasledie senatora V. Bogdanoviča*, [u:] *Dusza polska i rosyjska. Pol’skaâ i russkaâ duša. Sovremennij vzglâd*, Lodz’ 2003 [Лябынцев Ю.А., Шавинская Л.Л., “Белорусская душа” – пространство взаимосвязи между “польской и русской душами”: Литературное наследие сенатора В. Богдановича, [у:] *Dusza polska i rosyjska. Польская и русская душа. Современный взгляд*, Лодзь 2003].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Belorusskij senator, literator, izdatel’ Vâčeslav Bogdanovič – sovremennik Janki Kupaly i Jakuba Kolasa*, [u:] *Janka Kupala i Jakub Kolas u sistème dzâržaïna-kul’turnyh i duhoïna-êstêtyčnyh pryârytetaï XXI stagoddzâ. Matêryâly Mižnarodnaj navukova-praktyčnaj kanferèncyi*, Mînsk 2007 [Лябынцев Ю.А., Шавинская Л.Л., *Белорусский сенатор, литератор, издатель Вячеслав Богданович – современник Янки Купалы и Якуба Коласа*, [у:] *Янка Купала и Якуб Колас у сістэме дзяржаïна-культурных і духоïна-эстэтычных прыярытэтаï XXI стагоддзя. Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыï*, Мінск 2007].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Chryscïânskaâ lûboï i kul’tura suprac’ nasillâ: Dukhownaya spadchyna V. Bahdanoviča w nashy dni (Byelarus’, Litva, Pol’shcha, Rasiya)*, [u:] *Raznastajnasc’ moï i kul’tur u kantêksce globalizacyi*, Mînsk 2003 [Лябынцев Ю.А., Шавинская Л.Л., *Хрысціянская любоï і культура супраць насілля: Духоïная спадчына В. Багдановіча ў нашы дні (Беларусь, Літва, Польшча, Расія)*, [у:] *Разнастайнасць моï і культура ў кантэксце глабалізацыï*, Мінск 2003].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Literaturnye trudy rektora Litovskoj duhovnoj seminarïi Vâčeslava Bogdanoviča*, [u:] *Vilniaus kultûrinis gyvenimas: dvasininku vaidmuo 1900–1945*, Vilnius 2006 [Лябынцев Ю.А., Шавинская Л.Л., *Литературные труды ректора Литовской духовной семинарии Вячеслава Богдановича*, [у:] *Vilniaus kultûrinis gyvenimas: dvasininku vaidmuo 1900–1945*, Vilnius 2006].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Pravoslavnye v mežvoennoj Pol’she i ih lider senator V.V. Bogdanovič*, [online], <http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40086.htm> [dostup 11.02.2021] [Лябынцев Ю.А., Шавинская Л.Л., *Православные в межвоенной Польше и их лидер сенатор В.В. Богданович*, [online], <http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40086.htm> [доступ 17.02.2021]

- Labyntsev Ju.A., *Vospominaniâ o Moskovskom Cerkovnom Sobore 1917–1918 gg. senatora V. Bogdanoviča*, [u:] *Zdabytki*, vup. 4, Minsk 2001 [Лабынцев Ю.А., *Воспоминания о Московском Церковном Соборе 1917–1918 гг. сенатора В. Богдановича*, [у:] *Здабыткі*, вып. 4, Мінск 2001].
- Lavrines P., *K istorii Vilenskogo sodružestva poëtov*, “Literatūra” 2002, № 44(2) [Лавринец П., *К истории Виленского содружества поэтов*, “Literatūra” 2002, № 44(2)].
- Lavrines P., *V.I. Samojlo v russkoj periodike i i kul’turnoj Žizni Vil’no (1920–1939)*, “Literatūra” 2018, № 60(2) [Лавринец П., *В.И. Самойло в русской периодике и и культурной жизни Вильно (1920–1939)*, “Literatūra” 2018, № 60(2)].
- Lietuvos centrinis valstybinis istorijos archyvas, f. 605. № 1433, l. 1.
- Mëmoryâl sâbroŭ ab’âdnanae carkoŭnae kamisii z prëdstaŭnikoŭ belaruskaga nacŭnal’naga kamitëtu i rasejskaga narodnaga ab’âdnan’nâ ŭ Vil’ni*, “Pravaslauŭnaâ Belarus” 1927, № 1; № 2 [Мэморыял сяброў аб’яднанае царкоўнае камісіі з прэдстаўнікоў беларускага нацыянальнага камітэту і расейскага народнага аб’яднаньня ў Вільні, “Праваслаўная Беларусь” 1927, № 1; № 2].
- Nal’ânč S., *Sistematizaciâ russkoj kul’turnoj raboty (v porâdke obsuždeniâ mnenij)*, “Naše vremâ” 1934, № 58(1076), 11 marta [Нальянч С., *Систематизация русской культурной работы (в порядке обсуждения мнений)*, “Наше время” 1934, № 58(1076), 11 марта].
- Posłowie i senatorowie Rzeczypospolitej Polskiej 1919–1939. Słownik biograficzny*, t. 1, A–D, Warszawa 1998.
- Poszukiwanie zaginionych*, “Goniec codzienny” 27 sierpnia 1941 r., № 33.
- Pramova sënatarâ V. Bagdanoviča u Sënace 23.VII.24 u čase dyskusii nad bŭdžëtam minis’tërstva rëligijnyh vyznan’nâŭ i narodnae as’vety*, “Syn Belarusa” 1924, № 22 [Прамова сэнатара В. Багдановіча у Сэнаце 23.VII.24 у часе дыскусіі над бюджэтам міністэрства рэлігійных вызнаньняў і народнае асьветы, “Сын Беларуса” 1924, № 22].
- Ragulâ V., *Uspatiny*, Mensk 1993, s. 23 [Рагуля В., *Успаміны*, Менск 1993].
- Reč’ Senatora V.V. Bogdanoviča, proiznesennaâ 23 iŭnâ 1925 g. na zasedanii Senata Pol’skoj Respubliki pri obsuždenii bŭdžeta ministerstva ispovedanij i prosvëšeniâ (Perevod s pol’skogo stenografičeskogo otčeta)*, Vil’no 1925 [Речь Сенатора В.В. Богдановича, произнесенная 23 июня 1925 г. на заседании Сената Польской Республики при обсуждении бюджета министерства исповеданий и просвещения (Перевод с польского стенографического отчета), Вильно 1925].
- Russkaâ gramota dlâ školy i sem’i: bukvar’ dlâ obučenîâ pis’mu i čtenîû: sostavlenyj po novejšemu metodu i po novoj orfografii, s ukazaniem osobennostej staroj orfografii: s mnogočislennymi original’nymi risunkami, propisâmi, udarenîâmi, cerkovno-slavânskoj azbukoj, obrazcami risunkov, metodologičeskimi*

- ukazaniâmi dlâ učasîhsâ i razreznoj azbukoj* / S.K. Pavlovič; illüstrirovani V.V. Bogdanovič i V.A. Otrišenko, Vil'no 1936 [*Русская грамота для школы и семьи: букварь для обучения письму и чтению: составленный по новейшему методу и по новой орфографии, с указанием особенностей старой орфографии: с многочисленными оригинальными рисунками, прописями, ударениями, церковно-славянской азбукой, образцами рисунков, методологическими указаниями для учащихся и разрезной азбукой* / С.К. Павлович; иллюстрировали В.В. Богданович и В.А. Отрищенко, Вильно 1936].
- Sâbra, *Belaruskââ vybarnaâ sprava*, "Pravaslaŭnaâ Belarus'" 1928, № 6(12) [Сябра, *Беларуская выбарная справа*, "Праваслаўная Беларусь" 1928, № 6(12)].
- Spisok naseleennyh mest Vitebskoj gubernii*, Vitebsk 1906 [*Список населенных мест Витебской губернии*, Витебск 1906].
- Starodub A., *Variânti sučasnih «rekonstrukcij» biografiï bilorus'kogo gromads'ko-političnogo diača ta publicista Vâčeslava Bogdanoviča (1878–1939)*, [u:] *Slavistična zbîrka, vip I*, Kiïv 2015, s. 369–375 [Стародуб А., *Варіанти сучасних «реконструкцій» біографії білоруського громадсько-політичного діяча та публіциста В'ячеслава Богдановича (1878–1939)*, [у:] *Славістична збірка, вип I*, Київ 2015, с. 369–375].
- S'v. Vilenskiâ mučaniki i dzivatvorcy Antonij, Ioann i Evstafij – patrony Belarusi*, [u:] *Vilenskij pravoslavnyj kalendar' na 1927 god*, Vil'na 1927 [Свв. *Віленскія мучанікі і дзіватворцы Антоній, Іоанн і Евстафій – патроны Беларусі*, [у:] *Віленскіі праваслаўныі календарь на 1927 год*, Вільна 1927].
- U čes'c' svaih paetaŭ... (Pas'lâ s'vâtkavan'nâ ŭbileâŭ 50-čilec'câ Janki Kupaly i Jakuba Kolasa*, "Belaruskââ krynica" 1932, № 42 [*У чэсьць сваіх паэтаў... (Пасля сьвяткаваньня юбілеяў 50-цілецьця Янкі Купалы і Якуба Коласа*, "Беларуская крыніца" 1932, № 42].
- Vasilevič V., *Belaruskââ palityčnyâ grupu*, "Pravaslaŭnaâ Belarus" 1927, № 1 [Васілевіч В., *Беларускія палітычныя групы*, "Праваслаўная Беларусь" 1927, № 1].
- Vasilevič V., *Vilenskaâ pravaslaŭnaâ sêminaryâ*, "Pravaslaŭnaâ Belarus'" 1927, № 4 [Васілевіч В., *Віленская праваслаўная сэмінарыя*, "Праваслаўная Беларусь" 1927, № 4].
- Vilenskij pravoslavnyj kalendar' na 1927 god*. Izdanie grupy pravoslavnyh pod obšej redakciëj V.V. Bogdanoviča, Vil'na 1927 [*Віленскіі праваслаўныі календарь на 1927 год*. Издание группы православных под общей редакцией В.В. Богдановича, Вильна 1927].
- W., *Pered soborom*, "Vozroždenie" 1928, № 1159 [W., *Перед собором*, "Возрождение" 1928, № 1159].

*Z pasedžan'nâ Rady Īnstytutu, "Sâlânskaâ Niva" 1927, № 31 [З паседжаньня Рады Інстытуту, "Сялянская Ніва" 1927, № 31].*

*Zwuyčajny gadawy schod Biel. Nacyjanalnaga K-tu, "Belaruskaja Krynica" 1932, № 23.*

## SUMMARY

### VYACHESLAV BOGDANOVICH BELARUSIAN SENATOR IN THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH

The article discusses life and work of Vyacheslav Bogdanovich (1878–1939/1940?), an outstanding figure of Belarusian national movement, a senator of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The son of a Belarusian Orthodox priest, he became one of the most recognized intellectual leaders of his nation, a talented writer, a skilled polemicist and a politician. V. Bogdanovich is the author of many different works. Special attention is paid to his articles devoted to the poetry of Yanka Kupala and Yakub Kolas as well as hagiographic studies related to the mission of the Orthodox patrons of Belarus – Anthony, John and Eustafij. The problem of autocephaly of the Orthodox Church in Poland, which became disastrous for V. Bogdanovich, affected all aspects of his multilateral activities. It also had a direct impact on his description of such topics as “Belarusian spiritual heritage”, “languages of the Orthodox Church”, “the people and the intelligentsia”, “the church and the state”. The last days of V. Bogdanovich’s life were tragic. He was released from Polish detention in September 1939, less than a month later he was arrested in Vilnius by the NKVD and went missing.

**Key words:** Belarusian national movement, Belarusian literature, Orthodoxy, the Polish-Lithuanian Commonwealth, Vyacheslav Bogdanovich.



*Adrian Kuprianowicz*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.20

*Niezależny badacz*

*Bielsk Podlaski*

<https://orcid.org/0000-0002-6530-8183>

### **Исторический очерк о сакральных объектах на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках**

В настоящей статье предпринимается попытка проанализировать историю происхождения сакральных объектов на территории православного прихода в Клейниках. Данная проблематика – иногда по объективным причинам – представлена исключительно фрагментарно.

Местная легенда и другие устные предания гласят:

(...) После разорения стольного града Киевской Руси, учиненного войсками Хана Батгя в 1240 году, уцелевшие православные иноки, спасаясь от неизбежной и мучительной смерти, вдохновленные избавительной силой Божьей, бежали на запад. После многих месяцев скитаний они добрались до недоступных болот, находящихся в непроходимых лесах, где и постановили искать убежище. Остановившись на небольшом холме, один из монахов решил поискать у его подножия воду, чтобы утолить жажду. Подкрепившись этим Божьим даром, братья поблагодарили Господа молитвой и постановили отдохнуть перед дальнейшими странствованиями. Утром, проснувшись с восходом солнца, все братья почувствовали необыкновенный прилив сил. Они посчитали это знаком Божьим. Решили остаться у источника, где нашли воду, и собственноручно построить для себя *жилище*, то есть *кельи*. А на вершине холма поставили часовню. В скором времени весть о благочестивых иноках разнеслась среди близлежащих поселений, разбросанных там и сям среди лесных дебрей. Иноков из этих *келей* начали называть *келейниками* (...).

Из-за отсутствия каких-либо источников невозможно установить даже приблизительную дату постройки первой церкви в селе Клейни-

ки. В свою очередь, в Наревской пуще был когда-то монастырь Вознесения Господня, основанный на территории села Одринки между 1607 и 1617 годами<sup>1</sup>. Монастырь был основан на территории, на которой была развита монашеская жизнь в виде отшельничества. Также и эта церковь в Клейниках была освящена в честь Вознесения Господня. Первое письменное упоминание о клейникской церкви появилось в 1568 году, когда король Зигмунд Август 16 марта упомянутого года передал церкви две “волоки”, состоящие из трех полей, что в 1691 году подтвердил стольник великий коронный Стефан Николай Браницкий<sup>2</sup>. А первая запись о духовном отце Клейникского прихода была сделана в 1560 году в описании визитации в Нарве, в которой отмечено, что “клеяникский поп” владел недвижимостью, расположенной в этом городе на улице Бельской<sup>3</sup>. Это позволяет констатировать тот факт, что первая церковь на описываемой территории существовала задолго до этого времени.

### Церковь Вознесения Господня

До Брестской унии, принятой в 1596 году, церковь в Клейниках была православной. С момента заключения Брестской унии сельский Клейникский приход оказался в юрисдикции Униатской Церкви. Изменения в убранстве церкви на латинский лад в этот период отлично иллюстрирует «Wizyta Generalna Cerkwie Klenickiej pod tytułem Wniebowstąpienia Pana Naszego Jezusa». Составленная в этом году опись информирует о том, что:

(...) Cerkiew drewniana dostatnia ieszcze niestara z połową kopuły pod Dachem dranicznym ieszcze trzymającym się. Cmętarz wkoło oparkaniony z for-  
tą zamczystą pod Daszkim opatrzona. Krzyż na cmętarzu wielki z wierzchu ze... przykryty z krzyzykiem zelaznym. Dzwonica separatim od Cerkwie na słupkach wiązana zbyt stara pod Dachem ogniłym. Babiniec za iedną z sscianą Cerkiewną do ktorego Drzwi wielkie na zawiasach z zamkiem wnętrznym y drugim wiszącym. Drzwi do samey Cerkwie wakuią. Chor nad całym babin-  
cem dostatni. Cerkiew wielka per medium kościoła Rzymskiego do...robiona.

<sup>1</sup> A. Mironowicz, *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, Białystok 2001, s. 107–113; tenże, *Monaster Przemienienia Pańskiego w Puszczy Narewskiej*, [w:] “Białostoczczyzna”, Białystok 1990, № 19, s. 37–38.

<sup>2</sup> *Lustracje województwa podlaskiego 1570 i 1576*, wyd. J. Topolski i J. Wiśniewski, Warszawa–Wrocław 1959, s. 56.

<sup>3</sup> G. Sosna, *Dekanat narewski. Klejniki*, [далее: *Dekanat narewski...*], [w:] “ΕΛΠΙΣ”, Białystok 2000, Zeszyt 3 (16), s. 246.

Okien w niey siedm w Ołow robionych iedne z nich za kratą żelazną. Pawiment, stela, kratki kryłoszy Pulpitow dwa do ksiąg. Stoł z szufladami okowanemi, Ławki wszystko to gładkiey roboty porządne. Item Ławka ad...Confessionału Skrzynia bracka okowana zamczysta. (...)<sup>4</sup>.

На основании этой описи можно сделать вывод, что внешний вид святыни был далек от привычных восточных украшений. Самым значимым в униатских церквях стал демонтаж иконостаса: (...) *Carskich drzwi ani Deisusu nie ma. Apostoły-obrazy Deisusowe-różnie po ścianach cerkiewnych porozmieszczane. Przed kryłosami obrazy dwa, jakoby namieszne, z ołtarzykami ubogo urządzonymi* (...)<sup>5</sup> и иконы, представляющие несколько другой характер и композицию представленных на них святых, не встречающиеся до тех пор в приходских сакральных объектах, далекие от канонической православной символики<sup>6</sup>. Кроме того, также упоминается о чуждом для Восточной Церкви боковом алтаре, лавках, исповедальне, деревянной кропильнице со святой водой, ковчеге для святых даров и распятиях. Униатская Клейникская церковь также имела амвон<sup>7</sup>.

Оснащение церкви литургическими сосудами и другими предметами церковной утвари было совсем небогатым. В заметке, составленной по итогам визитации, говорится:

(...) Kielich, Patyna, Łyzeczka y gwiazda Srebrne białe, na kielichu pomienionym w (... Pukiet z puklami pozłocisty. Na Ewangely Srebro po rogach tabliczek cztery piąta w promieniach wielka. Puklow cztery y klauzurek sztuk cztery. Puszka cum Vbti cynowa. Miernica cynowa dwoista. Ampulek cynowych dwie przystawka cynowa iedna. Lichtarzew cynowych wielkich Ołtarzowych dwa. Lichtarzew cynowych stołowych cztery. Kadzielnicy mosięzne dwie. Lichtarzew Mosiężnych sporych stołowych cztery. Dzwonow miernych na Dzwonicy Pięć. Dzwonków Małych u Ołtarza trzy. Koron blaszanych dwie. Lichtarz żelazny Na lancuchu wiszący. Żelaza od krat sztuk dziewięć. Krzyż wielki z...z kopuły, kuna żelazna y szczerpe do swiec żelazne. (...)<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie [далее: WAPwLublinie], Wizyty dekanatu bielskiego, cerkiew klejnicka [далее: Wizyty dekanatu...], syg. 780, k. 402–403.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Больше на тему истории Клейникокого прихода в период Унии, см.: А. Кургияновіч, *Унія і реституція православия на території православногo прихода Вознесения Господня в Клейниках*, "Białorutenistyka Białostocka", Białystok 2019, s. 251–266.

<sup>7</sup> I. Matus, *Obraz Cerkwi unickiej w obwodzie białostockim na początku XIX wieku*, "Studia Wschodniosłowiańskie", Białystok 2015, t. XV, s. 600.

<sup>8</sup> WAPwLublinie, Wizyty dekanatu..., syg. 780, k. 402–403.

Как показала генеральная визитация святыни, в XVIII и в начале XIX века материальное положение униатской церкви в Клейниках было не наилучшим. Она требовала незамедлительного и основательного ремонта. Когда в 1839 году униаты возвратились в православие, униатская церковь в Клейниках снова стала православной святыней. Это означало введение очередных изменений в ее устройство. Ее чрезвычайно скромное убранство, оставшееся еще с униатских времен, начало восполняться элементами, характерными для святынь православного вероисповедания. В то время клейникская церковь не имела предметов церковной утвари для совершения богослужений в соответствии с греко-восточным литургическим обрядом. Недостающими литургическими сосудами оказались: *дискос*, *звездича*, *дарохранительница*, *копия*, *напрестольный крест*, кадилница, два серебряных бокала для вина и воды для Святого Причастия, сосуды с *прибором*, необходимым для ночной службы<sup>9</sup>. Не было медной чаши, служащей священнику для омовения рук перед Божественной Литургией. Также нужны были по паре больших *лампад* и подсвечников перед иконами Иисуса Христа и Богородицы, *лампады* перед царскими вратами, большой подсвечник для свечи на время чтения Евангелия, два *покрывала* и *воздух* из хорошей ткани, Евангелия<sup>10</sup>. В 1836 году было начато устройство и установка иконостаса<sup>11</sup>. В это трудное время бесценной оказалась материальная помощь от многих прихожан. За пожертвования, собранные прихожанами, было куплено много новых, ценных и необходимых предметов церковной утвари для совершения богослужений. Кроме литургических сосудов, за эти деньги в Москве были куплены, в частности, колокола весом 42 пуда и 17 фунтов (около 680 килограмм), икона *Покров Пресвятой Богородицы*, икона *Св. Троица*, икона *Св. Николай Угодник* и икона *Рождество Христово*, а также *паникадило*, пасхальный трехсвечник, алтарный крест и подсвечник на семь свечей<sup>12</sup>.

Понимая просто трагическое материальное состояние объекта, 31 августа 1879 года прихожане, посоветовавшись с тогдашним духовенством, объявили конкурс на строительство новой церкви и приход-

<sup>9</sup> I. Matus, *Schylek unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku*, Białystok 2013, s. 243.

<sup>10</sup> Цит. за.: там же, с. 243.

<sup>11</sup> G. Sosna, *Klejniki*, "Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego" [далее: WPAKP], Warszawa 1987, № 1, s. 63.

<sup>12</sup> «Литовские Епархиальные Ведомости» [далее: ЛЕВ] 1874, № 10, с. 73; A. Kuprianowicz, *Dzieje parafii prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Klejnikach od XIX do połowy XX wieku*, [w:] "Białoruskie Zeszyty Historyczne", Białystok 2018, № 49, s. 65.

ских сооружений на сумму 1785 рублей<sup>13</sup>. В начале 80-х годов XIX века началось строительство новой деревянной церкви. Торжественное освящение краеугольного камня состоялось 4 июня 1880 года. Стоимость строительства церкви составила 8800 рублей. Мастерами, занимающимися строительством святыни, были Франц Майер из Пруссии, Иоанн Куприянович из Нарвы, Иоанн Буслович из Бельска Подляшского и Иоанн Пугачевич из Шастал<sup>14</sup>. Торжественное освящение новопостроенной приходской святыни в Клейниках состоялось 4 сентября 1883 года. Ее архитектура представляет собой три огромных крыла, что визуально увеличивает масштаб церкви. Церковь была построена в типичном для России “казенном” стиле. Иконы, написанные в старорусском стиле, украшали и придавали таинственность всему ее пространству. Средства на ее строительство были собраны за счет пожертвований щедрых прихожан в размере 13.000 рублей и государственной ссуды в размере 795 рублей<sup>15</sup>. Значительную сумму – 120 рублей – передал на строительство государственный служащий Н.Ф. Маковеевский. А один из жителей прихода пожертвовал серебро стоимостью 100 рублей<sup>16</sup>. В 1892 году внутреннее убранство новопостроенной церкви пополнилось двумя металлическими хоругвями, купленными за 155 рублей<sup>17</sup>. Одной из гордостей святыни был превосходный барельеф, размещенный над царскими воротами. К сожалению, все это сгорело во время пожара церкви 6 апреля 1973 года. Церковь XIX века сгорела дотла вместе со всем ее богатым убранством. В огромном пожаре уцелело только Евангелие, серебряный бокал и *напрестольный крест*<sup>18</sup>.

После трагического события прихожане незамедлительно приняли решение о строительстве новой, каменной церкви. Энтузиазм прихожан и готовность жертвовать быстро принесли видимый результат. 23 мая 1974 года состоялось освящение краеугольного камня под строительство новой святыни. Во время рытья траншеи под фундамент рабочие наткнулись на засыпанное землей пожарище, внутри которого нашли фрагменты человеческих костей. Их сложили в один большой гроб и закопали глубоко под полом строящейся в то время святыни.

<sup>13</sup> ЛЕВ 1879, № 32, с. 255; 1880, № 25, с. 202.

<sup>14</sup> Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Гродне, ф. 135, оп. 1, д. 75.

<sup>15</sup> G. Sosna, *Klejniki...*, s. 64.

<sup>16</sup> Ф. Сосновскій, *Освященіе Кленинской Вознесенской церкви, Бельскаго уезда, 4-го сентября*, [w:] ЛЕВ 1883, № 40, с. 359.

<sup>17</sup> ЛЕВ 1892, № 29, с. 240.

<sup>18</sup> По рассказу бабушки. А. Высоцкого.

Можно предположить, что предыдущие церкви также могли сгореть в пожарах. Импульсом для быстрого строительства новой святыни стало чудо обновления надвратной иконы Богородицы, размещенной над входными воротами (с наружной стороны стены), ведущими на территорию церкви, на так называемый *цвинтар* (погост). Василий Тополевский так вспоминает это событие: (...) *был теплый летний вечер. Разразилась сильная гроза и начался дождь с градом. Во время грозы над иконой появился яркий столб света, который удерживался длительное время. При этом икона начала изменять цвет своего облачения. Свидетелем этого чуда стал Василь Калиновский – уже умерший житель хутора Бурицке (...)*<sup>19</sup>. Известие о необычном чудесном событии быстро распространилось среди близлежащих приходов. Икону сняли с ворот и повесили в новопостроенной церкви над царскими вратами. Каждый год в Великую пятницу перед Пасхой в церкви совершается торжественная служба. На ней поется Акафист Божией Матери. Икона опускается, чтобы верные могли приложиться к иконе (поклониться и поцеловать). В 2004 году икона была перенесена в Часовню Успения Богородицы в местной церкви. А вместо нее была установлена икона Богородицы, привезенная из Почаевской лавры.

Первый, начальный проект новой церкви разработал Адам Сталонны-Добжанский. Дальнейшие работы над проектом этого сооружения велись инженером-архитектором Ириной Малафеевой, которая также руководила его дальнейшей реализацией. Новая церковь была построена на плане креста. Это трехнефное сооружение, с двумя рядами колонн, разделяющими между собой отдельные нефы. Внутри церковь имеет крестовой свод и узкие высокие окна, напоминающие средневековую оборонную архитектуру. Святыня увенчана одним центральным куполом и колокольной, конструкция которой соединена с остальным зданием. Внутри здания, в его верхней части, рядом с местом, предназначенным для хора, находится небольшая часовенка с отдельным входом. Ризница располагается рядом с алтарем. Несмотря на огромные трудозатраты и использование труднодоступных в тот период строительных материалов, громаду сегодняшней церкви Вознесения Господня нельзя отнести к удачным. Она представляет собой сочетание стилей каменной церковной архитектуры периода Киевской и Галицко-Волынской Руси. Ее характеризует в основном российский стиль церковного строительства XIX века. Этот характер стиля проявился после строительства колокольни, размещенной над *притвором*.

<sup>19</sup> По рассказу Василия Тополевого, жителя села Клейники.

К отрицательным моментам стоит также отнести плохую акустику внутри святыни во время совершения богослужений.

Несмотря на перечисленные недочеты, строительство церкви стало очень важным событием, поскольку свидетельствовало не только о силе православной веры, но и вводило в сельский пейзаж Подлясья малоизвестные до сих пор элементы. Монументальность церкви вместе с использованными в ее глыбе элементами и многовековыми традициями русской школы церковного строительства является очень ярким свидетельством привязанности прихожан Клейникского прихода к тысячелетним традициям православного христианства, привитого в 988 году тогдашним Святым равноапостольным киевским князем Владимиром Великим.

Основные работы, связанные со строительством новой церкви, продолжались до конца 70-х годов. Первая Божественная Литургия была совершена тогдашним настоятелем, протоиереем Яном Юзвук в день памяти Св. Параскевы Сербской 27 октября 1979 года. Дальнейшие работы продолжались и в 80-х и в 90-х годах XX века уже при новом настоятеле этого прихода отце Александре Высоцком, который приступил к пастырской деятельности 23 марта 1980 года. 1981 год знаменателен завершением двухлетних работ, связанных со строительством и устройством иконостаса. Исполнителем рамы его конструкции по проекту Адама Сталоны-Добжанского был резчик цыганского происхождения Иоанн Плоньский из Фаленицы. Автором же икон был греческий мастер-иконописец Сотирис Пантопулос. В 1984–1986 годах конструкцию иконостаса покрыл золотом Юрий Щигол. В окна пресбитерия были вставлены витражи, также по проекту А. Сталоны-Добжанского, а полихромия в пресбитерии выполнил болгарский художник из Софии Асан Гицов. Алтарь из полевого камня изготовил Сергиуш Мартынюк из Нарвы на основании проекта Иоанна Соловянюка<sup>20</sup>.

Фундаторами убранства святыни были, в частности, Петр Фирсюк, который пожертвовал в 1979 году большое *паникадыло*, иконы апостолов Петра и Павла и икону апостола Иакова. *Дарохранильница*, которую изготовил Иоанн Илияшук (житель хутора Бурицке), была позолочена золотых дел мастерами из Кракова. В 80-х годах в краковской церкви была куплена и привезена настоятелем А. Высоцким и П. Фирсюком *Плащаница*. В более поздний период за пожертвова-

<sup>20</sup> G. Sosna, *Dekanat narewski...*, s. 249.

ния, собранные церковно-приходским хором, было куплено *Распятие*<sup>21</sup>. В 90-х годах Иоанн Тополевский, житель хутора Бурицке, пожертвовал две большие иконы для приходской церкви в Клейниках и икону *Преображение Господне* и *Распятие Иисуса Христа* для местной кладбищенской церкви<sup>22</sup>. 27 октября 1988 года, в день памяти Св. Параскевы Сербской, прошло торжественное освящение церкви, которое провел Митрополит Варшавский и всей Польши Василий. По случаю консекрации новой святыни и приходящегося на этот год празднования 1000-летия Крещения Киевской Руси около главного входа в церковь была вмурована памятная таблица. Надпись на ней выгравирована на древнерусском языке периода Киевской Руси. Пластический проект таблицы разработал Леонидас Вищенко, а изготовил таблицу Вячеслав Шум из Семятич<sup>23</sup>. 1996 год прошел под знаком золочения крестов, венчающих купол церкви. А в конце 90-х годов все стены святыни были расписаны полихромией. В 2001 году конструкция алтаря (престола) была украшена привезенной из Москвы золотой оправой. Период строительства церкви требовал от прихожан и их тогдашних настоятелей огромных моральных, физических и финансовых усилий. В течение 15 лет (1973–1988) на строительство святыни было израсходовано 146 тонн стали, 234 тонны цемента, 3 железнодорожных вагона извести, 185 м<sup>3</sup> древесины и 8 тонн листового металла. Финансовые вложения в строительство составили 14 млн злотых, 756 долларов, 500 франков и 200 марок<sup>24</sup>.

Строительство новой церкви послужило импульсом для визитов не только представителей высшего польского духовенства, но и религиозных общин со всего мира. В июне 1978 года Клейникский приход посетила делегация Греческой Православной Церкви и Эфиопский Патриарх Такел. В июне 1982 года приход посетил Митрополит Американской Автокефальной Православной Церкви Феодосий. В августе 1986 года в Клейникском приходе побывала молодежь, члены Экуменической Межхристианской Организации *Филоксения* с местонахождением в Швейцарии. Гостями были также студенты теологии из Прешова – главного религиозного и культурного центра украинцев, проживающих на территории Восточной Словакии. В конце 80-х годов при-

<sup>21</sup> По рассказу Петра Фирсюка, жителя хутора Тинковщина.

<sup>22</sup> По рассказу Иоана Тополевского, жителя хутора Бурицке.

<sup>23</sup> G. Sosna, *Dekanat narewski...*, s. 249.

<sup>24</sup> G. Sosna, *Parafia prawosławne. Na początku była kelia*, “Tygodnik Podlaski”, Warszawa 1991, № 7–8/91, s. 23.



ход посетил представитель Российской Православной Церкви, епископ Пермский и Соликамский Афанасий (уроженец Бельского повета Белостокского воеводства).

### Часовня Преображения Господня

Еще одним сакральным объектом на территории прихода является кладбищенская часовня Преображения Господня. Первая кладбищенская часовня в Клейниках была построена в 1834 году. Фундатором переноса часовни из фольварка Вежанка на приходское кладбище<sup>25</sup> был Иосиф Иоанн Вильчевский, полковник литовского войска, командир Татарского полка. Согласно «Метрическим книгам» церкви в Лосинке, с 1828 года священником в вежанской часовне служил отец Василий Северинович, викарий из Клейник. С ним связаны некоторые пертурбации с расположением вежанской святыни. Итак, со временем вдова fundатора Екатерина Вильчевская стала неплатежеспособной в отношении отца Севериновича. Долг вырос до 100 рублей серебром. Он, в свою очередь, будучи сам должником, в 1829 году продал часовню Клейникскому приходу за сумму 1100 злотых. Она была разобрана и заново собрана на приходском кладбище без смены названия<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> G. Sosna, A. Tróc-Sosna, *Łosinka. Parafia na skraju Puszczy Ładzkiej* [далее: *Łosinka...*], Bielsk Podlaski–Ryboły 2009, s. 186.

<sup>26</sup> *Kaplica we Dworze tymże zawsze należała do cerki Kleinickiej, przy której regularnie we wszystkich wiadomościach podawana była. Fundator tej kaplicy nieboszczyk JW. Starosta Józef Wilczewski, za życia swego utrzymywał przy niej Kapłanów, z przeznaczeniem rocznem sto złotych pieniędzmi i stołem przyzwoitym dla Kapelana, sprawującego. Z rzędu tego był najpierwszym, terażniejszy Paroch Koźniański X. Tarasiewicz w Drohickim Dekanacie na Beneficium Koźna mieszkający, po nim Kilka nawrotami zajmował to miejsce nieboszczyk X. Antoni Głowacki, między tym czasem zajmowali się X. Mikołaj Odelski i X. Pacewicz także nieboszczycy. Po tych Bazyli Sewerynowicz dzisiejszy obowiązek Wikarego przy Cerkwi Kleinickiej pełniący, na tymże fundamencie co poprzednicy jego utrzymujący się. Nieboszczyka J. W. Starościna Katarzyna Wilczewska otrzymawszy po zejściu męża swego maitności Wieżanka do czasu swey śmierci, utrzymywała także na Kapelanii w Wieżance trzech nadmienionych Kapłanów, z kondycją odprawiania Mszy SS. dni niedzielnych i świętecznych za pensyą sto złotych pieniędzy i stołem... gdy podpada na dobrem mieniu przez ciąg ośmioletni Kapelanii X. Sewerynowicza w Wieżance zadłużyła się z niewypłaceni rocznych pensy temuż księdzu, iż za życia ieszcze, przed zgonem swoim zrobiła Testament, wszystkich swych ruchomości i wszelkiej pozostałości i inwentarza pomiędzy temi wzmiankowana nie raz Kaplica postawionej kosztem i nakładem funduszków własnych Wilczewskich we Dworze Wieżańskim dla własney swey wygody oddania czci i chwaly Nay wyższemu Stwórcy Bogu, iako ichże własność i realna, prawem sukcesyi dostała się naybliższej familii. Do tego wpisu testamentowego za exekutozem ostateczney woli nieboszczyki JW. Starościny Wilczewskiej był przeznaczony przez nią samą W. Michał Czczkowski Sędzia w pogranicznym Powiatu Brzeskiego blizki Kuzyn, ten*

Переносом часовни заинтересовался епископ Иосиф Семашко, требуя соответствующего объяснения. Клейникский настоятель отец Александр Михневич 29 декабря 1834 года написал по этому делу письмо, в котором, в частности, отметил (...) *W. Adam Hryniwicki wraz po zebraniu Kaplicy w Wieżance pobudował Młyn deptak na tem miejscu gdzie stała kaplica. Dattum w Plebanii Kleynickiey 1834 Roku m-ca grudnia 29 dnia Podpis Paroch Cerkwi Kleynickiey Xiądz Aleksander Michniewicz (...)*<sup>27</sup>. Переписка, выясняющая факт продажи вежанской часовни, продолжалась еще в 1835 году прихожанами клейникской церкви. В начале XX века эта часовня была перенесена под реку Нарев, в село Козлики. В 1912 году на месте предыдущей деревянной часовни была построена новая, каменная часовня с этим же названием. После пожара приходской церкви в 1973 году к небольшой кладбищенской часовне был пристроен *притвор*. Это было необходимо, чтобы можно было совершать все богослужения и принимать исповедь. В то время часовня выполняла роль приходской церкви.

В 2013 году святыня была занесена в Реестр недвижимых объектов культурного наследия Подляшского воеводства<sup>28</sup>.

### Церковь Святого Николая в Козликах

На краю небольшого поселения Козлики, на берегу реки Нарев находится восемнадцатая деревянная церквушка, освященная в честь Святого Николая. Эта церковь была возведена в 1793 году<sup>29</sup>. Нельзя исключать, что это была первая христианская святыня в этой мест-

---

*zaś sprzedał tę publicznej licytacji wszelkie nobila, sprzedał X. Sewerynowiczowi tę kaplicę z ten wszystkim, co w niej było na zaciągnięty przez Tesatorkem pensyjny dług ze sto rubli srebrem pieniędzy wynoszący. X. Sewerynowicz będąc zadłużonym różnym osobom odsprzedał Parafianom Klienckim na zaspokojenie swych Kredytów, za summem tysięcy sto złotych, na które kwit wydał z przyjęcia onych. Ci Parafianie potrzebni byli kupienia tej kaplicy i pragnęli oney z obrębu parafialnego nigdzie nie wypuścić że by filialna Kaplica na zawsze przy cerkwi Kleynickiey wieczystem była: z sprawowaniem w niej SS. Sakramentów odprawianiem Służb Bożych, obchodnie odpustu Przemienienia Pańskiego każdorocznie., См.: Lietuvos valstybės istorijas archyvas [далее: LVIA], ф. 643, оп. 3: Sprawa sprzedaży kaplicy wierzańskiej oraz przeniesienie jej na cmentarz Klejniki, będący częścią posiadłości Wierzanka powiat bielski 1793–1835.*

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomości. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, kaplica prawosławna cmentarna pw. Przemienienia Pańskiego, 1912, nr rej.: A-533).

<sup>29</sup> *Клировые Ведомости Клейникской церкви на 1959 год*. г.ркс.

ности, на что явно указывают археологические исследования<sup>30</sup>. Когда в 80-х годах XIX века в Клейниках строилась новая церковь, церковь Святого Николая в Козликах временно выполняла функцию приходской святыни. Когда в 1883 году строительство новой церкви в Клейниках было завершено, старая святыня была разобрана и дополнила устройство-убранство филиальной церкви в Козликах. В конце XIX века появилась мысль построить в Козликах каменную церковь. Идейным вдохновителем этого мероприятия был прихожанин Антип, вывезенный вглубь России за помощь участникам восстания 1863 года. Вероятнее всего, именно оттуда он передал средства на строительство святыни. Остальные средства, необходимые для строительства, были получены из пошлины за сплав древесины по реке Нарев. Однако планы строительства каменной церкви не были реализованы. Молва гласит, что старые царские ворота из церкви в Козликах сохранились и в настоящее время находятся в кладбищенской часовне в селе Котлы.

В начале XX века в пользу церкви в Козликах были переданы ценные пожертвования, среди которых были три колокола общим весом 8 пудов и 12 фунтов и икона Святого Николая<sup>31</sup>. Церковь является примером однефной святыни с небольшой башней квадратной формы, установленной на вершине объекта. Убранство церкви включало несколько ценных восемнасвечных икон и литургических сосудов. До начала 90-х годов XX века церковь была богато оснащена древними иконами еще периода Унии. В ночь с 22 на 23 июля 1992 года в святыни произошла кража. Исчезли 12 ценных икон XVIII и XIX века. Среди них были наиценнейшие иконы в стиле барокко «Воскресение Христова» и «Вход Господень в Иерусалим»<sup>32</sup>. Драгоценные иконы были утрачены навсегда. Чтобы защититься от очередных взломов и краж, в церквях в Козликах и Клейниках в 90-х годах была установлена сигнализация и была составлена подробная опись недвижимого имущества всех приходских часовен.

30 декабря 1987 года святыня была занесена в Реестр недвижимых объектов культурного наследия Подляшского воеводства<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> D. Krasnodębski, *Tajemnica kurhanów z Koźlik*, "Nad Buhom i Narwoju", Bielsk Podlaski 1998, № 3/4, s. 39–40.

<sup>31</sup> Гродненские Епархиальные Ведомости 1915, № 1, с. 10.

<sup>32</sup> См.: *Cerkiew bez ikon. Wielka kradzież w Koźlikach*, "Kurier Poranny", 28.07.1992, № 160, s. 1–3; D. Stankiewicz, *Dobra utracone. Zabytki ruchome w cerkwi w Koźlikach*, [w:] "Biuletyn Konserwatorski woj. białostockiego", Białystok 1995, s. 85–88.

<sup>33</sup> Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomych. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, cerkiew pw. św. Mikołaja w Koźlikach nr rej.: 674).

### Часовня Николая Чудотворца в Клейниках

Очередным сакральным объектом на территории прихода является каменная часовня Николая Чудотворца, расположенная в самом центре села. Устные предания гласят, что она была построена около 1865 года. Однако нет никаких письменных упоминаний, подтверждающих достоверность данной информации. А в печатных источниках часовня впервые упоминается в 1905 году<sup>34</sup>.

Здание было построено на плане прямоугольника в стиле классицизма. В качестве строительного материала использовались кирпич и камень. При расширении главной улицы в 50-х годах XX века оказалось, что прокладка дорожного полотна предполагалась по территории, на которой располагалась часовня. В результате чего его владельцем стала Дирекция национальных дорог в Белостоке. В 1992 году были приложены старания к тому, чтобы вернуть часовню во владение православного прихода в Клейниках. В конце концов, документом от 9.04.1992 года было получено согласие на бесплатную передачу части участка размером 9,6 x 10,2 м, на котором располагалось историческое здание<sup>35</sup>. Недалеко от часовни находятся могилы неизвестных воинов Советской Армии, погибших во Второй мировой войне и похороненных в этом месте. По местной традиции каждый год на второй день Пасхи в приходской церкви совершается торжественное шествие прихожан в сопровождении священника к могилам воинов, чтобы почтить их память и совершить панихиду за их души.

13 августа 2013 года святыня была занесена в Реестр недвижимых объектов культурного наследия Подляшского воеводства<sup>36</sup>.

### Часовня Бориса и Глеба в Кожине

Самым молодым сакральным объектом на территории Клейникского прихода является небольшая часовня Бориса и Глеба в Доме спокойной старости «Арка» в Кожине.

<sup>34</sup> *Справочная книга Гродненской епархии на 1905 г.*, Гродно 1905, с. 78.

<sup>35</sup> G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Cerkiewna własność ziemska na Białostocczyźnie w XV–XX wieku*, Białystok 2004, s. 173–174.

<sup>36</sup> Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomości. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, kaplica prawosławna pw. św. Mikołaja Cudotwórcy, k. XIX, nr rej.: A-534 z 13.08.2013).

Эта часовня появилась в середине 90-х годов в месте, где когда-то была расположена начальная школа. Когда уменьшилось число детей, школа была перенесена, а ее здание было адаптировано под тюрьму, которая просуществовала до конца 1989 года. После ликвидации тюрьмы осенью 1995 года, на сессии Городского Совета в Бельске-Подляшском большинством голосов, по просьбе церковного совета Клейникского прихода, которую поддержало Братство Православной Молодежи, было принято решение о передаче здания Клейникскому приходу. В 1996 году здание тюрьмы вместе с соседствующими хозяйственными постройками было нотариально передано гминой Бельск-Подляшский православному приходу в Клейниках<sup>37</sup>. В очень скором времени начались работы, связанные с подготовкой и адаптацией здания к потребностям жильцов. К зданию было пристроено крыло, в котором разместилась часовня Бориса и Глеба<sup>38</sup>. Строительство было завершено в 2002 году. Консекрация часовни была проведена 6 декабря 2002 года в день памяти Святого Александра Невского. Годом позже, 6 декабря 2003 года, в Доме опеки «Арка» под председательством Его Преосвященства епископа Бельского Григория<sup>39</sup> духовенство Наревского деканата провело Предрождественские реколекции (духовные упражнения) и деканальную конференцию.

## LITERATURA

*Cerkiew bez ikon. Wielka kradzież w Koźlikach*, “Kurier Poranny”, 28.07.1992, № 160.

*Grodnienskiye Jeparzialnyje Viedomosti*, 1915, № 1 [*Гродненские Епархиальные Ведомости*, 1915, № 1].

*Klirovyye Viedomosti Kiejnikskoj cierkvi na 1915 god*, rkps. [*Клировые Ведомости Клейникской церкви на 1915 год*, rkps.].

Kuprianowicz A., *Dzieje parafii prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Kiejnikach od XIX do połowy XX wieku*, “Białoruskie Zeszyty Historyczne”, Białystok 2018, № 49.

Kuprianowicz A., *Unija i riestitucija prawosławija na tierritorii prawosławnoho pri-xoda Vozniesienija Hospodnia v Kiejnikax*, «Białorutenistyka Białostocka»,

<sup>37</sup> По рассказу батюшки Александра Высоцкого.

<sup>38</sup> G. Sosna, *Dekanat narewski...*, s. 250–251.

<sup>39</sup> K. Wysocki, P. Łapiński, *Przedświąteczne spotkania w kozyńskiej “Arce”*, Warszawa 2004, WPAKP, № 2 (171), s. 6–7.

- Białystok 2019, t. II [Kuprianowicz A., *Унія и реституция православия на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках*, “Białorutenistyka Białostocka”, Białystok 2019, t. II].
- Krasnodębski D., *Tajemnica kurhanów z Koźlik*, “Nad Buhom i Narwoju”, Bielsk Podlaski 1998, № 3/4.
- Lietuvos valstybės istorijos archyvas, f. 643, op. 3: *Sprawa sprzedaży kaplicy wierzbańskiej oraz przeniesienie jej na cmentarz Klejniki, będący częścią posiadłości Wierzanka powiat bielski 1793–1835*.
- Litovskije Jeparzialnyje Viedomosti*, 1874, № 10; 1879, № 32; 1880, № 25; 1892, № 29 [Литовские Епархиальные Ведомости, 1874, № 10; 1879, № 32; 1880, № 25; 1892, № 29].
- Lustracje województwa podlaskiego 1570 i 1576*, wyd. J. Topolski i J. Wiśniewski, Warszawa–Wrocław 1959.
- Matus I., *Obraz Cerkwi unickiej w obwodzie białostockim na początku XIX wieku*, “Studia Wschodniosłowiańskie”, Białystok 2015, T. XV.
- Matus I., *Schyłek unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku*, Białystok 2013.
- Mironowicz A., *Monaster Przemienienia Pańskiego w Puszczy Narewskiej*, [w:] “Białostoczczyzna”, Białystok 1990.
- Mironowicz A., *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, Białystok 2001.
- Nacyjanalny historyczny arxiŭ Bielarusi ũ Hrodnie, f. 135, op. 1, d. 75 [Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Гродне, ф. 135, оп. 1, д. 75].
- Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomości. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, cerkiew pw. św. Mikołaja w Koźlikach nr rej.: 674).
- Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomości. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, kaplica prawosławna cmentarna pw. Przemienienia Pańskiego, 1912, nr rej.: A-533).
- Narodowy Instytut Dziedzictwa: Rejestr zabytków nieruchomości. Woj. Podlaskie-powiat hajnowski (Klejniki, kaplica prawosławna pw. św. Mikołaja Cudotwórcy, k. XIX, nr rej.: A-534 z 13.08.2013).
- Sosna G., *Dekanat narewski. Klejniki*, “ЕЛПІС”, Białystok 2000, Zeszyt 3 (16).
- Sosna G., *Klejniki*, “Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, Warszawa 1987, № 1.
- Sosna G., *Parafie prawosławne. Na początku była kelia*, “Tygodnik Podlaski”, Warszawa 1991, № 7–8/91.
- Sosna G., Troc-Sosna A., *Cerkiewna własność ziemska na Białostoczczyźnie w XV–XX wieku*, Białystok 2004.

- Sosna G., Troc-Sosna A., *Łosinka. Parafia na skraju Puszczy Ładzkiej*, Bielsk Podlaski–Ryboły 2009.
- Sosnovskij F., *Osvjaščeniye Klienikskoj Vozniesienskoj cierkvi, Bielskaho ujezda, 4-ho sientjabrja*, LEV, 1883, № 40 [Сосновский Ф., *Освящение Кленинской Вознесенской церкви, Бѣльскаго уѣзда, 4-го сентября*, ЛЕВ, 1883, № 40].
- Spravočnaja kniga Grodnienskoj jeparxii na 1905 god*, Grodno 1905 [*Справочная книга Гродненской епархии на 1905 г.*, Гродно 1905].
- Stankiewicz D., *Dobra utracone. Zabytki ruchome w cerkwi w Koźlikach*, [w:] “Biu-letyn Konserwatorski woj. białostockiego”, Białystok 1995.
- Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie, Wizyty dekanatu bielskiego, cerkiew klejnicka, syg. 780, k. 402–403

## SUMMARY

## A HISTORICAL OVERVIEW OF SACRED BUILDINGS IN THE ORTHODOX PARISH OF THE ASCENTION OF THE LORD IN KLEJNIKI

The article is an attempt to present certain events over the past centuries connected with the creation of sacred buildings in the Orthodox parish in Klejnik. The article gives the chronological dates of the construction of every place of worship, often presenting their material fittings, such as icons, liturgical texts, etc. The material presented is also enriched with notes on clergymen carrying out pastoral duties in Klejnik parish, and their spiritual contribution to parishioners' life.

The parish life did not avoid various problems connected with an attempt to build churches. The lack of money, difficulties with an access to building materials, and administrative problems caused significant delays in construction work.

**Key words:** Klejnik parish, sacred buildings, sacred architecture, clergy, material fittings of churches.





*Viola Kazanina*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.21

*Państwowy Białoruski Uniwersytet Kultury i Sztuki  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-1783-9596>

### **Ценные предметы в белорусских народных песнях с родины Адама Мицкевича**

Адам Бернард Мицкевич (1798–1855) родился на земле Гродненского Понеманья – уникального историко-этнографического региона, заселённого много тысяч лет назад (со времен палеолита) и объединяющего истоки культур сразу нескольких народов (литовцев, белорусов и поляков), а также – судьбы, связанных с его этнической историей средневековых мигрантов на его территории (евреев, татар и цыган), совместно проживающих в данном регионе и сейчас. «Пёстрый котёл» народов и культур на Понеманье всегда трактовался по-разному, возможно, поэтому местного уроженца А. Мицкевича сегодня называют «своим» поэтом и поляки (Adam Mickiewicz), и белорусы (Адам Міцкевіч), и литовцы (Adomas Mickevičius). Это примечательный и любопытный факт, а идентичность, отражённая в первых произведениях А. Мицкевича, очевидно связана с субкультурой его малой родины, издавна зафиксированной в её устной литературе (песнях, сказках, легендах), причём тезаурус материальных ценностей, упоминаемый в ней, до сих пор специально не рассматривался. Поэтому целью данного исследования является *характеристика художественного контекста ценных предметов, описанных в белорусских народных песнях, зафиксированных в окрестностях родины Адама Мицкевича с позиций искусствоведения и антикварного дела.*

Фольварок Заосье (сегодня – деревня Заосье Барановичского района Брестской области Беларуси), где, согласно версиям большинства биографов, родился А. Мицкевич (по определению классика бе-

лорусской литературы Владимира Короткевича, *поэт-титан, вследствие собственной бедности подаренный нами Польше*<sup>1</sup>), является, фактически, окрестностями современных Барановичей. Причем фольварок имеет явную направленность по оси «запад–восток» к окрестностям родового гнезда Радзивиллов, ренессансного Несвижа, а также примыкает по оси «север–юг», развёрнутой в направлении села Вáлевка (берег озера Свитязь), к широко известной уже в Средневековье Новогрудчине. Озеро Свитязь – это центр Новогрудской возвышенности, а расстояние между границами околиц Заосья, Свитязи, Новогрудка и Несвижа и составляющими «малую родину великого поэта»<sup>2</sup> всего-навсего около нескольких десятков километров. Политические карты, а также «административная неразбериха» времён Великого Княжества Литовского, Речи Посполитой, Российской империи, СССР, суверенной Беларуси неоднократно делили и разъединяли данную часть Понеманья, но, как показало время, его культура, искусство и духовность, в определённой степени, самодостаточны и едины.

Широкая известность настигла А. Мицкевича после публикации в его поэтическом сборнике 1822 года «Баллады и романсы» (кстати, по мнению искусствоведов, *положившем начало польскому романтизму*<sup>3</sup>) мистико-романтической баллады «Свитязянка». Примечательно, что именно панорама родных ландшафтов А. Мицкевича, а также аура звучащих над Свитязью песен, музыкальных мотивов, легенд и мифов, неуловимо наполнила «Свитязянку» подлинностью и колоритом Понеманья. Отказ же в текстологии и фабуле баллады «от просветительского рационализма (“мертвых истин”) ради “чувства”, “веры”, “сердца”, ради фантастики народных верований и романтического тезиса о таинственной связи “видимого” и “невидимого” миров»<sup>4</sup> уверенно ввёл Адама Мицкевича в круг ведущих поэтов новой эпохи искусства XIX века – эпохи Романтизма.

Новая эстетика и мировоззрение, отраженные в поэзии А. Мицкевича, не могли не быть сформированы под влиянием материальной и духовной культуры, которые его окружали со времён отрочества и юно-

<sup>1</sup> В. Короткевич, *Чёрный замок Ольшанский. Дикая охота короля Стаха*, Минск 1984, с. 6.

<sup>2</sup> Г. Улитёнок, В. Лиходеев, *В поисках утраченного: малая родина великого Адама Мицкевича*, «Беларусь сегодня», 2018, 03 марта 2018, с. 8.

<sup>3</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения. Поэмы*, пер. с пол., вступ. статья, сост. и прим. Б. Стахеева, Москва 1968, с. 2.

<sup>4</sup> Там же, с. 2.

сти. С фольклорными традициями Понеманья А. Мицкевича знакомил еще с детства служащий его родителей Власий – вероятно, одарённый носитель местной фольклорной традиции. А, собственно, с сюжетом «Свитязянки», связанным с мотивом затопленных городов и сёл, мистически всплывающих в определённое время (обычно на Купалье), а также со средневековой историей Великого Княжества Литовского, А. Мицкевич и его юношеская «платоническая любовь» Марыля Верещачко (Marianna Ewa Wereszczakówna) совершенно случайно познакомились на берегу Свитязи летом 1819 года, слушая то ли рассказ местного рыбака<sup>5</sup>, то ли (по косвенным данным) песню музыканта, аккомпанирующего себе на некоем струнном музыкальном инструменте (колёсной лире, цитре либо гусях).

Блестящий отечественный историк Митрофан Довнар-Запольский (1867–1934), характеризуя первые баллады поэта, отмечает: «Эти баллады целиком покоятся на известных Мицкевичу сюжетах народной поэзии. О сюжете “Свитязянки” сам Мицкевич говорит, что он пользуется народным преданием, по которому на поэтических берегах Свитязи появляются русалки. Отдельные аксессуары “Свитязянки” рознятся от народных преданий, но эти аксессуары Мицкевич берет из других народных произведений, заимствует оттуда эпитеты, сравнения, даже обороты речи»<sup>6</sup>.

Будучи в то время студентом Виленского университета и посещая лекции наиболее выдающихся профессоров того периода, А. Мицкевич уже искал в фольклоре не только сюжетно-образной свежести (использование фольклорных мотивов было избирательным, основанным на переработке, стилизации, контаминации) – поэта привлекал в народном художественном мышлении, прежде всего, нравственный аспект. Фантастический мир баллад, в котором всегда проведена чёткая граница между добром и злом, где находились повсюду предательство, неверность, душевная чёрствость, а за обиженного вступались сверхъестественные силы, – был миром строгих нравственных требований, миром, романтически противопоставленным окружающей действительности<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> А. Варрава, *Шлях Мицкевича*. Часть 3. [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://planetabelarus.by/publications/shlyakh-mitskevicha-chast-3/>. – Data dostupu: 12.02.2021.

<sup>6</sup> М. Довнар-Запольский, *История Белоруссии*, Минск 2005, с. 94.

<sup>7</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения. Поэмы* / пер. с пол., вступ. статья, сост. и прим. Б. Стахеева, Москва 1968, с. 2.

Романтическое, в определенной степени иррационально-мистическое, связанное с народной мифологией мировоззрение обеспечивало, по мнению поэта, «возможность проникновения в такие сферы, которые являются недоступными эмпирическому знанию, но открыты народной общности, не испорченной воздействием цивилизации, сохранившей естественные начала и связи»<sup>8</sup>. Возможно, об этом с молодым Мицкевичем, посетившим Веймар в 1829 г., более двух часов дискутировал Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749–1832), «патриарх европейских поэтов» того времени, а также рейхсминистр немецкого Герцогства Саксен-Веймар, обычно выделявший на аудиенцию своим посетителям не более двадцати минут<sup>9</sup>.

Со времён создания «Свитязянки» прошло уже около двухсот лет, но носители местной фольклорной традиции, передаваемой устным путём, всё это время не забывали свои предания и песни. Гродненское Понеманье хранит свою народную культуру, а предметы, упоминаемые в фольклоре данного региона, вероятно, могут помочь в проникновении в атмосферу мировосприятия, отражённого в «Свитязянке», а также способствовать уточнению общей эстетики и ряда образов поэзии А. Мицкевича как местного уроженца. Тексты поэта *в большинстве случаев читать просто, не расшифровывая до конца всех деталей, не прибегая к комментарию, а испытывая радость от общения с великим мастером, ощущая грандиозность и изящество поэтических образов и, насколько это возможно в переводах – красоту, мелодичность стиха, находя в волновавших поэта чувствах созвучное современному мироощущению*<sup>10</sup>. Похоже, настоящая поэзия (и устная, и письменная) не подвластна времени, а успешно хранит историко-культурные ценности своих создателей, аналитиков и интерпретаторов.

Уже в собраниях фольклорных песен середины XIX века близкого друга А. Мицкевича по тайному патриотическому и просветительному сообществу филوماتов из числа студентов Виленского университета – Яна Чачота (1796–1847) «Piosnki wieśniacze znad Nemna i Dźwiny» (Вильно, 1846), отражающих традиционную сельскую культуру Понеманья того времени, назван ряд ценных предметов явно

<sup>8</sup> Там же, с. 2.

<sup>9</sup> В. Мякотин, *Адам Мицкевич и его литературная деятельность* [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://sv-scena.ru/Buki/Adam-Mitskyevich-Yego-zhiznjj-i-literaturnaya-dyeyatyeljjnostjj.html>. – Data dostupu: 12.02.2021.

<sup>10</sup> А. Мицкевич, *Стихотворения. Поэмы* / пер. с пол.; вступ. статья, сост. и прим. Б. Стахеева, Москва 1968, с. 2.

импортного для земель Беларуси того времени происхождения. Тексты многих песен из данного сборника Я. Чачота и других фольклористов, изучающих Понеманье середины XIX века, позднее – ближе к рубежу XIX/XX веков – были переизданы в собраниях фольклориста Павла Шейна (1826–1900), лучшим из которых, в свою очередь, посвятили эксклюзивное издание подборки песен отечественные исследователи-фольклористы Национальной академии наук в середине XX века<sup>11</sup>.

В отобранных Константином Кабашниковым (1927–2012) и Галиной Барташевич (1932 г. р.) текстах издания «Беларускія народныя песні. Са збораў П. Шэйна» из понеманских материалов упомянуты (с адресацией к собранию Я. Чачота) следующие ценные предметы: элитная мебель шляхетской обстановки замков и фольварков – «**белае краселка**»<sup>12</sup>; дорогой восточный текстиль – «**атлас**»<sup>13</sup>, «**шаўковыя пачопкі**»<sup>14</sup>, «**шаўковая нітачка**»<sup>15</sup>; предметы роскоши явно из быта шляхты – «**злота**» и «**віно**»<sup>16</sup>; ценная одежда, ювелирные изделия, серебряные монеты и элитный транспорт – «**дарагія жупаны, паясы і пярсцені**», «**талеры**», «**карэта**»<sup>17</sup>; а также относительно дорогие, но, скорее всего, лишь имитирующие роскошь предметы, задействованные в юмористических, близких к карнавальным традиционных сельских действиях Понеманья – «**залатыя крылы**», «**мёд**» (как элитный напиток)<sup>18</sup>.

В песне о крепостном праве и рекрутчине с Понеманья «Ой, чаму ж то, пан Хаміцкі ў той час не жаніўся», где одной из действующих лиц является легендарная Бондаровна, а также её противник пан Хаміцкий, описаны элитная мебель и дорогой восточный текстиль:

А прывёў жа Бандароўну да свэй светлічэнькі,  
Пасадзіў жа Бандароўну на *белым краселку*;  
А казаў жа Бандароўне песеньку спяваці,  
А сам пайшоў пан Хаміцкі стрэльбу набіваці.

<sup>11</sup> *Беларускія народныя песні са збораў П. Шэйна* / скл. К. Кабашнікаў, Г. Барташэвіч, Мінск 1962, 430 с.

<sup>12</sup> Там же, с. 24.

<sup>13</sup> Там же, с. 24.

<sup>14</sup> Там же, с. 85.

<sup>15</sup> Там же, с. 189.

<sup>16</sup> Там же, с. 195.

<sup>17</sup> Там же, с. 280.

<sup>18</sup> Там же, с. 280.

- А ці, лепей, Бандароўно, у сырм пяску гніці,  
Як за мною, за Хаміцкім, у *атла́се* хадзіці.  
– Ой, лепей, пане Хаміцкі, у сырм пяску гніці,  
Як за панам, за Хаміцкім, у *атла́се* хадзіці<sup>19</sup>.

В жывной понеманской песне «Сцюдзёная раса пала» с упоминанием реки Дунай (несмотря на то что в Балтии и в Беларуси она не протекает, песни про *Dunajus*, Дунай издревле встречаются в фольклоре у литовцев и белорусов) после описания нелёгкой доли жнеи перечислены такие предметы, как вёдра из ценной твёрдой тисовой древесины «**цісовыя вядзёркі**», а также «**пачопкі**» (лямки) из шёлковой ткани:

А свекраток пераймаіць  
З *цісовымі* вядзёркамі,  
З *шаўковымі пачопкамі*.  
А шлець мяне, маладзіцу,  
У Дунай па вадзіцу<sup>20</sup>.

В свадебной песне «І шаўковая нітачка» из деревни Крутовцы Новогрудского повета про явно сказочно-мифологическое общение девушки и волка (который в песне умеет говорить) упомянута шёлковая нить – «**шаўковая нітачка**»:

І *шаўковая нітачка*  
У сцяну б'е.  
Дзеванька ваўчаньку дабра́нац дае.  
Да не той дабранац,  
Што нанач;  
І да той дабранац,  
Што на ўвесь век<sup>21</sup>.

В свадебной песне «Адчыні, свякратка, вароты» про праздничную встречу свадебного поезда молодых, записанную в Новогрудском повете, невеста уподоблена **золоту** – «**злота**», а также упоминаются «**віно**» и «**мёд**» (как ферментированный праздничный ритуальный напиток):

<sup>19</sup> Там же, с. 24.

<sup>20</sup> Там же, с. 85.

<sup>21</sup> Там же, с. 189.

Адчыні, свякратка, варота,  
 Бо едзе нявехна, як *злата* (...).  
 А яго матка сустрачае,  
 Сваю нявехну, *віном-мёдам* вітае:  
 – Да нявехно ж мая,  
 Да маладзенька,  
 Да не будзь хлусліва,  
 Будзь шчасліва<sup>22</sup>.

В семейно-бытовой песне из Новогрудка «Далеча слыхаць вяліка навіна» про перипетии взаимоотношений парня по имени Петрусь с вельможной пани перечисляется ряд ценных предметов одежды, бытовых атрибутов («**дарагія жупаны**», «**дарагія паясы**», «**дарагія пярцeni**»), серебрянные монеты («**талеры**») и конный экипаж («**карэта**»):

– Уцякай, Пятрусь, уцякай, сэрдацька,  
 Як цябе паймаюць, будзе табе міленька. (...)  
 Узялі Пятруся за белы бокі,  
 Укінулі Пятруся ў Дунай глыбокі.  
 – О, дзе твае, Пятрусь, *дарагія жупаны*,  
 Што табе спраўляла вяльможная пані?  
 Дзе твае, Пятрусь, *дарагія паясы*,  
 Што табе спраўляла вяльможная з прывязі?  
 А дзе твае, Пятрусь, *дарагія пярцeni*,  
 Што табе давала вяльможная ў пасцелі? (...)  
 Вяльможная пані рыбакоў зывала,  
 На дзень па *талеру* кожнаму давала (...)  
 Вяльможная пані да *карэты* сядала,  
 Белья ножанькі аб камень збівала<sup>23</sup>.

В шуточной плясовой дударской песне «Шчыглік невялікі грамаду збірае» с приеманских мест про «птичью свадьбу» (излюбленный сюжет белорусских волынщиков-дударей, название музыкального инструмента которых «дуда» перекликается с названием аналогичного польского инструмента «*dudy*»<sup>24</sup> – польского аналога волынки, «одного из древнейших народных инструментов»<sup>25</sup> поляков) упоминаются

<sup>22</sup> Там же, с. 195.

<sup>23</sup> Там же, с. 280.

<sup>24</sup> J. Habela, *Słownik muzyczny*, red. cyklu M. Tomaszewski, okładka i rysunki J. Bruchnalski, wydanie czwarte, Kraków 1965, с. 33.

<sup>25</sup> Там же, с. 33.

имитирующие ценность «**залатыя крылы**» кукушки (скорее всего, просто покрытые фольгой золотистого цвета), а также старинный ферментированный праздничный напиток на меду – «**мёд**»:

А зязюлька важніца, харошая піца  
*Залатыя крылы* мае, так гучна лятае,  
 А чмель *мёду* давае і госці прымае<sup>26</sup>.

Как видим, в изданиях и фольклорных сводах XIX – начала XX веков ценные предметы периодически и разнообразно упоминаются в текстах народных песен, зафиксированных на части Понеманья, прилегающей к Заосью, Валевке, Новогрудку, Несвижу и их окрестностям – местам, которые являются регионом малой родины А. Мицкевича.

В конце XX – начале XXI веков коллектив исследователей лаборатории традиционного искусства Белорусского государственного института проблем культуры, анализировавших «синхронный срез» современной традиции различных регионов Беларуси<sup>27</sup>, в том числе и Новогрудчины в фольклорном своде «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў»<sup>28</sup>, общаясь с местными носителями традиции: Лаврентием Моничем (село Гнесичи Новогрудского района), Еленой Ващило (село Новины Новогрудского района) и др., зафиксировали на землях, прилегающих к родине А. Мицкевича, следующие упоминания памятников архитектуры и ценных предметов в текстах народных песен: «**зáмак**», «**загародка пазлачана**», «**брама падуняна**» (подъёмный мост либо ворота), «**шубёнка**»; также упоминаются связанные с культом сакральной чистоты и ритуальным праздничным столом «**белая пасьцеленка**» (праздничное постельное бельё из выбеленного льна) и «**сыр**», обязательный в праздничном меню, в отличие от постного, и распространенный у богатых слоев общества и зажиточных крестьян.

Участники волочѣбного обхода на Пасху из деревни Заполле Новогрудского района (здесь их зовут «кукальнікі») пели хозяину дома,

<sup>26</sup> *Беларускія народныя песні са збораў П. Шэйна*, скл. К. Кабашнікаў, Г. Барташэвіч, Мінск 1962, с. 333.

<sup>27</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., А. Боганева [і інш.]; аўт. ідэі Т. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Варфаламеевай, Мінск 2006, т. 3. *Гродзенскае Панямонне*: у 2-х кн., кн. 2. Карагоды – Традыцыйны гэкстыль, с. 4.

<sup>28</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*: у 6 т. / В. Басько [і інш.]; аўт. ідэі Т. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Варфаламеевай. Мінск 2006, т. 3. *Гродзенскае Панямонне*: у 2-х кн., кн. 1. *Каляндарныя святы, звычай і абрады – Інструментальная музыка*, 608 с.



в который пришли с поздравлениями, упоминая «зámок», а также поднятые ворота с позолоченной решёткой («загародкай пазлачанай») в песне «Добры вечар, пане-гаспадару»:

Засьпяваем песьню вяльможнаму пану.  
А ў нашага пана тын тынаваны,  
У тваім ганку, як у зámку:  
Твая брама падуняна,  
Загародка пазлачана<sup>29</sup>.

Текст жнивной песни (исполнители охарактеризовали её как «лето») «За грыбамі ў лес дзяўчата гурбой сабраліся» из деревни Ятра Новогрудского района упоминает меховую верхнюю одежду (шубу) – «шубёнку»:

Вот і осень на праходзі,  
Дзевушка ўсё ждёт,  
Пад яе закрытым сэрцам  
Горушка распёт.  
Ні баялась ана Бога,  
Ні роднаго ойца,  
І накінула шубёнку,  
В лес ана пашла<sup>30</sup>.

Ещё одна жнивная песня (также охарактеризованная как «лето») «Ох вы, жнейкі, мае жнейкі» из той же деревни описывает «белую пасьцеленьку» (из «облагороженного» отбелённого, а не зеленоватого-серого, не отбелённого, использующегося в повседневности льна), имеющую символику сакральной праздничной чистоты:

Ох вы, жнейкі, мае жнейкі,  
За гарою мае і жменькі.  
Альбо мяне падажнеця,  
Альбо мяне падаждзеця,  
На цёплую вячэраньку,  
На белую пасьцеленьку.  
Ой, пайду я каля луга,  
Шукаючы свайго друга<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Там же, с. 158.

<sup>30</sup> Там же, с. 229.

<sup>31</sup> Там же, с. 222.

Следует отметить, что специалисты, описывая льняную ткань, отмечают её «высокую воздухопроницаемость», а также ряд целебных свойств<sup>32</sup>, которые носители фольклора, веками целенаправленно изготавливающие праздничный традиционный текстиль из отбелённого льна, прекрасно знали и высоко ценили.

Весенняя песня «Вол бушуя – вясну чую» из деревни Туличево Новогрудского района неоднократно упоминает «сыр» как подчёркнуто праздничную еду (в весенний пост молочные продукты были под строгим запретом):

Воран грача – сыра хоча,  
Дзеўка плача – замуж хоча. (...)  
Не плач, дзеўка, пойдзеш замуж,  
Ды замужам нажывеся.  
Воран грача, сыра зь'еўшы,  
Дзеўка плача, сына меўшы<sup>33</sup>.

Конечно же, формально сыр не относится к ценным предметам, но как часть праздничного более «богатого» по сравнению с повседневным (а также с постным) традиционным меню селян кажется достойным упоминания.

Обобщая содержание статьи, отметим, что в белорусских народных песнях с родины Адама Мицкевича, зафиксированных в XIX – начале XX веков, описываются разнообразные ценные предметы: элитная мебель из явно шляхетной обстановки замков и фольварков, восточный текстиль, предметы роскошного каждодневного обихода, ценная одежда и ювелирные изделия, серебряные монеты и элитный транспорт, а также относительно дорогие, но, скорее всего, лишь имитирующие ценность предметы, задействованные в близких к карнавальным традиционных сельских действиях. В более поздних фиксациях рубежа XX/XXI веков тезаурус дорогих предметов сокращается, но имеют место упоминания памятников замко-парковой архитектуры и ценных предметов обихода, а также перечисляются более скромные, но связанные с ритуальным праздничным столом и культом сакральной чистоты артефакты традиционной культуры белорусов. Все указанные

<sup>32</sup> *Tkanina lniana naturalna* [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://www.pinsola.pl/tkanina-lniana-naturalna>. – Data dostupu: 12.02.2021.

<sup>33</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*: у 6 т. / В. Басько [і інш.]; аўт. ідэі Т. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Варфаламеевай. Мінск 2006, т. 3. Гродзенскае Панямонне: у 2-х кн., кн. 1. *Каляндарныя святы, звычай і абрады – Інструментальная музыка*, с. 178.

предметы выступают символами красоты и комфорта, отражая европейские эстетические идеалы носителей фольклора Гродненского Поманья.

## LITERATURA

- Bielaruskija narodnaja piesni sa zboraj P. Šejna* / skl. K. Kabašnikaŭ, H. Bartaševič, Minsk 1962 [*Беларускія народныя песні са збораў П. Шэйна*, скл. К. Кабашнікаў, Г. Барташэвіч, Мінск 1962].
- Варрава А., *Шлях Мицкевича. Часть 3*. [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://planetabelarus.by/publications/shlyakh-mitskevicha-chast-3/>. – Data dostupu: 12.02.2021 [Varrava A., *Šliach Mickieviča. Častka 3*. [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://planetabelarus.by/publications/shlyakh-mitskevicha-chast-3/>. – Data dostupu: 12.02.2021].
- Dojnar-Zapólski M., *Historyja Bielarusi*, Minsk 2005 [Довнар-Запольский М., *История Белоруссии*, Минск 2005].
- Karatkievič U., *Čorny zamak Ałšanski. Dzikaje paliavannie karalia Stacha*, Minsk 1984. [Короткевич В., *Чёрный замок Ольшанский. Дикая охота короля Стаха*, Минск 1984].
- Mickievič A., *Vieršy. Paemy* / pier. z pol.; ustup. artykul, sost. i zaŭv. B. Stachiejeva; ill.: F. Kanstancinaŭ, Moskva 1968 [Мицкевич А., *Стихотворения. Поэмы* / пер. с пол.; вступ. статья, сост. и примеч. ил.: Ф. Константинов, Москва 1968].
- Miakotin V., *Adam Mickievič i jaho litaraturnaja dziejnasć* [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://sv-scena.ru/Buki/Adam-Mitskyevich-Yego-zhiznj-i-lityeraturnaya-dyeyatyeljjnostjj.html>. – Data dostupu: 12.02.2021 [Мякотин В., *Адам Мицкевич и его литературная деятельность* [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://sv-scena.ru/Buki/Adam-Mitskyevich-Yego-zhiznj-i-lityeraturnaya-dyeyatyeljjnostjj.html>. – Data dostupu: 12.02.2021].
- Tradycynnaja Mastackaja kultura bielarusaj*: u 6 t. / V. Baško [i inš.]; aŭt. idei T. Varfalamejeva; ahul. red. T. Varfalamejeva, Minsk 2006, t. 3. Hrodzienskaj Paniamonnie: u 2-ch kn., kn. 1. *Kaliandarnaja sviatycja, zvyčaj i abrady – Instrumentalnaja muzyka* [Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / В. Басько [і інш.]; аўт. ідэі Т. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Варфаламеевай, Мінск 2006, т. 3. Гродзенскае Панямонне: у 2-х кн., кн. 1. *Каляндарныя святы, звычай і абрады – Інструментальная музыка*].
- Tradycynnaja Mastackaja kultura bielarusaj*: u 6 t. / A. Bohanieva [i inš.]; aŭt. idei T. Varfalamejeva; ahul. red. T. Varfalamejevaj. Minsk 2006 h., t. 3. Hrodzienskaj Paniamonnie: u 2-ch kn., Kn. 2. *Karahody – Tradycynny teksty* [Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / А. Боганева

[і інш.] ; аўт. ідэі Т. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Варфаламеевай, Мінск 2006, т. 3. *Гродзенскае Памямонне: у 2-х кн., кн. 2. Карагоды – Традыцыйны тэкстыль*].

Ulitionok H., Lichadziedaŭ U., *U poŭkach stračanaŭa: malaja radzima vialikaha Adama Mickieviča*, “Bielaruś sionnia”, 3 marca 2018, s. 8 [Улитёнок Г., Лиходедов В., *В поисках утраченного: малая родина великого Адама Мицкевича*, “Беларусь сегодня”, 3 марта 2018, с. 8].

Habela J., *Słowniczek muzyczny / red. cyklu M. Tomaszewski, okładka i rysunki J. Bruchnalski*, wydanie czwarte, Kraków 1965.

*Tkanina lniana naturalna* [Elektronny resurs]. – Rezhym dostupu: <https://www.pinsola.pl/tkanina-lniana-naturalna>. – Data dostupu: 12.02.2021.

## SUMMARY

### VALUABLE ITEMS FROM ADAM MITSKEVICH'S HOMELAND IN BELARUSIAN FOLK SONGS

The article provides a description and an analysis of the literary context of valuable items in the well-known lyrics of national folk songs of the Belarusian Ponemania. A romantic poet Adam Mitskevich (1798–1855) was born in the land of Ponemania, not far from the town of Novogrudok and Lake Svityaz. In his poems, he borrowed a lot from local folklore – fairy tales, legends, and songs. The article aims to characterize the valuable items described in Belarusian folk songs, recorded in the homeland of Adam Mitskevich, from the perspective of the history of art and antiques.

**Key words:** valuable items, history of art, antique practice, Belarusian folk songs from the homeland of Adam Mitskevich.

*Tatsiana Marmysh*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.22

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0003-0896-8553>

## Niematerialne dziedzictwo kulturowe w warunkach pandemii COVID-19. Analiza porównawcza wybranych przykładów z Polski i Białorusi<sup>1</sup>

Trwająca w 2020 roku światowa pandemia COVID-19 ma wpływ na kulturę, zwłaszcza na te jej dziedziny, których istnienie stanowi ważny element tożsamości kulturowej zarówno wspólnot lokalnych, jak i społeczeństwa określanego mianem naród. Pod tym względem ujawnia się problem bezpieczeństwa kulturowego, który ma wymiar społeczno-kulturowy, polegający na *utrwalaniu i umacnianiu składników decydujących o ciągłości tożsamości kulturowej, a więc tych, które zaliczyć można do tradycji kulturowych narodu i społeczności regionu (kontynentu) lub innego podmiotu bezpieczeństwa*<sup>2</sup>. Zarazem wymiar państwowo-instytucjonalny bezpieczeństwa kulturowego zakłada szczególną potrzebę otaczania opieką ciągłość tradycji przez państwo w sytuacjach zagrożenia. W związku z tym na plan pierwszy wysuwa się dziedzictwo niematerialne, którego ciągłość stanowi rdzeń tożsamości społeczności lokalnych.

Dziedzictwo niematerialne w dobie pandemii jest w centrum uwagi międzynarodowej. W kwietniu 2020 r. UNESCO uruchomiła online ankietę w celu zebrania informacji o doświadczeniach, związanych z żywymi lokalnymi tradycjami na całym świecie w kontekście COVID-19<sup>3</sup>. Wnioski

---

<sup>1</sup> Artykuł został przygotowany w ramach Programu Stypendialnego Polskiego Komitetu ds. UNESCO pod kierownictwem naukowym dr hab. Katarzyny Smyk w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS.

<sup>2</sup> Z. Ścibiorek, *Uwarunkowania zachowań ludzkich w sytuacji zagrożenia*, [w:] *Společnostvo a vojna: oblicza bezpieczeństwa w XX i XXI wieku*, Wrocław 2016, s. 13.

<sup>3</sup> *Living Heritage Experiences and the COVID-19 Pandemic*, [online], <https://ich.unesco.org/en/living-heritage-experiences-and-the-covid-19-pandemic-01123>, [dostęp 08.11.2020].

wyciągnięte na podstawie tych danych pokazują, że w większości przypadków dziedzictwo niematerialne zostało dotknięte przez pandemię<sup>4</sup>. Można z pewnością twierdzić, że oddziaływanie pandemii na ten wrażliwy, a wręcz zagrożony obszar kultury zostanie tematem badań, które będą mnożyć się wraz z przebiegiem samej pandemii. W tym artykule skupimy się szczególnie na wpływie COVID-19 na dziedzictwo niematerialne dwóch krajów ościennych – Polski i Białorusi.

### Obszar badań i metodologia

Zamysł artykułu początkowo polegał na porównaniu strategii działań, które powstały w dobie pandemii w sferze ochrony dziedzictwa niematerialnego w Polsce i na Białorusi na przykładach wybranych zjawisk. Jednak różnica w podejściu do zagrożenia pandemicznego sprawiła, iż w dalszym obiegu tego rodzaju porównania okazały się nie w pełni możliwe. Odrębności wynikają z rekomendacyjnego charakteru środków zapobiegających rozprzestrzenianiu się koronawirusa prawie do listopada 2020 r. na Białorusi<sup>5</sup>, podczas gdy w Polsce od marca 2020 obowiązują różnego rodzaju restrykcje, które zostały rozłożone na kilka etapów.

Mimo różnicy w traktowaniu pandemii zaproponowane do analizy elementy dziedzictwa niematerialnego – tradycja Bożego Ciała z kwietnymi dywanami w Spycimierzu; *perebory* – nadbużańskie tradycje tkackie (Polska); korowodowy obrzęd na święto Jurja we wsi Pahost; pereborne tkactwo w Homlu (Białoruś); oraz dwa festiwale – Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (Polska) i Festiwal Sztuki Ludowej „Берагiнiя” („Berahinia”) w miasteczku Akciabrski (Białoruś) – zostały poddane analizie na pewnych płaszczyznach: wpływ pandemii na kontynuację tradycji lub organizację wydarzeń, wprowadzone zmiany i stosunek lokalnej wspólnoty depozytariuszy do zmian.

W artykule szczególnie brany jest pod uwagę wymiar społeczno-kulturowy pandemii i towarzyszące jej formy środków dystansowania społecznego. Są one czynnikiem warunkującym życie człowieka w dobie zagrożenia i doprowadzają do tego, że osoba *внезапно обнаруживает себя изолированным почти от всех своих близких, часто даже от членов соб-*

---

<sup>4</sup> *Living Heritage Experiences and the COVID-19 Pandemic: Snapshot of the UNESCO Online Survey*, [online], [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-EN.pdf), [dostęp 29.11.2020].

<sup>5</sup> Ograniczenia dotyczyły jedynie organizacji pogrzebu zmarłych z powodu COVID-19.

ственной семьи. Болезнь погружает жертву в состояние некоего социального вакуума<sup>6</sup>. Mają bezpośredni wpływ na funkcjonowanie przedmiotu badania: środki zapobiegające rozprzestrzenianiu się pandemii w postaci tzw. izolacji czy konieczności zachowania dystansu (*social distancing*), wpływają na ciągłość dziedzictwa niematerialnego, modele przekazu, ponieważ jego żywotność opiera się na bezpośredniej komunikacji depozytariuszy. Te czynniki często uniemożliwiają również kontynuowanie dotychczasowych form ochrony niematerialnego dziedzictwa, jednakże stymulują depozytariuszy oraz centralne i lokalne instytucje czy organizacje do podejmowania nowych form zapobiegania zanikowi tego dziedzictwa.

Na potrzeby badania były przeprowadzone wywiady (na żywo, online i drogą telefoniczną) z depozytariuszami dziedzictwa niematerialnego (październik 2020, Husinka, Polska) oraz przedstawicielami instytucji państwowych i pozarządowych zaangażowanych w proces zachowania niematerialnego dziedzictwa kulturowego (październik 2020, Lublin, Polska; grudzień 2020 Homel, Białoruś). Materiałem badawczym również stały się wywiady nagrane podczas realizacji projektu „Procesja Bożego Ciała z tradycją kwietnych dywanów w Spycimierzu – ochrona i wzmacnianie tradycji” (czerwiec 2020, Spycimierz)<sup>7</sup> i udostępnione przez Miejsko-Gminną Bibliotekę Publiczną w Uniejowie. Wywiady były przeprowadzone w języku polskim i białoruskim, nagrane i następnie transkrybowane.

W zebranych materiałach w wypowiedziach respondentów obecny jest wątek strachu i lęku. Strach przed zakażeniem stał się częścią życia depozytariuszy dziedzictwa podczas pandemii. Wspólnota lokalna Spycimierza, gdzie co roku obchodzone jest w wyjątkowy sposób Boże Ciało<sup>8</sup>, podkreśla wpływ strachu na ogólną atmosferę tradycji w 2020 r.: *Myślę, że ludzie byli przestraszeni, kiedyś pamiętam, nawet dwa lata temu jak był biskup*

---

<sup>6</sup> П. Сорокин, *Человек и общество в условиях бедствий. Влияние войны, революции, голода, эпидемии на интеллект и поведение человека, социальную организацию и культурную жизнь*, Санкт-Петербург 2012, с. 23.

<sup>7</sup> Projekt trwał 2 lata i obejmował badania etnograficzno-antropologiczne i społeczno-przestrzenne oraz warsztaty, seminaria, wyjazd studyjny. Raport z wyników projektu jest pierwszym opracowaniem w Polsce, które oprócz analizy zagrożeń dla określonego elementu niematerialnego dziedzictwa kulturowego zawiera również rekomendacje dotyczące planu jego ochrony, skierowane do depozytariuszy tradycji. Autorem projektu jest dr hab. Katarzyna Smyk, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej (Procesja Bożego Ciała z tradycją kwietnych dywanów w Spycimierzu Raport z badań i rekomendacje do planu ochrony, red. Katarzyny Smyk, Uniejów–Wrocław: Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna w Uniejowie, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2020).

<sup>8</sup> K. Smyk, *Obzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Lublin 2020.

z Łowicza to ludzie płakali na kazaniu, była taka rodzinna atmosfera, byli blisko ludzi. Teraz były te dwa metry, ludzie ze strachu to nawet maseczki nosili, wiadomo gdzieś tam ta atmosfera prysła w tegorocznych obchodach (Spycimierz KG 2020 AJ). Obawy dotyczyły udziału w masowych elementach praktyki: (...) *nie przy układaniu drogi, ale na msze, że będzie za dużo ludzi i wzięłam ze sobą maseczkę, ale staliśmy w takiej odległości, że nie było to konieczne* (Spycimierz NN 2020 AJ). Strach wpływał na decyzję o uczestnictwie w tegorocznych obchodach: *Ktoś powiedział – moje zdrowie ważniejsze jest, bo takie słowa padały, że ja nie będę narażał życia. Proszę bardzo, nie narażaj. Nawet ich nie było. Jak za dawnych czasów szła procesja, a oni stanęli gdzieś z boku albo wcale nie przyszli i tyle* (Spycimierz TP 2020 KS). Ponadto pandemia wywołała egzystencjalny lęk, powiązany z obawami o los tradycji: *Bałam się, że w ogóle nic nie będzie przez pandemię, jeszcze miesiąc temu. Jak by nie były poluzowane te obostrzenia, że można bez maseczek chodzić i w ogóle wychodzić, to nie przeżyję tego Bożego Ciała* (Spycimierz JR 2020 AWB). W związku z tymi podstawowymi koncepcjami teoretycznymi dla badania są koncepcje związane ze strachem i lękiem. Strach w poszczególnych naukach (psychologii, psychiatrii, filozofii, socjologii) różni się od lęku. Odrębności polegają na tym, że źródłem pochodzenia strachu jest środowisko zewnętrzne, natomiast lęk ma początki wewnątrz osoby, jest bardziej niebezpieczny od uczucia strachu<sup>9</sup>. Jednak ze względu na powiązanie tych dwóch zjawisk – stanów emocjonalnych jednocześnie pojawiających się w sytuacji zagrożenia – te dwa terminy są w tym artykule wykorzystywane synonimicznie.

Zastosowano jakościową metodę analizy tekstów wywiadów z przedstawicielami społeczności lokalnych i organizacji działających m.in. na rzecz ochrony dziedzictwa niematerialnego Polski i Białorusi. Użyto metody rekonstrukcji i analizy wydarzeń na podstawie danych tekstowych i analizy treści materiału faktologicznego zebranego przy pomocy kwerendy internetu. Badanie również polega na wykorzystaniu metody analizy porównawczej oraz innych metod i podejść stosowanych w naukach pokrewnych, jak na przykład w kognitywistyce, która ujmuje strach jako narzędzie doświadczeń rzeczywistości<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> J. SJ Bremier, *Co kognitywistyka może nam powiedzieć o lęku i strachu?*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017, s. 28.

<sup>10</sup> Tamże, s. 40.



## Podstawowe koncepcje teoretyczne

Globalne epidemie – pandemie – i epidemie z lokalnymi ogniskami rozprzestrzeniania towarzyszą ludzkości przez całe jej istnienie. Pojawiają się one mimo rozwoju medycyny, przełomów technologicznych, zmian w sposobie życia ludzi i podstaw społeczno-kulturowych. Postęp cywilizacyjny nie pozwala w pełni uniknąć zagrożenia epidemiologicznego i związanej z nim sytuacji kryzysowej, tak jak nie pozwala przezwyciężyć atawistycznego lęku przed każdą umowną „zarazą”<sup>11</sup>, opartego na zbiorowej traumie, zakorzenionej w czasach „czarnej zarazy” z lat 1347–1352 w Europie<sup>12</sup>.

Pandemia COVID-19 (jak i każda inna) jest traktowana jako czas, w którym zwykły tryb życia się zmienia. Przyczynia się ona do pojawienia tzw. Nowej normalności, gdy wprowadzone zmiany stają się na początku nowym, a później – zwykłym niezbędnym znakiem codzienności, jej normą. Według Debory MacKenzie poprzednia „norma” musi odejść do przeszłości, ponieważ *to właśnie ona nas do tego [pandemii – aut.] doprowadziła, a kontynuacja tego stanu oznacza kolejne pandemie, z niemalym prawdopodobieństwem znacznie gorsze*<sup>13</sup>. Na swój sposób traktuje nową normalność autor książki „Wspólnota i zagrożenie: wrocławianie wobec wielkiej powodzi: socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty” – Wojciech Sitek. Według autora jest ona nowym ładem społecznym, który powstał na skutek oswojania strachu oraz procesu odnajdywania się w sytuacji kryzysowej i rozpowszechnia się na każdą stronę życia ludzi. Nowy ład opiera się na pewnym układzie wartości i norm, jak i na strategiach grup społecznych. Akceptowany jest przez członków społeczności, nawet gdy jego elementem są konflikty i zagrożenia, stające się dla tej społeczności *zagrożeniami zwykłymi*<sup>14</sup>,

Pandemia wywołała uczucie braku bezpieczeństwa, lęk, strach, które znalazły się w strukturze nowej normalności. Znaczenie strachu dla człowieka jest bardzo duże. Według Zygmunta Freuda właśnie strach spowodował stworzenie przez ludzi kultury<sup>15</sup>. Z kolei Ulrich Beck podkreśla, że

<sup>11</sup> B. Tuchman, *Odległe zwierciadło czyli rozlicznymi plagami nękane XIV stulecie*, Katowice 1993, s. 99–128.

<sup>12</sup> M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2004, s. 107.

<sup>13</sup> D. MacKenzie, *COVID-19: pandemia, która nie powinna była się zdarzyć, i jak nie dopuścić do następnej*, Poznań 2020, s. 259.

<sup>14</sup> W. Sitek, *Wspólnota i zagrożenie: wrocławianie wobec wielkiej powodzi: socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty*, Wrocław 1997, s. 6, 18.

<sup>15</sup> Z. Freud, *Pisma społeczne. Dzieła*, Warszawa 1998, tom IV.

człowieczeństwo na przełomie XX i XXI wieku stało się społeczeństwem ryzyka, które *wprawiane jest w ruch zdaniem: boję się!*<sup>16</sup>. Jurij Lotman nazywa strach wraz ze wstydem psychologicznym mechanizmem kultury, który reguluje ograniczenia narzucane człowiekowi przez kulturę<sup>17</sup>.

Lęk można traktować ambiwalentnie w zależności od jego ilości i siły: w małej dawce oddziałuje integrująco na grupę społeczną, natomiast w dużej ilości ma efekt odwrotny – wywołuje chaotyczne działania, bezcelowe i impulsywne zachowanie<sup>18</sup>. Lęk społeczny w małej dawce ułatwia człowiekowi podjęcie decyzji uwarunkowanej zbyt wieloma czynnikami i pomaga w ustaleniu hierarchii wartości<sup>19</sup>, co powoduje, że zarówno jak i strach może on być produktywny. Produktywność polega na tym, że emocje te wzbudzają reakcje, inspirują do działania: *Konstatacja „ta sytuacja jest straszna” jest opisem pewnej uczuciowej atmosfery, która obiektywnie spowija daną sytuację. (...) Inaczej mówiąc, sytuacja napiętnowana przez jakościową atmosferę uczuciową (np. strachu) wyzwała określone intencje motoryczne, za pomocą których podejmujemy działanie, które np. może zmierzać do ucieczki z sytuacji lub do jej przekształcenia*<sup>20</sup>.

Rozpowszechnione są dwa przeciwne podejścia do definiowania strachu. Pierwsze ujawnia ten stan emocjonalny jako źródło solidarności<sup>21</sup>, podczas gdy drugie zakłada, że strach ma tendencję do dzielenia ludzi. Jego zwolnikiem jest Jan Kracik, który – opisując reakcje staropolskiej ludności, gdy strach pojawiał się z powodu zagrożeń wojennych, pożarów, kłęski żywiołowej itp. – dowodzi: *Komplikowały się sprawy zwyczajne, rosły napięcia, wynaturzały się relacje między ludźmi. Nieufność utrudniała kontakty, lęk rwał więzi społeczne, instynkt samozachowawczy zmagał się z gotowością ratowania drugich*<sup>22</sup>.

Małgorzata Szatan, odwołując do pracy Józefa Kozińskiego „Psychologia nadziei”, określa negatywne i pozytywne funkcje strachu: *Pozytywne funkcje sprowadzają się do traktowania strachu jako ostrzeżenia przed zagro-*

<sup>16</sup> U. Beck, *Spoleczeństwo ryzyka*, Warszawa 2004, s. 65.

<sup>17</sup> Ю. М. Лотман, *О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры*, [в:] *Статьи по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2002, с. 435.

<sup>18</sup> A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 145.

<sup>19</sup> Tamże, s. 146.

<sup>20</sup> P. Duchliński, *Atmosfera strachu i jej rola w doświadczeniu świata realnego*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017, s. 131.

<sup>21</sup> U. Beck, *Spoleczeństwo...*, s. 65.

<sup>22</sup> J. Kracik, *Pokonać czarną śmierć: staropolskie postawy wobec zarazy*, Kraków 1991, s. 5.

żeniem, sygnału alarmowego, który umożliwia podjęcie określonych działań mających na celu zapewnienie bezpieczeństwa, ponadto strach może motywować do działania, mobilizować do odpowiedniego przygotowania się do zadań, o których ewentualne niepowodzenie się obawiamy. Funkcja negatywna będzie wiązać się z nieprzyjemnymi reakcjami organizmu, a także odnosić do faktu, iż w przypadku nieadekwatnego do zagrożenia poziomu strachu/lęku może on skłaniać do podejmowania nieracjonalnych działań lub paraliżować wszelkie działania<sup>23</sup>.

Pozytywne funkcje strachu w ujęciu motywacji do działań przekładają się na dziedzinę kultury jako funkcje przede wszystkim kulturotwórcze. Natomiast negatywne funkcje odzwierciedlają się w stopniowej degradacji przez stagnację wszelkich aktywności kulturowych.

Pandemia niesie ze sobą chorobę, która *jako zjawisko kojarzące się z rozpadem, destrukcją, a także ze śmiercią (co pokazują także dane etymologiczne), budzi lęk, który musi zostać skutecznie oswojony*<sup>24</sup>. Strategie oswojania strachu są zbieżne z mechanizmami obronnymi, na których koncentruje się Karen Horney przy badaniach stanów neurotycznych. Zdaniem autorki, mechanizmy obronne są tak samo wszechobecne, jak i sam strach, występują one w różnych formach w każdej kulturze, spowodowane są specyficznymi warunkami życia charakterystycznymi dla tej kultury i mogą być przekształcone w niej w reguły<sup>25</sup>.

Strach przed pandemią jest głęboko zakorzeniony, archetypowy, ponieważ nie zmienia się ani w czasie, ani w przestrzeni, jak również nie zmieniają się strategie oswojania niebezpieczeństwa, które wiążą się z przeciwstawianiem się strachowi i tworzeniem akceptowanych jego form. Jest to skutecznym sposobem, pozwalającym nie tylko na zapobieganie negatywnym konsekwencjom, ale również na wykorzystanie „energii” strachu do wspierania kultury w momencie kryzysowym.

W literaturze przedmiotu strategie oswojania strachu najczęściej ujawniają się jako modele zachowań i reakcji zarówno społecznych jak i indywidualnych. Na przykładzie modeli zachowań w czasach dżumy w Europie zostało wyodrębnionych kilka stereotypowych wzorów reakcji społecznych w sytuacji zagrożenia. Są nimi dezintegracja dotychczasowych norm zachowania, m.in. niezwykła brutalizacja obyczajów, ratowanie własnego życia

<sup>23</sup> M. Szatan, *Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych*, „Studia Gdańskie” 2012, tom 31, s. 326.

<sup>24</sup> M. Marczevska, *Ja cię zamawiam, ja cię wypędzam...: choroba: studium języko-wo-kulturowe*, Kielce 2012, s. 112.

<sup>25</sup> К. Хорни, *Невротическая личность нашего времени*, Nykoping 2016, s. 14, 20.

za wszelką cenę, zanik uczuć pozytywnych i empatii, rozpusta i pijaństwo, skrajna agresja, w tym – autoagresja oraz integracyjne sposoby tłumienia lęku – wspólny śpiew<sup>26</sup>, działający kojąco na ludzi, na otoczenie, zachowanie dystansu dzięki poczuciu humoru itp.<sup>27</sup> Indywidualne sposoby tłumienia lęku mało czym różnią się od mechanizmów społecznych, oprócz tego, że zyskują szczytowy poziom emocjonalny w postaci maksymalnej agresji, nadmiernej dezintegracji lub nadmiernej integracji. Do nich należy także uzyskanie dystansu dzięki poczuciu humoru i postawie transcendentnej wobec własnego życia, gdyż staje się ono niekoniecznie wartością najwyższą, na skutek czego lęk przed śmiercią poddaje się redukcji<sup>28</sup>. Badacze wskazują też cztery wzory zachowań cechujących sytuacje kryzysowe wywołane środowiskiem naturalnym: ignorowanie i odrzucanie ryzyka, nie uświadomienie zagrożenia; pasywne liczenie się z możliwością zagrożenia i akceptowanie ewentualnych strat; przygotowywanie się do nadejścia kataklizmu, podjęcie działań zapobiegawczych w celu zredukowania strat; zmiana warunków życia pod wpływem powtarzających się kataklizmów<sup>29</sup>.

W kulturze ludowej wykształciły się strategie walki ze strachem i epidemią. Przeprowadzanie na przykład magicznych zabiegów ochronnych przed chorobami epidemicznymi miało zabezpieczyć człowieka i oswojoną przez niego przestrzeń – dom, podwórko, bądź wieś<sup>30</sup>. Za równie skuteczne w takich sytuacjach uważano stosowanie środków różnorodnego pochodzenia, jak również praktykowanie rytuałów leczniczych. Folklor zna też liczne wierzenia dotyczące przepowiadania nadejścia zarazy, które spowodował strach przed chorobami epidemicznymi<sup>31</sup>.

W filozoficznych analizach lęku egzystencjalnego podkreśla się, że mechanizmem obronnym przed nim staje się dobrowolna rezygnacja z swojej wolności na rzecz innych, oparcie na relacjach społecznych i wdrażanie idei ważnych dla wspólnoty i jednoczących ją<sup>32</sup>. Wspólnotowość przeżywa-

<sup>26</sup> Przykładem takiego śpiewu jest wspólny śpiew mieszkańców włoskich miast podczas lockdownu narodowego wiosną 2020 roku, gdy ludzie na balkonach swoich mieszkań śpiewali piosenki – od folklornych („Cantodella Verbena”) po utwory muzyki popularnej („Macarena”) i arie operowe.

<sup>27</sup> A. Kępiński, *Lęk...*, s. 146–147.

<sup>28</sup> Tamże, s. 147.

<sup>29</sup> I. Burton, R. W. Kates, G. F. White, *The Environment as Hazard*, New York–London 1993, pp. 121–124.

<sup>30</sup> M. Marczevska, *Ja...*, s. 175.

<sup>31</sup> Tamże, s. 163, 183, 186.

<sup>32</sup> J. Kutnik, *Wielowymiarowość egzystencjalnego lęku – filozofia egzystencjalna jako inspiracja*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017, s. 109.

nia emocji lękowych w pewnym sensie rytualizuje strategie odnajdywania siebie w sytuacji zagrożenia, co jest szczególnie charakterystyczne dla kultury tradycyjnej, a więc i dla dziedzictwa niematerialnego, opierającego się w swojej istocie na tradycji w jej szerokim ujęciu. Dlatego wiele środków ludowych stosowanych podczas epidemii z reguły rozszerzało swoje właściwości ochronne na całą wspólnotę i wymagało udziału całej wspólnoty w ich aktualizacji. Zbiorowe działania na tle zagrożenia zewnętrznego, z jednej strony, opierają się na tożsamości zbiorowej wspólnoty, zaufaniu do zgromadzonego wspólnego doświadczenia pokoleń poprzez ujawnienie w rytuale zbiorowej pamięci kulturowej. Z drugiej zaś strony, kolektywność kształtuje tożsamość na podstawie wspólnego celu – chęci ochrony życia.

W odniesieniu do dziedzictwa niematerialnego punktem wyjściowym dla analizy działań spowodowanych strachem przed pandemią jest koncepcja jego ochrony sformułowana w Konwencji UNESCO z 2003 r. Zgodność z Konwencją może stać się pozytywnym wskaźnikiem oceny strategii. Strategie, służące realizacji założeń tej koncepcji, wynikają z pozytywnego traktowania strachu i sytuacji zagrożenia, czyli ich integrującego potencjału. Natomiast negatywne intencje strachu będą odzwierciedlać się w zawieszeniu aktywności kulturowych oraz rezygnacji z działań.

### Dziedzictwo niematerialne a pandemia

Stosowanie środków zapobiegających rozprzestrzenianiu się COVID-19 (kwarantanna, izolacja, zachowanie dystansu społecznego) wpływa na poszczególne elementy niematerialnego dziedzictwa, wydarzenia, których zadaniem jest transmisja wiedzy tradycyjnej. Ulegają one transformacji, związanej z: a) przesunięciem na inny (nietradycyjny) termin poza zwyczajowe ramy czasowe oraz z przesunięciem w przestrzeni lub odwołaniem; b) odbywaniem się w trybie skróconym.

Przykładem pierwszego modelu zmian jest Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu (OFKŚL) – wydarzenie organizowane od 1966 r. przez Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie w celu promowania kultury ludowej. Podczas imprezy przedstawiają swoje umiejętności artyści ludowi, prezentując najlepsze przykłady folkloru muzycznego z poszczególnych regionów Polski<sup>33</sup>. Szczególne znaczenie festiwalu podkreśla

---

<sup>33</sup> A. Sar, *O genezie i historii Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi...: 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, Lublin 2016, s. 15.

wpisanie go w 2020 roku do Krajowego rejestru dobrych praktyk na rzecz ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Zwykle odbywa się on w ostatni weekend czerwca, jednak w 2020 r. był przeprowadzony dwa miesiące później – 28–29 sierpnia.

Z kolei Festiwal Sztuki Ludowej „Berahinia” – jedyny na Białorusi artystyczny projekt, skierowany na tradycyjne formy sztuki ludowej, szerokie zaangażowanie dzieci i młodzieży oraz wsparcie depozytariuszy – został odwołany na trzy tygodnie przed rozpoczęciem w czerwcu 2020 r. i przesunięty na rok 2021, mimo tego, że odbyły się wszystkie etapy przygotowawcze oraz regionalne eliminacje festiwalowe w kraju. Odwołanie festiwalu z 20-letnią historią ma negatywny wpływ na jego systemowość, która stanowi jedną z głównych konceptualnych podstaw wydarzenia. Festiwal jest celem, do którego dąży wiele osób, przygotowując się do udziału w turniejach i konkursach, targach twórczości ludowej, konferencji i debaty oraz do tradycyjnego święta „Рудабельскае Купалле” („Rudabielska Noc Kupalna”). Ciągłości praktyki grozi więc ryzyko przerwania zaangażowania depozytariuszy. Przesunięcie o rok generuje wiele kłopotów dla uczestników, którzy z reguły są podzieleni na grupy wiekowe: 9–11, 12–14, 15–18, 19–31, 32–40 lat i grupę po 41 roku życia<sup>34</sup>, gdyż, za rok będą musieli przejść do starszej grupy, co wiąże się z potrzebą opanowania nowych umiejętności na potrzeby prezentacji podczas festiwalu.

Według drugiego modelu zmian dotyczących dziedzictwa niematerialnego z powodu sytuacji epidemiologicznej, był poddany obrzęd na święto Jurja we wsi Pahost (rejon Żytkawicki, Białoruś) – musiał ulec skróceniu. Jedno z głównych świąt kalendarza ludowego – dzień św. Jurja (Jerzego) 6 maja – w 2020 r. miało być obchodzone podczas pierwszej fali pandemii. Doroczna praktyka obrzędowa, która jest symbolicznym otwarciem ziemi, gleby, zapowiada obfite zbiory, bogate i zdrowe życie w roku gospodarczym, była skrócona pod względem czasu trwania, zachowując swoją tradycyjną strukturę, na którą składa się etap przygotowawczy w przededniu (przygotowanie odświętnych strojów, pieczenie korowaju), etap główny (sama procesja do pola przy końcu wsi, korowód po polu, powrót do wioski i korowody oraz tańce przy posesjach mieszkańców) i etap końcowy (wspólna biesiada). Zarazem wszystkie materialne atrybuty obrzędu – gwiazda betlejemka, ikona, korowaj, grabie, fartuch zielony i czerwony, chorągwie – były wykorzystywane, ponieważ mają głębokie symboliczne znaczenie i spełniają

---

<sup>34</sup> Рэкамендацыі па арганізацыі і правядзенні XI Рэспубліканскага фестывалю-конкурсу фальклорнага мастацтва “Берагіня” 2019–2020, [online], <https://kulturaokt.by/-lr/42-2012-01-2411-09-17/820-2020-02-27-11-59-05.html>, [dostęp 12.11.2020].

istotne funkcje na każdym etapie obrzędu. Skróceniu poddana była liczba uczestników procesji – w obchodzie brali udział jedynie mieszkańcy wsi i kilku dziennikarzy, choć z reguły w dniu uroczystości do Pahosta przyjeżdżają mieszkańcy okolicznych miejscowości, osoby zainteresowane z innych części kraju i tłumy przedstawicieli mediów. Specjaliści z dziedziny kultury, którzy opiekują się tym obrzędem, oceniają pozytywnie kontynuację tradycji mimo zagrożenia, biorąc pod uwagę fakt, że członkowie społeczności lokalnych, zwłaszcza w małych wsiach, są na co dzień ze sobą w kontakcie: *Калі збіраліся ўсё ж мясцовыя супольнасці для правядзення абраду, то паміж сабой яны і так кантактуюць. І, атрымліваецца, пагрозы захварэць менш, таму што гэта і так кола, у якім яны заўсёды ёсць* (Homel IH 2020 TM).

Podobna sytuacja miała miejsce podczas tegorocznego obchodu Bożego Ciała w Spycimierzu (województwo łódzkie, Polska). Obchody w tej miejscowości mają szczególną oprawę, ponieważ towarzyszy im tradycja układania kwiatnych dywanów na całej długości trasy procesji. W wywiadach, przeprowadzonych z depozytariuszami tradycji w 2020 r., padały hasła „inaczej”, „czegoś brakowało”, „inaczej, ale też pięknie” (Spycimierz KW 2020 KS), „było pięknie”, „zupełnie inne doświadczenie” (Spycimierz ZG 2020 KS), „skromna”, „mało uroczyście” (Spycimierz ZG 2020 KS). Przygotowanie do uroczystości trwało jak zwykle i spycimierzanie poświęcili tyle samo pracy, jak w warunkach przedpandemicznych. Odmienność święta polegała na mniejszej liczbie uczestników (miejscowych i przybyłych), co wcale nie przeszkadzało społeczności lokalnej: *Mi to nie przeszkadza w ogóle, ja jestem zadowolony, bo kto wie czy ktoś by nie przywiózł tego wirusa, a mam nadzieję, że się obyło bez zachorowań tutaj, po prostu ja wolę takie kameralne, bo kiedyś to było kameralne święto, tylko gmina to obchodziła, a teraz cała Polska, każdy chce coś unieść do tego święta (...)* (Spycimierz KG 2020 AJ). Główna zmiana, której doświadczyli spycimierzanie, była zmianą przestrzenną: kwiatne dywany układane zazwyczaj we wsi na szlaku procesji eucharystycznej i łączące się w jeden kobierzec o długości 2 km i szerokości ok. 2 m<sup>35</sup>, w 2020 r. miały o wiele mniejszą skalę: trasa procesji Bożego Ciała prowadziła wokół kościoła, co spowodowało, że kwiatowe wzory miały pomieścić się na o wiele mniejszej przestrzeni. Uległy zmianie i same dywany, które przez nadmiar kwiatów i małe pola do sypania, układano grubsze, „wypasione bardziej” (Spycimierz TP 2020 KS).

<sup>35</sup> B. Włodarczyk, *Przestrzeń sacrum i profanum w trakcie uroczystości Bożego Ciała w Spycimierzu*, [w:] *Procesja Bożego Ciała z tradycją kwiatnych dywanów w Spycimierzu. Raport z badań i rekomendacje do planu ochrony*, Uniejów–Wrocław 2020, s. 103.

Stosunek mieszkańców do zmian w tradycji jest niejednoznaczny. Niektórzy Spycimierzanie zaakceptowali zmiany, gdyż dla nich jest ważny sam fakt kontynuacji tradycji: *Jak na te warunki, to wyszło wszystko. Dywany były i to solidne, no krótsze na pewno, ale ważne, że były* (Spycimierz MP 2020 KS), inni odmówili udziału: *Nie wszyscy ci, którzy zawsze układali dywany przy swoich posesjach, uczestniczyły w tym roku, ale wróć* (Spycimierz SP 2020 KS), *niektórzy odetchnęli z ulgą, że zaraz odpoczną, ale myśmy poszli* (Spycimierz AW 2020 KS). Jeszcze inni uważają, że mimo tego, że wszystko się udało, ten element niematerialnego dziedzictwa stracił swój tradycyjny wydźwięk: *A tu nie było tej tradycji. Ale jestem zadowolona, że wyszło jak wyszło* (Spycimierz JR 2020 AWB), (...) *dla nas to trochę smutne święto. Jakoś tak nam trudno się z tym pogodzić, że jednak nie jest to tak tradycyjne* (Spycimierz ZG 2020 KS).

W wymienionych przykładach forma tradycji została dostosowana do obecnych warunków, co jednak nie zmieniło duchowego meritum elementów niematerialnego dziedzictwa, pokazuje przewagę metafizycznych właściwości takiego dziedzictwa. Transformacja nie dotknęła najbardziej wartościowych dla tradycji składników, zarazem one stały się bardziej widoczne, ponieważ na pierwszy plan hierarchii wartości, która kształci się podczas sytuacji kryzysowych, „strasznych”, wysuwają się wartości, których utrata będzie mieć poważne skutki, wartości stanowiące istotę życia: *Czasem dopiero poprzez atmosferę strachu uświadomimy sobie, w obliczu potencjalnej utraty jakiegoś dobra, jak wielką ma ono wartość dla naszego życia*<sup>36</sup> i wskazujące na istotę człowieka, który doświadcza siebie w sytuacjach granicznych, wtedy, gdy jego byt jest zagrożony<sup>37</sup>. Ingerując w format świąt, pandemia przywróciła pierwotne warunki funkcjonowania tradycji jedynie w wąskim kręgu wspólnot lokalnych, odsunęła na plan dalszy elementy niepotrzebne, zachowując to, co obiektywnie prezentuje wartość tradycji dla wspólnoty. Na to zwracają uwagę depozytariusze dziedzictwa i specjaliści z dziedziny kultury zarówno w Polsce, jak i na Białorusi: (...) *bardziej było, jak by to powiedzieć, po Bożemu, nie było takich – tak, jak w zgromadzeniu – przepychanek* (Spycimierz MW 2020 KS); *Тое, што было мала людзей, нават вельмі спадабалася самім носьбітам, таму што не заміналі праводзіць [абрад – аўт.] і гэта было добра, бо тая сітуацыя пасадзейнічала больш спакойнаму павядзенню абрада* (Homel IH 2020 TM).

<sup>36</sup> P. Duchliński, *Atmosfera...*, s. 134.

<sup>37</sup> Sytuacja graniczna według Karla Jaspersa jest sytuacją, gdy człowiek doświadcza walki, cierpienia, winy, śmierci. Zob.: K. Jaspers, *Filozofia*, Toruń 2020, s. 302, 303.



Zaangażowanie depozytariuszy w działania służące kontynuowaniu tradycyjnych praktyk podczas pandemii COVID-19 podkreśla, że są one ważnym elementem tożsamości społeczności lokalnych i nadaje nowe znaczenie samym tradycjom, w tym wspomagają oswojaniu strachu przed aktualnymi zagrożeniami. Dla depozytariuszy niematerialnego dziedzictwa tradycyjne praktyki w czasach kryzysu są sposobem na rozładowanie stresu, dzielenie się zmartwieniami w gronie osób o podobnych zainteresowaniach. Dążenie do tradycji w trudnych warunkach stabilizuje wspólnotę, wzmacnia jej wewnętrzne więzi, tradycja bowiem jest jedną ze stałych cech życia wspólnoty lokalnej. Z jednej strony, wspólnotowość pomaga w przeżywaniu strachu, ułatwia go opanowanie na podstawie wymiany doświadczeń traumatycznych, podtrzymuje na duchu, spełnia funkcję terapeutyczną. W grupie człowiek czuje się bezpieczny, kontakt z innymi zmniejsza napięcia lękowe: *Uczucia, które w przestrzeni własnej nabierają nieraz katastroficznych proporcji, maleją, gdy wejdzie się we wspólną przestrzeń, stają się łatwiejsze do zniesienia, a nawet zmieniają swój znak z ujemnego na pozytywny*<sup>38</sup>. A z drugiej strony, sam strach jednoczy, zachęca do tworzenia wspólnoty, tworzy spójność i harmonijność przy wspólnym spędzaniu czasu: *Ale dzisiaj chociażby to, że jest ten koronawirus, spotykamy się razem, żeby potkać, porozmawiać. Jest ta przyczyna, dla której się spotykamy. Jest wtedy różnie, wiara w coś i zresztą sama taka praca, jak siadam przy krosnach, to mnie to ogromną radość sprawia. Ja się wyłączam ze wszystkich swoich problemów, terapeutyczna rola. I wtedy ja się koncentruję na tym, co robię, i taką mam radość wewnętrzną* (Husinka BPM 2020 TM).

Poza stabilizacją życia, powodem do kontynuowania tradycji stało się rozumienie przez depozytariuszy znaczenia dziedzictwa dla społeczności lokalnej i świadomość tego, że muszą ciągle być w procesie – przekazywać wiedzę pokoleniom młodszym i uczyć się od pokoleń starszych, zwłaszcza biorąc pod uwagę najstarszych wiekiem depozytariuszy. Model przekazywania tradycji mistrz – uczeń jest charakterystyczny dla *pereborów* nadbużańskich – techniki tkackiej polegającej na powstawaniu wzoru na tkaninie płóciennej przez wybieranie deseczką na osnowie i przetykanie kolorowym wątkiem<sup>39</sup>. Tradycje tkackie zostały w 2016 roku wpisane na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego Polski. Rozpowszechnione są na terenach północno-wschodniej Lubelszczyzny, wschodu województwa

<sup>38</sup> A. Kępiński, *Lęk...*, s. 55.

<sup>39</sup> B. Pawlina-Maksymiuk, *Perebory. Nadbużańskie tradycje tkackie*, Husinka–Drełow 2019, s. 5.

Podlaskiego oraz na Białorusi i Ukrainie<sup>40</sup>. *Perebory* znajdują się w centrum uwagi Fundacji Nadbużański Uniwersytetu Ludowego – placówki edukacji dorosłych, która prowadzi pracownie ginących zawodów, m.in. tkactwa. Uniwersytet jednoczy wokół siebie tkaczki różnych pokoleń. Podczas pandemii nauczanie pereborów trwało z potrzeby ciągłej transmisji: *nie możemy przestać, bo pani Stasia ma 80 lat. To jest czas, który nam umyka, (...) Kontakt jest ciągły, ponieważ nie chcemy przerwać tego procesu* (Husinka BPM 2020 TM). Tkaczki nieustannie zajmowały się rekonstrukcją starożytnych wzorów ludowych, poszukując ich ostatnich ocalałych w regionie fragmentów: *jeździłam po obszarze nadbużańskim, opisywałam wzory* (Husinka BPM 2020 TM). Jak z tego wynika, że oswojenie strachu przed pandemią dotyczy sfery dziedzictwa niematerialnego, które, z jednej strony, jest zagrożone z tego względu, że ze swej istoty opiera się na bezpośredniej komunikacji depozytariuszy, utrudnionej w warunkach zagrożenia pandemicznego, a z drugiej – samo służy opanowaniu przeżyć traumatycznych, ponieważ *wspólna kulturowa tradycja pomaga opanować traumę, a czerpanie z tradycji folklorystycznej wzmacnia wartość wsparcia społecznego*<sup>41</sup>. Zatem dziedzictwo niematerialne jednoczy na podstawie wspólnego niebezpieczeństwa i służy rozładowaniu stresu.

### **Instytucjonalny wymiar ochrony dziedzictwa a pandemia**

Środowisko instytucjonalne radzi sobie w warunkach pandemii dzięki różnorodnym strategiom, którymi są zmiany narzędzi ochrony niematerialnego dziedzictwa i dopasowanie swych czynności. W opiekę nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym jest zaangażowany na przykład Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie (WOK). Do zakresu funkcji WOK należy animacja kulturalna, wspieranie amatorskiej twórczości artystycznej i ochrona tradycji i dziedzictwa kulturowego<sup>42</sup>. Po pojawieniu się pandemii zmieniony został sposób działania instytucji, co stało się konsekwentną potrzebą dostosowywania się do nowej normalności, i przede wszystkim do ograniczeń.

<sup>40</sup> A. W. Brzezińska, A. Paprot, M. Tymochowicz, *Klocki, snutki, perebory: tradycyjne rękodzieło wobec wyzwań współczesności*, Wrocław 2015, s. 17.

<sup>41</sup> J. Hajduk-Nijakowska, *Żywiol i kultura. Folklorystyczne mechanizmy oswojania traumy*, Opole 2005, s. 226.

<sup>42</sup> *Fragmety Statutu Wojewódzkiego Ośrodka Kultury*, [online], <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=o-nas>, [dostęp 05.12.2020].

Zastrzeżenia dotyczące dystansu społecznego doprowadziły do odwołania wydarzeń i przeniesienia niektórych działań edukacyjnych, promocyjnych i animacyjnych WOK do świata wirtualnego. Zrezygnowano z II Wojewódzkiego Konkursu na Palmę i Pisanek Wielkanocną; nie odbyły się wojewódzkie eliminacje OFKŚL, które miały zacząć się późną wiosną w poszczególnych powiatach. W celu popularyzacji kultury przygotowano materiały metodyczne i umieszczono je do pobrania na stronie internetowej Ośrodka. W okresie Wielkanocy powstała wirtualna Galeria Wielkanocna<sup>43</sup>, która stała się platformą do dzielenia się zdjęciami koszyka wielkanocnego, palm i pisanek nietypowej Wielkanocy 2020 roku. Propozycja ta miała na celu angażowanie osób, które poczuły się wyobcowane oraz przywrócenie wspólnego doświadczenia w warunkach atmosfery świąt w małym gronie w sytuacji odwołania tradycyjnego święcenia pokarmów w kościołach.

Internet jest narzędziem, które przy komunikacji zdalnej pomaga podejmować działania, ale jednak nie zawsze w pełni odpowiada grupie docelowej. Działania w sferze kultury ludowej z reguły opierają się na wspólnotowości, jak na przykład wydarzenia typu przeglądy, spotkania, festiwałe. Tak więc coroczny Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych organizowany przez lubelski WOK, odbył się w środowisku realnym. Istniało ku temu kilku powodów. Po pierwsze, OFKŚL daje możliwość samospelnienia artystom ludowym. Dla wielu osób był praktycznie jedynym wydarzeniem tego typu w 2020 roku. Festiwal odbył się w stosunkowo bezpiecznym okresie – w sierpniu, gdy pandemia przycichła, jednak mimo tego był wyzwaniem i dla organizatorów, i dla uczestników. Po drugie, tegoroczna edycja festiwalu była edycją 54., a zatem kontynuowanie festiwalu już samo w sobie jest zachowaniem ciągłości i tradycją, która wymaga dbałości i regularnej praktyki. Po trzecie, organizacja festiwalu była niezwykle ważna dla WOK, ponieważ jest on *imperatywem do działania* (Lublin AS 2020 TM) dla instytucji, wiąże się z aktywnością, która jest niezbędna w czasie kryzysu.

OFKŚL doświadczył transformacji według modelu skróconego. Zmiany były związane z koniecznością zachowania procedury bezpieczeństwa, „zamknięciem” sceny festiwalowej (przesłuchania zostały ulokowane w dużym ogrodzonym namiocie), wyeliminowaniem masowych wydarzeń programowych, które polegały na rezygnacji z dodatkowych działań dotyczących

---

<sup>43</sup> Galeria Wielkanocna, [online], <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=galeria-wielkanocna>, [dostęp 05.12.2020].

rozrywkowego wymiaru wydarzenia – zabawy ludowej na rynku i tzw. *pograjek* w klubie festiwalowym, korowodu otwierającego festiwal, mszy świętej oraz uroczystego zakończenia OFKŚL. Zachowując dystans społeczny przeprowadzono warsztaty rękodzielnicze, lecz zrezygnowano z warsztatów tańca ludowego, który jest tańcem kontaktowym. Niezbędnym elementem festiwalu są Targi Sztuki Ludowej organizowane z roku na rok przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych w Lublinie. Zważywszy na zasady bezpieczeństwa epidemicznego, w Targach wzięło udział o połowę mniej mistrzów ludowych, niż zazwyczaj. Mniejsza liczba uczestników pozytywnie wpłynęła na jakość wystawionych prac: *Co się okazało, że twórcy przywieźli w tym roku [2020 – aut.] wyjątkowo dobre prace na bardzo wysokim poziomie. Bogactwo tych prac było naprawdę olbrzymie* (Lublin PO 2020 TM).

Nowe warunki i zmiany zostały zaakceptowane przez uczestników i widzów festiwalu jako wynik kompromisu pomiędzy dwiema aspiracjami – kulturotwórczą, popędem życia (*Eros*) a destrukcyjną, popędem śmierci (*Tanatos*) – wywołanymi strachem: *I ludzie to zaakceptowali. Okazuje się, że ludzie są tolerancyjni, jeśli chodzi o tego typu zmiany, akceptują to, nie było żadnych głosów niechęci. To było przełamanie bariery, lęku, strachu* (Lublin AS 2020 TM).

Strona konkursowa festiwalu, która *w zasadzie stanowi o zachowaniu tej transmisji [dziedzictwa niematerialnego – aut.] i niesie rolę kulturotwórczą* (Lublin AS 2020 TM), nie uległa transformacji. Ograniczenia nie były stosowane ani do ilości uczestniczących wykonawców, ani do programu i regulaminu konkursowego. A więc występując w wersji skróconej, wymuszona przez konieczność spełnienia kryteriów sanepidu, festiwal zademonstrował swoją istotę.

Na Białorusi, przez brak oficjalnie ogłoszonych ograniczeń podczas pierwszej fali pandemii, działalność poszczególnych instytucji i organizacji zależała od decyzji jej administracji. Natomiast jesienią 2020 r. sytuacja się zmieniła: od 5 listopada w kolejnych regionach kraju stopniowo wprowadzono zasadę noszenia maseczek w miejscach publicznych, na poziomie państwowym zalecano odwoływanie imprez masowych, a jeśli to nie jest możliwe, muszą być koniecznie przestrzegane zasady bezpieczeństwa epidemiologicznego. Te ograniczenia miały bezpośredni wpływ na działalność instytucji kultury.

Zachowaniu kultury ludowej na Białorusi od 1939 r. służy jedno z sześciu regionalnych centrów – Regionalne Centrum Twórczości Ludowej w Homlu (RCTLH). Zadaniem ośrodka jest m.in. wsparcie i promowanie niematerialnego dziedzictwa oraz przygotowanie nominacji do wpisu na Krajową listę dziedzictwa historyczno-kulturowego Republiki Białoruś. Działalność

centrum od wiosny 2020 r. była ograniczona zasadami bezpieczeństwa epidemiologicznego. Zostały odwołane wyjazdy terenowe pracowników Centrum w trosce o zdrowie przedstawicieli społeczności lokalnych: *каб не заразіць сябе і тых людзей* [depozytariusze – aut.] (Homel IH 2020 TM). Przeniesiono na terminy nieokreślone lub odwołano ogólnobiałoruskie wydarzenia, których RCTLH jest współorganizatorem (np. Festiwal „Berahinia”). Jednakże zostały organizowane wystawy utworów sztuki ludowej z udziałem depozytariuszy dziedzictwa niematerialnego – mistrzów i mistrzyń plecienia ze słomy, tkaczek z Niehlubki. Depozytariusze lokalnych stylów wykonania pieśni i tradycji obrzędowych uczestniczyli w wydarzeniach, organizowanych przez centrum w lecie, gdy sytuacja epidemiologiczna stosunkowo się ustabilizowała. Jedną z takich imprez był VI Międzynarodowy Festiwal Tradycji Etnokulturowych „Кліч Палесся” („Apel Polesia”, Laskowicze, rejon Pietrikowski, 29 sierpnia).

Niektóre formy dotychczasowej działalności RCTLH uległy zmianom. Monitoring stanu niematerialnego dziedzictwa w regionie od wiosny 2020 r. zaczęto prowadzić jedynie zdalnie: specjaliści Centrum otrzymują informacje od lokalnych ośrodków, potwierdzone zdjęciami. W strategii działania inicjatyw instytucji położono akcent na szerokie wykorzystanie mediów społecznościowych oraz rozwijanie własnego wizerunku poprzez działalność w Internecie, ponieważ: *Інтэрнэт з’яўляецца інструментам працы, які дапамагае рэалізоўваць мэты нашай ўстановы* (Homel IH 2020 TM). Środowisko wirtualne jest traktowane przez Centrum jako placówka do komunikacji, edukacji i promocji. Na stronie internetowej RCTLH umieszczone zostały nagrania warsztatów rzemieślniczych z robienia glinianej okaryny, drewnianej łyżki, ptaka ze słomy, wycinania z papieru, różnorakie informacje o elementach dziedzictwa niematerialnego wpisanych na Krajową listę dziedzictwa historyczno-kulturowego Republiki Białoruś oraz publikacje. Media społecznościowe są wykorzystywane również do promocji działalności Centrum i organizowanych przez nie wydarzeń.

W obwodzie homelskim znajduje się jeden z ośrodków perebornego tkactwa Białorusi – Centrum Tkactwa w Niehlubce. Tradycje tekstylne wsi Niehlubka są uznane za niematerialne dziedzictwo kulturowe kraju. Lokalne tkaczki posługują się różnymi technikami: pereborami (perebor „pod płótno”, dwustronny i jednostronny perebor), „braną”, „wybraną”, „zakładną” i techniką wielowątkową. Z wykorzystaniem tych technik powstają ręczniki, elementy stroju ludowego, a także tekstylia do wnętrz (zasłony, obrusy i nawet koce). W Niehlubce aktywnie pracuje 5 mistrzyń starszego pokolenia. Przekazywanie tradycji w tej miejscowości odbywa się poprzez formalną i nieformalną edukację oraz w rodzinach. Wśród rodzin, gdzie tkactwo jest

kultywowane od pokoleń, wyróżnia się rodzina Kowalowych. W transmisji wiedzy, związanej z tkactwem, uczestniczą trzy jej pokolenia – babcia Ludmiła Kawalowa, jej córka Elena oraz wnuki Anastazja, Konstantyn i Cyryl. Ludmiła Kawalowa jest kierowniczką pracowni tkackiej „Ніток” („Nitok”) przy wiejskim ośrodku tkackim w Niehlubce. Od wiosny 2020 r. prezentowała swoje umiejętności na imprezach regionalnych i lokalnych (święto „Купалле” („Kupalje”) w lipcu, rejon Szklowski, obwód Mohylewski; regionalne dożynki we wrześniu, miasto Mozyr, obwód Homelski). Rodzina zdobyła nagrodę publiczności w maju 2020 r. w konkursie online na temat tradycji rodzinnych „Талент нараджаецца ў сям’і” („Talent rodzi się w rodzinie”).

Pandemia wniosła do lokalnej tradycji dość osobliwą innowację. Depozytariuszki tkactwa zaczęły tworzyć maseczki ochronne. Maseczki są wykonane z płótna w tradycyjnych kolorach (czerwony, biały, czarny) z charakterystycznym geometrycznym wzorem. Interesujące jest to, że – dzięki tradycyjnej technice tkania, ornamentów i tradycyjnym kolorom – takie maseczki, zdaniem tkaczek, spełniają również funkcję apotropaiczną: *Прышлося взятъся за изготовление обережных, многоцветных, защитных масок*<sup>44</sup>.

## Podsumowanie

Strategie opanowania strachu przed pandemią i jej zagrożeniami w sferze dziedzictwa niematerialnego Polski i Białorusi można charakteryzować jako strategie adaptacyjne. Mieszczą się one w ramach generalnego podejścia do ochrony dziedzictwa niematerialnego, określonego w Konwencji UNESCO z 2003 r., adaptując do sytuacji pandemii narzędzia ochrony, którymi są identyfikacja, dokumentacja, badania, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie poprzez edukację formalną i nieformalną i rewitalizację różnych aspektów tego dziedzictwa<sup>45</sup>. Tak więc modyfikacja temporalnej organizacji codzienności przez pandemię pozwoliła na podejmowanie działań, dotyczących identyfikacji, inwentaryzacji

<sup>44</sup> Komentarz, zostawiony przez Ludmiłę Kowalową depozytariuszkę niehlubskich tradycji tkackich w medium społecznościowe: <https://ok.ru/profile/576272975584/album/874487217120/895561793504>.

<sup>45</sup> *Konwencja w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r., sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r.*, [online], [http://www.unesco.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/Konwencja\\_o\\_ochronie\\_dz.\\_niemater\\_2003.pdf](http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niemater_2003.pdf), [dostęp 15.12.2020].

i zabezpieczania dziedzictwa niematerialnego, ponieważ czas ograniczonych kontaktów społecznych okazał się czasem na *przeszukiwanie strychów, na otwieranie jakichś kuferków, oglądanie zdjęć* (Husinka MP 2020 TM). Zmiany więzi społecznych, które nastąpiły podczas pandemii, dla dziedzictwa przekazywanego w małym gronie, najczęściej w rodzinie, stały się powodem wzmacniania transmisji wiedzy i etnoedukacji: *Bo mamy czy babcie miały czas, dzieci zostawały w domu, trzeba było czymś zająć, nawet taka robótką na drutach czy na szydelku. Jak dziecko zaczyna coś tam robić, to potem łatwiej docenia to piękno, takie, co było kiedyś robione, dziedzictwo, tę pracę bardziej szanuje ręką* (Husinka MP 2020 TM). Skupienie się na życiu lokalnym i kulturze lokalnej, czy nawet mikrolokalnym – rodzinnym – uwydatniło znaczenie tożsamościowe dziedzictwa niematerialnego i uwytkuliło rolę kultury małych wspólnot na skali krajowej. Ochrona tradycji była realizowana również przez rewitalizację jej poszczególnych regionalnych elementów przy pomocy pracy w terenie.

Strategie działań na Białorusi i w Polsce mają zarówno podobieństwa, jak i cechy odrębne. Z powodu rozbieżności oficjalnych podejść do walki z pandemią w obu krajach, ujawnia się przede wszystkim różnica w instytucjonalnej sferze ochrony dziedzictwa niematerialnego, dotycząca zasad bezpieczeństwa epidemiologicznego, wpływającego bezpośrednio na częstotliwość i liczbę odwołanych wydarzeń oraz na funkcjonowanie samych instytucji w czasie pandemii.

Z kolei podobieństwa mają wymiar pozytywny i negatywny. Na podstawie przeanalizowanych przykładów wyróżnia się strategia rezygnacją z działań, które mają na celu upowszechniania wiedzy o dziedzictwie i jego promowanie. Ostatecznie więc minimalizacja kontaktów bezpośrednich doprowadziła do zakłócenia transmisji praktyk tradycyjnych.

Do pozytywnego wymiaru należy stosunek depozytariuszy i społeczności lokalnych w dobie pandemii do swych tradycji. Nie uległ on zmianom, a nawet uległ wzmocnieniu przekaz dziedzictwa niematerialnego z pokolenia na pokolenie. Dla poszczególnych elementów tego dziedzictwa i wydarzeń organizowanych w celu jego ochrony w obu krajach stosowana jest dwumodelowa strategia transformacyjna. Model pierwszy opiera się na przesunięciu praktyk w czasie i przestrzeni lub ich odwołaniu. Model drugi zakłada skrócenie praktyk tradycyjnych i ma podtypy, które można wyróżnić w zależności od tego, co ulega skróceniu: bądź to wymiar czasowy, bądź wymiar przestrzenny, bądź zmniejszenie liczby osób. Oba modele transformacji mogą być stosowane w sposób hybrydowy i się łączyć. Internet i instrumenty multimedialne stały się podstawą strategii adaptacji i powszechnym narzędziem promocji i edukacji zarówno formalnej, jak i nieformalnej. Wymiarem

pozytywnym również jest ich szerokie wykorzystywanie w celu popularyzacji dziedzictwa niematerialnego przez depozytariuszy i instytucje, zajmujące się ochroną dziedzictwa kulturowego. Skuteczność każdej strategii zależy od specyfiki zagrożenia, dotychczasowych warunków funkcjonowania wspólnot lokalnych i cech podmiotu, na który nakierowane są działania podejmowane w ramach strategii.

## Wywiady

Homel IH 2020 TM – Iryna Hłuszec, ur. 1985, od urodzenia mieszka w Homlu, wiodący metodysta ds. etnografii i folkloru Regionalnego Centrum Sztuki Ludowej w Homlu, wywiad nagrany 1 grudnia 2020, eksploratorka, która przeprowadzała wywiad i transkrybowała T. Marmysh, AFTM<sup>46</sup>.

Husinka BPM 2020 TM – Bożena Pawlina-Maksymiuk, ur. 1954 w Radzynie Podlaskim, przeprowadziła się do Husinki po studiach; założycielka Nadbużańskiego Uniwersytetu Ludowego, tkaczka; nagr. 9 października 2020, eksplor. i transkr. T. Marmysh, AFTM.

Husinka MP 2020 TM – Magdalena Papakul, ur. 1959, od urodzenia mieszka w Mordach, tkaczka; nagr. 10 października 2020, eksplor. i transkr. T. Marmysh, AFTM.

Lublin AS 2020 TM – Andrzej Sar, zastępca dyrektora ds. merytorycznych Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, kierownik artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu; nagr. 15 października 2020, eksplor. i transkr. T. Marmysh, AFTM.

Lublin PO 2020 TM – Paweł Onochin, koordynator zadań merytorycznych Stowarzyszenia Twórców Ludowych; członek redakcji kwartalnika „Twórczść Ludowa”; nagr. 22 października 2020, eksplor. i transkr. T. Marmysh, AFTM.

Spycimierz JR 2020 AWB – Joanna Rochoń, ur. w 1973, pochodzi ze Spycimierzu, mieszka w Warszawie od 1995 r. (wyjazd na studia); bierze czynny udział w tradycji nasypiania kwiatnych dywanów na Boże Ciało; nagr. 10 czerwca 2020 (Boże Ciało), eksplor. i transkr. A. W. Brzezińska, AMGBPU<sup>47</sup>.

Spycimierz KG 2020 AJ – Konstanty Górka, ur. 1996, od urodzenia mieszka w Kolonii Spycimierz; Społecznik, opisał w swojej pracy licencjack-

<sup>46</sup> AFTM – Archiwum Folklorystyczne Tatsiany Marmysh.

<sup>47</sup> AMGBPU – Archiwum Miejsko-Gminnej Biblioteki Publicznej w Uniejowie.



kiej sypanie Kwietnych Dywanów; nagr. 11 czerwca 2020, eksplor. i transkr. A. Jełowicki, AMGBPU.

Spycimierz KW 2020 KS – Karolina Winnicka, ur. 1992, od urodzenia zam. w Spycimierzu; nagr. 11 czerwca 2020 (Boże Ciało), eksplor. i transkr. K. Smyk, AFKS<sup>48</sup>.

Spycimierz NN 2020 AJ – Kobeta, NN, lat około 40, zamieszkała w Spycimierz – Kolonii, nagr. 11 czerwca 2020, eksplor. i transkr. A. Jełowicki, AMGBPU.

Spycimierz MW 2020 KS – Maria Winnicka, ur. 1956 w Spycimierzu, od urodzenia mieszka w Spycimierzu, w domu po rodzicach; nagr. 29 czerwca 2018, eksplor. i transkr. K. Smyk, AFKS.

Spycimierz SP 2020 KS – Stanisław Pełka, ur. 1952 w Spycimierzu; mieszka tu od urodzenia; sołtys Spycimierza od roku 1989; zakładał w 1970 r. orkiestrę dętą, która m.in. idzie w procesji Bożego Ciała; nagr. 12 czerwca 2020 (dzień po Bożym Ciele), eksplor. i transkr. K. Smyk, AFKS.

Spycimierz TP 2020 KS – Tadeusz Pełka, ur. 1950, od urodzenia zam. w Spycimierzu; nagr. 11 czerwca 2020 (Boże Ciało), eksplor. i transkr. K. Smyk, AFKS.

Spycimierz ZG 2020 KS – Zofia Górka, ur. 1959 w Spycimierzu, wiele lat mieszkała w Łowiczu, siostra Marii Winnickiej; nagr.: 11 czerwca 2020 (Boże Ciało), eksplor. i transkr. K. Smyk, AFKS.

#### LITERATURA

Beck U., *Spoleczeństwo ryzyka*, Warszawa 2004.

Bremier J. SJ, *Co kognitywistyka może nam powiedzieć o lęku i strachu?*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017.

Brzezińska A.W., Paprot A., Tymochowicz M., *Klocki, snutki, perebory: tradycyjne rękodzieło wobec wyzwań współczesności*, Wrocław 2015.

Burton I., Kates R. W., White G. F., *The Environment as Hazard*, New York–London 1993.

Duchliński P., *Atmosfera strachu i jej rola w doświadczeniu świata realnego*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017.

*Fragmenty Statutu Wojewódzkiego Ośrodka Kultury*, [online], <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=o-nas>, [dostęp 05.12.2020].

<sup>48</sup> AFKS – Archiwum Folklorystyczne Katarzyny Smyk.

- Freud Z., *Pisma społeczne. Dzieła*, Warszawa 1998, tom IV.
- Galeria Wielkanocna*, [online], <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=galeria-wielkanocna>, [dostęp 05.12.2020].
- Hajduk-Nijakowska J., *Żywioł i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osvajania traumy*, Opole 2005.
- Horni K., *Neurotičeská ličnost' našeho vremeni*, Nyköping 2016 [Хорни К., *Невротическая личность нашего времени*, Nyköping 2016].
- Jaspers K., *Filozofia*, Toruń 2020.
- Kejpiński A., *Lęk*, Warszawa 1977.
- Konwencja w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r., sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r.*, [online], [http://www.unesco.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/Konwencja\\_o\\_ochronie\\_dz\\_niemater\\_2003.pdf](http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf), [dostęp 15.12.2020].
- Kracik J., *Pokonać czarną śmierć: staropolskie postawy wobec zarazy*, Kraków 1991.
- Kutnik J., *Wielowymiarowość egzystencjalnego lęku – filozofia egzystencjalna jako inspiracja*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017.
- Living Heritage Experiences and the COVID-19 Pandemic*, [online], <https://ich.unesco.org/en/living-heritage-experiences-and-the-covid-19-pandemic-01123>, [dostęp 08.11.2020].
- Living Heritage Experiences and the COVID-19 Pandemic: Snapshot of the UNESCO Online Survey*, [online], [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-EN.pdf), [dostęp 29.11.2020].
- Lotman Ū. M., *O semiotike ponâtij «styd» i «strah» v mehanizme kul'tury*, [v:] *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*, Sankt-Peterburg 2002 [Лотман Ю. М., *О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры*, [в:] *Статьи по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2002].
- MacKenzie D., *COVID-19: pandemia, która nie powinna była się zdarzyć, i jak nie dopuścić do następnej*, Poznań 2020.
- Marczewska M., *Jacę zamawiam, ja cię wypędzam...: choroba: studium językowo-kulturowe*, Kielce 2012.
- Pawlina-Maksymiuk B., *Perebory. Nadbużańskie tradycje tkackie*, Husinka–Drelów 2019.
- Procesja Bożego Ciała z tradycją kwietnych dywanów w Spycimierzu Raport z badań i rekomendacje do planu ochrony*, red. Katarzyny Smyk, Uniejów–Wrocław: Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna w Uniejowie, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2020.
- Rèkamendacyi pa arganizacyi i pravâdzenni XI Rèspublikanskaga festyvalû-konkursu fal'klornaga mastactva "Beraginâ" 2019–2020*, [online], <https://kultura>

- okt.by/-lr/42-2012-01-24-11-09-17/820-2020-02-27-11-59-05.html, [dostęp 12.11.2020] [*Рэкамендацыі па арганізацыі і правядзенні XI Рэспубліканскага фестывалю-конкурсу фальклорнага мастацтва “Берагіня” 2019–2020*, [online], <https://kulturaokt.by/-lr/42-2012-01-24-11-09-17/820-2020-02-27-11-59-05.html>, [dostęp 12.11.2020]].
- Sar A., *O genezie i historii Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi...: 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, Lublin 2016.
- Sitek W., *Wspólnota i zagrożenie: wrocławianie wobec wielkiej powodzi: socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty*, Wrocław 1997.
- Smyk K., *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2020.
- Sorokin P., *Čelovek i obšestvo v usloviâh bedstvij. Vliânje vojny, revolûcii, goloda, èpidemii na intellekt i povedenie čeloveka, social’nuû organizaciû i kul’turnuû žizn’* [Сорокин П., *Человек и общество в условиях бедствий. Влияние войны, революции, голода, эпидемии и на интеллект и поведение человека, социальную организацию и культурную жизнь*, Санкт-Петербург 2012].
- Szatan M., *Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych*, „Studia Gdańskie” 2012, tom 31.
- Ścibiorek Z., *Uwarunkowania zachowań ludzkich w sytuacji zagrożenia*, [w:] *Spółeczeństwo a wojna: oblicza bezpieczeństwa w XX i XXI wieku*, Wrocław 2016.
- Tuchman B., *Odległe zwierciadło czyli rozlicznymi plagami nekane XIV stulecie*, Katowice 1993.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2004.
- Włodarczyk B., *Przestrzeń sacrum i profanum w trakcie uroczystości Bożego Ciała w Spycimierzu*, [w:] *Procesja Bożego Ciała z tradycją kwietnych dywanów w Spycimierzu Raport z badań i rekomendacje do planu ochrony*, Uniejów–Wrocław 2020.

## SUMMARY

THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN THE CONDITIONS  
OF THE COVID-19 PANDEMIC. COMPARATIVE ANALYSIS  
F SELECTED EXAMPLES FROM POLAND AND BELARUS

The article discusses strategies to overcome the fear of the COVID-19 pandemic and its threats in the sphere of the intangible heritage in Poland and Belarus. The strategies are presented as activities that make an adaptive use of the measures for safeguarding recommended by the Convention for the Safeguarding of the Intan-

gible Cultural Heritage 2003. Activities to maintain the viability of the intangible heritage have both similarities and differences in both countries. The difference is revealed in the institutional sphere of heritage safeguarding. The similarities have a negative dimension (resignation from actions, disruptions in the transmission of knowledge) and a positive dimension (a two-model strategy of transforming traditional practices, the use of the Internet and multimedia instruments).

**Key words:** intangible heritage, pandemic COVID-19, strategies, Poland, Belarus, 2003 Convention.

**Елена Тарасова**

DOI: 10.15290/bb.2021.13.23

*Białoruski Uniwersytet Państwowy  
informatyki i radioelektroniki, Mińsk*  
<https://orcid.org/0000-0002-1157-4806>

**Семантический аспект понятия *дом*  
в готической литературе и его трансформация  
в прозе Говарда Филлипса Лавкрафта**

Готическая литература без сомнения оказывает мощное воздействие на читателя любой эпохи. Готика одновременно и пугает, и притягивает своей возможностью поколебать его уверенность в реальности. Готическая проза открывает перед читателем целый ряд ужасов из повседневной жизни: таинство смерти, боль утраты, непредсказуемые зигзаги самой жизни. Эта литература способна отразить скрытый ужас повседневности, заострить внимание на будничных незначительных фактах и событиях, преувеличив их настолько, чтобы максимального ошеломить читателя. Парадокс ее воздействия в том, что читатель при полном отсутствии реальной опасности способен испытывать ощущения крайней тревоги и беспокойства.

Топос дома играет важную роль в готическом произведении и выполняет двойную функцию: с одной стороны – это пространство, где разворачиваются пугающие сверхъестественные события, с другой, дом есть пространство быта, насыщенное различными артефактами, через которые зачастую и осуществляется связь с прошлым и сферой ирреального.

Исследователь Э.Р. Курциус определяет топосы как *твердые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы*<sup>1</sup>. Словарь иностранных слов трактует топосы следующим об-

---

<sup>1</sup> Цит. за: Е. В. Крикливец, *Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации*, Витебск 2014, с. 17.

разом: *Топос, топ* [гр. *topos* – место, околица] – ритор., лит., перен. общее место, элементарный тематико-стилистический образец, литературный шаблон, риторическая схема, общепринятое суждение, устойчивая языковая фигура, речевая формула<sup>2</sup>.

Следует отметить, что *топос* и *хронотоп* тесно переплетены. Топос – это не только конкретное место действия, но и авторский образ, несущий определенную эмоциональную нагрузку. Топос неразрывно связан не только с текстом, но и с пространством культуры и, как полагает Э.Р. Курциус, выступает как архетип.

Тема дома, семьи, семейной истории – одна из ключевых в мировой литературе. Готическая литературная традиция в этом плане не является исключением, ведь образ замка/дома выступает в ней одним из основополагающих элементов. Важнейшим компонентом в готической традиции принято считать «проклятое место», где происходит столкновение реального и сверхъестественного. В замках и родовых поместьях разворачиваются драматические события и решаются судьбы их гостей и обитателей, пространство замков, как правило, насыщено богатой символикой. Замок выступает в готической литературе как смыслообразующий и структурообразующий компонент сюжета, именно в замке герой находится во власти сверхъестественных сил, лицом к лицу со своей судьбой.

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 есть *соединение отталкивания и притяжения, страх перед насильем прошлого и его силой над настоящим, и в то же время тоска по многим качествам, которыми это прошлое обладало*<sup>3</sup>. Пространство замка имеет специфический хронотоп, потому что способно выступать в качестве проводника для транслирования событий тревожного прошлого в не менее тревожное настоящее. Готический нарратив несет в себе гнет прошлого, прорывающегося сквозь замкнутое пространство, что усиливает настроения клаустрофобии, упадка и распада.

<sup>2</sup> Н. Г. Комлев, *Топос, топ*, [в:] *Словарь иностранных слов*, [online], <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-210.htm#zag-2276>, [доступ: 02.02.2021].

<sup>3</sup> D. Punter, *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, Vol. 2: *The modern Gothic*, London; New York 1996, p. 198.

Дом служит укрытием человеку, дарит тепло и стабильность, дом символизирует оседлый образ жизни, а также выступает границей между пространствами – человеческий быт и природа, Свое-Чужое. В готической традиции дом выступает местом столкновения мира реального и ирреального.

В трактовке *ужасного* представители готической литературы опираются на трактат Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756), который оказал значительное влияние на готическую литературу. Дом в общемировой культуре – это не только строение, с домом связаны семья, история рода. Поэтому художественная литература в целом и готическая литература в частности часто используют этот мотив как связующее звено между домом и историей семьи (Х. Уолпол «Замок Отранто», Э.А. По «Падение Дома Ашеров», Н. Готорн «Дом о Семи фронтонах»).

Более того необходимо отметить, что дома могут иметь «характер», и человек эмоционально и интеллектуально реагируют на окружающее пространство. Так, исследователь А. Холгейт отмечает: *Тот факт, что мы все в некоторой степени испытываем чувства клаустрофобии и агорафобии четко указывает, как пространство может влиять на нас (...) Такие чувства очень часто проецируются на неодушевленные предметы*<sup>4</sup>.

Кроме того, А. Холгейт обращает внимание на тот факт, что при переходе из одного пространства в другое чувства также меняются. Перемещение в пространстве вызывает у человека разные эмоции. Под воздействием различных факторов чувства могут быть как приятными, так и неприятными. Если возникает препятствие воображаемому или реальному движению, человек испытывает негативные эмоции. Поэтому пространство дома не статично, а динамично. Древнеанглийские слова, обозначающее «дом» (*hus*), и «кожа»/«шкура» (*hyd*)<sup>5</sup> имеют один корень. Это указывает на потенциальную возможность термина символизировать одновременно мертвую и живую органическую материю.

Дом обычно ассоциируется с безопасностью и стабильностью. С другой стороны, безопасность может быть иллюзорна и легко разрушена. Природный инстинкт заставляет человека воспринимать дом как убежище, но дом зачастую скрывает и тайны прошлого. В таком

---

<sup>4</sup> А. Holgate, *Aesthetics of Built Form*, Oxford 1992, p. 90.

<sup>5</sup> House, [в:] Online etymology dictionary, [online], <https://www.etymonline.com/word/house>, [доступ: 09.02.2021].

случае дом с привидениями становится враждебным пространством, вызывает противоречивые чувства и порождает ложное чувство безопасности. Место действия в готическом романе – замок или аббатство с богатой историей. События, некогда произошедшие в этих местах, влияют на судьбы героев, которые там обитают. Например, место действия в романе Х. Уолпола «Замок Отранто» – готический замок в Италии со своими тайнами. В романах английской писательницы А. Радклиф, которая наследует опыт Х. Уолпола, также присутствуют готический замок, сверхъестественные элементы, таинственные шорохи и звуки. Отличительной чертой ее произведений является сгущение красок, нагнетание атмосферы ужасного, обостренное предчувствие беды.

Готическая проза давала писателям простор для импровизации. *Унаследовав от XVIII века открытость структуры, – отмечает Н. Соловьева, – готический роман явился экспериментальным жанром*<sup>6</sup>. Одной из существенных особенностей готического романа является открытость границ жанра, что позволяло писателям экспериментировать и тем самым способствовало появлению нового вида литературы – готической. Хотя романы, которые принято относить к готическим, а также произведения, впитавшие готические традиции и называемые «готикой», объединены некоторыми тематическими и стилистическими признаками. Тем не менее они все же сильно различаются как в плане эмоционального воздействия на читателя, так и читательской реакцией на текст. Термин *готика* скорее применим к тем произведениям, в которых сверхъестественное вступает в конфликт с реальностью. Несмотря на шаблонный и условный характер готического романа, на такие типичные элементы и эффекты, как готический замок (дом) с призраками, злодеи, мрачные пейзажи, сумасшествие героев, страх и ужас, этот жанр романа остается чрезвычайно пластичным.

По мере эволюции жанра события стали разворачиваться в монастырях, на кладбищах, в фамильных особняках, соборах, домах и квартирах. Неизменным остается лишь тот факт, что герой находится во власти сверхъестественных сил, лицом к лицу со своей судьбой в замкнутом пространстве. Таким образом, готический роман имеет особый хронотоп. Не только пространство, но и время играют существенную роль в готическом произведении, поскольку прошлое через место действия влияет на настоящее и будущее героев.

---

<sup>6</sup> Н. Соловьева, *В лабиринте фантазии*, [в:] *Комната с гобеленами: английская готическая проза*, Москва 1991, с. 13.



Развитие литературы ужасов в США происходило иначе, чем в Европе, оно неразрывно связано с историей и культурой молодой нации, а также с литературными тенденциями того времени. Первоисточником сюжетов для эмигрантов, гонимых из Европы охотой на ведьм и религиозными войнами, социально-бытовыми трудностями, служила новая среда, которую им предстояло осваивать, сказалось также влияние европейского готического романа.

В литературе США XIX века из готического романа (Ч. Брокден Браун, А. Митчел) американская готика приходит в жанр новеллы (Э. По, В. Ирвинг, А. Бирс). Например, литературный ужас Э.А. По приобретает новые черты: за счет гармонического синтеза художественного и научного подходов он становится более естественным и в то же время агрессивно насыщенным, чем существенно отличается от ужаса в европейском готическом романе. В прозе Э.А. По об ужасном выделяют произведения, связанные с проявлением деформированной психики героя, и рассказы, в которых ужас вызывается сверхъестественными силами.

Американский писатель Говард Филлипс Лавкрафт (1890–1937) внес свой вклад в трансформацию готической традиции. Писатель пришел в литературу в эпоху бурного развития научных знаний и космических открытий, что не могло не повлиять на его творческий путь. Он понимал, что человек, открывая пространство космоса, изучает его и в то же время испытывает страх. Г.Ф. Лавкрафт в своих произведениях создал оригинальную авторскую мифологию, которую литературоведы называют «Миф Ктулху». В рассказах из цикла «Мифов Ктулху» писатель сосредоточился на создании атмосферы сверхъестественного ужаса, который приходит из неведомого пространства и обрушивается на человека. Таким образом художник подверг трансформации как топос дома, так и другие типичные элементы, свойственные готической литературе.

В рассказе «Сны в ведьмином доме» (1933) действие происходит в Новой Англии в вымышленном городе Аркхэм, но при этом писатель упоминает исторические факты о Салемском процессе над ведьмами и конкретные исторические фигуры. Ведьма Кеция Мейсон обладает присущими ведьме чертами: она изображается дряхлой старухой, ей прислуживает крыса с человеческим лицом. Людские жертвоприношения, существование Черного Человека, мотив сделки с дьяволом (Джилмен расписывается кровью в книге Черного человека) и страх ведьмы перед распятием вызывают у читателя ассоциации с народными поверьями и историями о чудовищных вампирах. В то же время

Черный Человек у писателя приравнен к божествам лавкрафтовского пантеона, а на ведьмином шабаше произносятся заклинания из вымышленного «Некрономикона». Использование такого рода сочетаний классических элементов готического повествования с одной стороны и фигур из собственно авторской фантастической вселенной с другой позволило американскому художнику слова Г.Ф. Лавкрафту создать аутентичные произведения, балансирующие на грани иллюзии и реальности.

С самого начала повествования автор дает понять читателю, что страшные события, которые произойдут с Уолтером Джилменом, будут связаны с домом, где поселился герой, потому что страх исходит именно от *древнего дома, что издавна прослыл в округе нечистым*<sup>7</sup>. Комната Джилмена имеет странную геометрию и скрытые пространства, что указывает на ее необычность. Гипердетальные описания только усиливают напряжение в рассказе:

...северная ее стена имела явный наклон внутрь, к северу же был скошен и низкий потолок. В наклонной стене Джилмен обнаружил небольшое отверстие с неровными краями – несомненно, ход в крысиную нору – и еще несколько таких же отверстий, но уже тщательно заделанных; отсутствовали малейшие признаки того, что имеется – или хотя бы имелся ранее – какой-нибудь доступ в пространство между наклонной стеной комнаты и совершенно прямой внешней стеной здания: взглянув на дом снаружи, легко было убедиться, что там когда-то имелось и окно, заложенное, впрочем, уже очень давно. Также совершенно недоступной оказалась и та часть чердака, которая находилась над комнатой Джилмена и определенно должна была иметь наклонный пол. (...)

С течением времени интерес Джилмена к тому, что могли скрывать необычная стена и потолок его новой комнаты, только возрастал – он начал думать, что величина угла между ними может иметь некий математический смысл, дающий ключ к разгадке того, для чего они были предназначены<sup>8</sup>.

Геометрическая составляющая рассказа – это яркий пример влияния творчества Э.А. По.

Необычная конфигурация комнаты становится вратами в мир параллельной реальности, помещение оказывает на героя гипнотическое воздействие. Идея неправильного пространства комнаты важна для лавкрафтовской концепции «плохого места», которое обостряет тревожные ощущения главного героя:

---

<sup>7</sup> Г. Ф. Лавкрафт, *Сны в ведьмином доме*, [в:] *Полн. собр. соч.*, т. 1: *Затаившийся страх*, Москва 1992, с. 171.

<sup>8</sup> Там же, с. 175.

Очевидно, в течение всего времени, что Джилмен жил в комнате, необыкновенная ее форма оказывала на него в высшей степени странное, едва ли не гипнотическое воздействие: в ту холодную блеклую зиму он то и дело ловил себя на том, что все пристальнее вглядывается в линию, соединяющую наклонную стену и скошенный потолок. Примерно в то же время он стал ощущать и растущее беспокойство по поводу обнаружившейся вдруг полной неспособности сконцентрироваться на изучаемых дисциплинах – беспокойство тем более оправданное, что приближался срок очередных экзаменов. С другой стороны, чуть меньше давал себя знать невероятно обострившийся слух. Однако, несмотря на это последнее обстоятельство, жизнь Джилмена превратилась в навязчивую и почти непереносимую какофонию; но самым ужасным было неослабевающее ощущение, что в этом хаосе присутствуют новые, неслыханные доселе звуки – они находились где-то у самой границы восприятия, быть может, имея источник вне пределов постигаемого<sup>9</sup>.

Г.Ф. Лавкрафт часто упоминает в своих произведениях примеры неэвклидовой геометрии, когда другие пространства и измерения не подчиняются законам привычного человеку мира, поэтому неправильная геометрия приводит героев в ужас своим хаосом и беспорядочностью. Стивен Кинг пишет: *Он [Г.Ф. Лавкрафт – Е.Т.] писал, что одних размышлений о таких вещах достаточно, чтобы свести человека с ума. Он был недалек от истины: из различных психологических экспериментов мы знаем, что, вмешиваясь в восприятие человеком перспективы реального мира, мы затрагиваем самые основы человеческого мозга*<sup>10</sup>.

Г.Ф. Лавкрафт, проживший большую часть своей жизни в Провиденсе (штат Род-Айленд), широко использует историю предков этого региона и феномен дома подвергает существенной трансформации. «Проклятым местом» становятся заброшенные фермерские дома, а зачастую даже целые города и поселки («Хребты безумия», «Шепоты во мраке», «Сияние извне», «Тень над Инсмутом»). В реалистические пейзажи Новой Англии писатель помещает космические чудовища, создавая тем самым вымышленные города с их темными сторонами новоанглийской истории.

В готической традиции одним из ключевых моментов выступает место действия, т. е. населенный призраками дом, замкнутое пространство которого довлеет над героями и сводит их с ума. В произведениях

---

<sup>9</sup> Г. Ф. Лавкрафт, *Сны в ведьмином доме*, [в:] *Полн. собр. соч.*, т. 1, *Затаившийся страх*, Москва 1992, с. 176.

<sup>10</sup> С. Кинг, *Пляска смерти*, Москва 2018, с. 98.

Г.Ф. Лавкрафта ужас приходит извне, из враждебного человеку космического пространства, что способствует расширению топоса ужаса. Таким образом, Г.Ф. Лавкрафта, как полагает Фэй Рингел, можно назвать пионером *готической научной фантастики*<sup>11</sup>.

Наука XX века открыла миру бездны бескрайнего космоса (теория А. Эйнштейна о бесконечности Вселенной), который американский писатель превращает в источник леденящего душу ужаса. Г.Ф. Лавкрафт бережно собирает новоанглийские легенды, предания и пытается укоренить в них свой миф о существовании неведомых миров и существ. Например, в рассказе «Шепоты во мраке» (1931) лавкрафтовские чудовища напрямую связаны с индейскими легендами:

Старинные предания, несмотря на их туманность и расплывчатость, отличались крайним своеобразием и, судя по всему, претерпели влияние со стороны еще более древних индейских легенд. И хотя я никогда не был в Вермонте, мне это было прекрасно известно, ибо в свое время я ознакомился с уникальной монографией Эли Давенпорта, в которой были представлены истории, собранные до 1839 года и записанные со слов самых старых жителей штата. Кроме того, этот материал во многом совпадал с тем, что я лично слышал от сельских старожилов в горах Нью-Гэмпшира. Во всех этих историях содержались намеки на некое тайное племя чудовищ, скрывающееся в недоступных горных уголках – среди непроходимых лесов и темных лощин, где из неведомых источников берут свое начало реки<sup>12</sup>.

Рассказчик противопоставляет Новую Англию внешнему миру, он ностальгирует по прошлому, но при этом замечает, что этот уголок Америки претерпел незначительные изменения: *Поезд мчал меня в глухой уголок Новой Англии, донельзя провинциальный и патриархальный по сравнению с охваченными техническим прогрессом побережьем и южными районами, где прошла вся моя жизнь. Передо мной разворачивалась девственная Новая Англия, земля моих предков – без инородцев, фабричного дыма, рекламных щитов и бетонных дорог. Современная жизнь почти не коснулась этих мест*<sup>13</sup>.

В произведениях Г.Ф. Лавкрафта часто встречается ретроспекция, герои писателя погружаются в воспоминания о прошлом, отправляются в путешествия, и зачастую их временное перемещение совпадает с пространственным. Приезд мистера Уилмарта (он же рассказчик)

<sup>11</sup> F. Ringel, *I am providence: H. P. Lovecraft*, [online], [http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780470671870\\_chunk.g978047067187021](http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780470671870_chunk.g978047067187021), [доступ: 09.02.2021]

<sup>12</sup> Г. Ф. Лавкрафт, *Шепоты во мраке*, [в:] *Локон медузы*, Тольятти; Екатеринбург 1993, с. 278.

<sup>13</sup> Там же, с. 323.

в глухие места Новой Англии переносит его в прошлое («Шепоты во мраке»). Герой по совету проводника переводит на часах время вспять: ... *потому что в этих северных горных районах новомодное летнее время не действует. Я последовал его совету, повернув время вспять, казалось, не на час, а на век*<sup>14</sup>.

Семантику перемещения героя во времени и пространстве отражает топос дороги в данном рассказе. Когда топос дороги динамичен, топос дома – статичен. В структуре хронотопа художественного произведения топос дороги раскрывает роль и место человека в мире. Перемещение героя во времени и пространстве подчинено идейной концепции автора и тесно связано с теми знаниями, которые предстоит открыть для себя герою-рассказчику. Повествователь предстает перед нами человеком рациональным, его знания основываются на опыте и фактах, он скептически относится к суевериям. Прибыв в глухую местность к своему знакомому мистеру Эйкли, рассказчик становится свидетелем страшных событий, которые существенно меняют его взгляды на мир.

Движение/перемещение в произведениях Г.Ф. Лавкрафта, как правило, всегда заводит героев в тупик: они либо погибают, либо сходят с ума от страшных тайн, что им открылись. Таким образом, путь/дорога героев связана с границей между жизнью и смертью, привычным миром и миром сверхъестественного. Спуск в ад («Кошмар в Ред-Хуке»), приезд в глушь («Шепоты во мраке») существенно трансформирует внутренний мир героев, их отношение к жизни.

Безусловно, символический перевод стрелок на часах словно обрывает связь рассказчика с миром настоящего, поезд мчит его за границу реальности на встречу с космическими чудовищами. Величественное описание природы, поросшая травой железнодорожная колея как символ победы природы над цивилизацией и символ статичности времени, ощущение тревоги свидетельствуют о полной изоляции и пробуждают фантазию героя:

Местность вокруг становилась все более глухой и безлюдной. Через горные ущелья тянулись старинные крытые мосты, а по берегу реки пролегла полузаросшая кустарником железнодорожная колея, которая подчеркивала присущую здешним местам атмосферу запустения. Временами горный пейзаж оживляли поражающие своей живописностью долины, зажатые в тиски крутых утесов, на чьих вершинах сквозь травянистое покрытие проступал сурово-серый гранит – девственный фундамент Новой

<sup>14</sup> Там же, с. 323.

Англии. Горные потоки, с необузданной силой перескакивая через встречающиеся на пути пороги, стремились к реке, унося с собой древние тайны недоступных пиков. То здесь, то там от дороги разбегались узкие, наполовину скрытые от глаз тропинки, ведущие куда-то сквозь величественные, стеной стоявшие леса, где под сенью вековых деревьев наверняка до сих пор скрываются полчища первобытных духов. Я озирался вокруг и думал: ведь Эйкли ездил по этой самой дороге, и именно здесь его донимали невидимые за стеною леса существа. (...) От близости здешних гор – уже не остроконечных, но скорее куполообразных – буквально захватывало дух. Они оказались гораздо круче и отвеснее, чем я себе представлял со слов других, и не имели ничего общего с известным мне обыденным миром. В покрывавших их склоны густых лесах, где не ступала нога человека, казалось, затаилось нечто невиданное и неслыханное; и даже в самом очертании хребтов чудилось какое-то непонятное, забытое за давностью лет послание, написанное гигантскими иероглифами во времена некой цивилизации исполинов, расцвет которой могут наблюдать в своих снах лишь редкие провидцы. В моей памяти разом встали все предания и ошеломляющие выводы, сделанные мною на основании вещественных доказательств и писем Эйкли, и от этого тягостное ощущение надвигающейся опасности стало еще сильнее. Похолодев изнутри, я вдруг осознал, зачем, собственно, приехал сюда и какие страшные, из ряда вон выходящие события того потребовали. В этот момент страх почти пересилил мою жажду проникнуть в тайну пришельцев<sup>15</sup>.

Герой рассказа, передавая свои ощущения, понимает, что время в этой глухой местности словно остановилось и осталось где-то там позади, за одним из поворотов пути. Дом господина Эйкли как архитектурное сооружение не вызывает страха, это был характерный для той местности типичный двухэтажный белый особняк. Чувство страха вызывает у героя сама местность:

Специально для меня дверь осталась распахнутой; но, прежде чем приблизиться и войти, я окинул все вокруг пристальным взглядом, пытаясь понять, что же поразило меня в этой картине мирной сельской жизни? Навесы и постройки были в полном порядке и ничем особо не выделялись, а старенький «форд», как ему и было положено, выглядывал из просторного, незапертого гаража. И тут я понял, в чем была загвоздка. Тишина. Полнейшая тишина. Обычно на ферме раздаются хотя бы приглушенные звуки – какой-нибудь клекот, свиное похрюкивание и так далее; здесь же никто не подавал никаких признаков жизни<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Г. Ф. Лавкрафт, *Шепоты во мраке*, [в:] *Локон медузы*, Тольятти; Екатеринбург 1993, с. 326.

<sup>16</sup> Там же, с. 331.

Рассказчика, переступившего порог дома и отрезанного от внешнего мира, переполняет чувство тревоги, его сознание фиксирует странный запах. Хозяин дома Эйкли посвящает гостя в тайны неземных существ, говорит о возможности путешествовать во времени и пространстве. В данном рассказе Г.Ф. Лавкрафт вслед за Э.А. По развивает теорию американского ученого Дж. Симмса о существовании полостей в земной коре и о существовании иного мира. Посетителю дома сообщают, что здесь, в горах Вермонта, есть полости, которые *ведут в огромные миры с неведомой нам жизнью: в залитый голубым светом К'ньян, озаренный багрянцем Йот и погруженный во мрак Н'кай. Именно оттуда, из Н'кая и появилось чудовище Цхатоггуа, то самое бесформенное жабоподобное божество, о котором упоминается в «Пнакотических рукописях», «Некрономиконе» и мифологическом цикле «Коммориом», который сохранил для потомков Кларкаш Тон – главный жрец Атлантиды*<sup>17</sup>.

Американский писатель часто в своих произведениях перечисляет многочисленные источники, в том числе и подлинные («История Атлантиды» и «Исчезнувшая Лемурия» Скотта-Эллиота). Автор тем самым играет смыслами и окончательно запутывает читателя.

Г.Ф. Лавкрафт описывает «Некрономикон» как «мрачный» и «отвратительный», который якобы был написан «безумным арабом», авторские эпитеты подменяют содержание источника. «Некрономикон» и «Пнакотические рукописи» лишь намекают на страшные тайны, но не раскрывают их смысл. Выдуманные автором источники порой отсылают к другим источникам тайного знания, которые чуть-чуть приоткрывают завесу над тайнами, но никогда не посвящают в них целиком. Подобная игра текстами, смыслами, источниками усиливает эффект присутствия сверхъестественного и заставляет читателя строить догадки. Ведь знать – значит быть уверенным в чем-то, а американскому писателю куда важнее удерживать читателя на границе «верить-не верить».

Таким образом, у Г.Ф. Лавкрафта не дом, полный старинных артефактов, как это было в готическом романе, становится проводником в сверхъестественное, а сама природа выступает артефактом, носителем темного знания. Черный Камень с таинственными иероглифами, посланный Эйкли рассказчику, имеет непосредственную связь с местными горными хребтами: *...я был абсолютно прав, ко-*

<sup>17</sup> Там же, с. 335.

гда предположил, что те проклятые горы были гигантскими иероглифами<sup>18</sup>.

Носителями информации в произведениях Г.Ф. Лавкрафта выступают не только рукописные источники, но и вещественные артефакты, будь то статуэтки («Зов Ктулху», «Сны в ведьмином доме»), черный камень с иероглифами или пластинка с записью странных звуков («Шепоты во мраке»). Эти артефакты являются лишь фрагментами, мозаичными обрывками большой картины, они, как загадочные книги и тексты, лишь намекают на тайны, но никогда не поддаются окончательной дешифровке.

Известно, что язык науки строг и точен и не признает сослагательного наклонения, но многие научные факты и приспособления, описанные в тексте Г.Ф. Лавкрафтом, являются чистой воды авторским вымыслом, однако читатель не подвергает их сомнению. Способ перемещения космических существ во времени и пространстве с помощью подробно описанных замысловатых приспособлений принадлежит скорее области фантастики. Так, открытие самой дальней планеты солнечной системы Плутона дало возможность писателю включить его в свою систему вымысла:

Наши астрономы, мало о том подозревая, назвали ее чудовищно точно – «Плутон», что означает «подземное царство» или, если угодно, «ад». Разумеется, я-то знаю, что они открыли не что иное, как погруженный во мрак Юггот, – и всякий раз содрогаюсь, пытаюсь докопаться до истины и понять, почему его ужасные обитатели пожелали заявить о существовании своего мира именно в это время. Я тщетно убеждаю себя в том, что это дьявольское отродье не начало постепенно переходить к новому плану действий, пагубному для Земли и ее исконных обитателей<sup>19</sup>.

В рассказе «По ту сторону сна» присутствие неземной сущности связано, например, с планетой в созвездии Персея Алголь, которую называют «Звездой-Дьяволом».

Таким образом, дом в художественном произведении – не просто архитектурный элемент, антураж, дом – это живое пространство, детерминирующее эмоциональное состояние героев, их духовные и душевные искания. Семантика слова «дом» очень обширна, поэтому художники слова неизбежно играют со смыслами, предлагая различные ракурсы интерпретации дома. Проза Г.Ф. Лавкрафта не является исклю-

<sup>18</sup> Там же, с. 337.

<sup>19</sup> Там же, с. 348.



чением, художник по-своему осмысливает, трансформирует и расширяет топос дома. Если в готическом романе сосредоточием ужаса, как правило, выступал замок с его богатой историей, то ужас у Г.Ф. Лавкрафта вездесущ, он не просто сосредоточен в одной точке, он приходит из враждебного космического пространства, о котором так мало знает человек. В произведениях писателя происходит таким образом своеобразная ликвидация традиционного топоса дома. Готическая традиция и исключительное авторское мифопоэтическое мышление позволило писателю создать оригинальную модель современной ему жизни во взаимосвязи с национальной и общечеловеческой историей и глубоко осмыслить драматические коллизии современности как в философском, так и социокультурному контексте.

## LITERATURA

- King S., *Pláška smerti*, Moskva 2018 [Кинг С., *Пляска смерти*, Москва 2018].
- Komlev N. G., *Topos, top*, [v:] *Slovar' inostrannyh slov*, [online], <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-210.htm#zag-2276>, [dostup:: 02.02.2021] [Комлев Н. Г., *Топос, топ*, [в:] *Словарь иностранных слов*, [online], <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-210.htm#zag-2276>, (доступ: 02.02.2021)]
- Kriklivece V., *Hudožestvennyj mir V. Astaf'eva i V. Koz'ko: specifika prostranstvenno-vremennoj organizacii*, Vitebsk 2014 [Крикливец Е. В., *Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации*, Витебск 2014].
- Lavkraft G. F., *Sny v ved'minom dome*, [v:] *Poln. sobr. soč.*, t. 1, *Zataivšijsâ strah*, Moskva 1992 [Лавкрафт Г. Ф., *Сны в ведьмином доме*, [в:] *Полн. собр. соч.*, т. 1, *Затаившийся страх*, Москва 1992].
- Lavkraft G. F., *Šepoty vo mrake*, [v:] *Lokon meduzy*, Tol'atti; Ekaterinburg 1993 [Лавкрафт Г. Ф., *Шепоты во мраке*, [в:] *Локон медузы*, Тольятти; Екатеринбург 1993].
- Solov'eva N., *V labirinte fantazii*, [v:] *Komnata s gobelenami: anglijskaâ gotičeskaâ proza*, Moskva 1991 [Соловьева Н., *В лабиринте фантазии*, [в:] *Комната с гобеленами: английская готическая проза*, Москва 1991].
- Cohn J., *Miles T. H. Aesthetics and Psychoanalysis*, «Modern Philology», Vol. 74, Feb. 1977. No. 3.
- Holgate A., *Aesthetics of Built Form*, Oxford 1992.
- House, [v:] Online etymology dictionary, [online], <https://www.etymonline.com/word/house>, [доступ: 09.02.2021].

Punter D., *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, Vol. 2: The modern Gothic, London; New York, 1996.

Ringel F., *I am providence*: H. P. Lovecraft, [online], [http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780470671870\\_chunk\\_g978047067187021](http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780470671870_chunk_g978047067187021), [доступ: 09.02.2021]

## SUMMARY

### SEMANTIC ASPECTS OF THE CONCEPT OF A HOUSE IN GOTHIC LITERATURE AND ITS TRANSFORMATION IN THE PROSE OF HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

The article examines semantic aspects of the concept of a house in Gothic literature and its transformation and comprehension by the American writer Howard Phillips Lovecraft. A house in literature is not just an architectural element, an entourage; it is a living space that determines the emotional state of characters, their spiritual and mental quest. The semantics of the word “house” is very extensive, therefore different writers (H.P. Lovecraft in particular) artfully play with meanings, offering their own original interpretations of a house.

**Key words:** prosa, house, topos, Gothic literature, transformation, Mythos, interpretations.

**Tatsiana Barysiuk**

DOI: 10.15290/bb.2021.13.24

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Minsk*

<https://orcid.org/0000-0002-5285-5735>

## Канцэпты “сваё” і “чужое” ў сучаснай брытанскай англамоўнай паэзіі

Асэнсаванне канцэптаў “сваё” і “чужое”, асноўных аспектаў мастацкай імагалогіі як *універсальнага віда... культураадрознення*<sup>1</sup>, – вельмі актуальны і перспектыўны напрамак даследаванняў сучаснага ўсходнеславянскага літаратуразнаўства, сучаснай *параўнальнай канцэпталогіі*<sup>2</sup> (тэрмін Ю.С. Спяпанавы). Як вядома, сам прынцып параўнання “свайго” і “чужога” пакладзены ў аснову кампаратывістыкі. Так, паводле У.М. Тапарова,

суднясенне-параўнанне таго і гэтага, свайго і чужога складае адну з асноўных і спаконвечных прац культуры, паколькі параўнанне, якое разумеецца ў самым шырокім плане (як і любы пераклад – з мовы на мову, з прасторы на прастору, з часу на час, з культуры на культуру), самым непасрэдным чынам звязана з быццём чалавека ў знакавай прасторы культуры, якая мае сваёй воссю праблему падабенства і адрознення, і з функцыяй культуры<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В.Б. Земсков, *Несколько слов об этой книге: [предисловие]*, [в:] *На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011, с. 3.

<sup>2</sup> Цит. по: Н.Э. Гронская, В.Г. Зусман, *Метакомпаративистика в контексте современного гуманитарного знания*, [в:] *Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках. Metakomparatistik als integrativer Ansatz in Geisteswissenschaften*, Нижний Новгород 2014, с. 12.

<sup>3</sup> В.Н. Топоров, *Пространство культуры и встречи в нём*, [в:] *Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации*, Вып. 4, Москва 1989, с. 6–17, с. 7.

Дарэчы, канцэпты “сваё” і “чужое” ў сучаснай беларускай і рускай паэзіі былі прааналізаваны намі ў працы “Нацыянальныя вобразы свету і чалавека ў сучаснай беларускай і рускай паэзіі”<sup>4</sup>. Сучасная брытанская англамоўная паэзія, на жаль, рэдка з’яўляецца аб’ектам вывучэння сучаснага беларускага літаратуразнаўства. Аналізуецца яна, у прыватнасці, у працах І.В. Поўх<sup>5</sup>.

Разглядаючы сучасную брытанскую паэзію, нельга абмінуць увагай асобу ірландскага Нобелеўскага лаўрэата па літаратуры (1995) Шэймаса Хіні (1939–2013). Даследчыца А.П. Саруханян, аналізуючы яго паэзію, заўважыла ў яго ідэйна-канцэптуальную дамінанту *пачуцця месца* як аднаго з галоўных спосабаў увасаблення сувязі паэзіі з навакольным светам – праз душу паэта. У прыватнасці, Ш. Хіні зрабіў гэту выснову на падставе заглыблення ў творчасць ірландскіх паэтаў і рэфлексіі над паўплываўшымі на яе аўтарскіх малых радзім: П. Каванаха (графства Монахан), У.Б. Йейтса (Слайго) і Дж. Мантэгу (графства Цірон). Нобелеўскі лаўрэат падкрэсліў значнасць атмасферы локуса, у якім прайшло дзяцінства паэта і яго далейшае жыццё. *Перавод геаграфічнага месца з факта біяграфіі ў факт літаратурны Хіні расцэньвае як значную эстэтычную працу, якая стварае неабходную энергію і надае паэтычнаму голасу ўнутранае напружанне*, – робіць выснову А.П. Саруханян. У некаторай міфалагізацыі сваёй краіны і яе гісторыі названы Нобелеўскі лаўрэат бачыў неад’емны этап творчага працэса<sup>6</sup>.

Месца нараджэння і працы наклала значны эмацыянальна-псіхалагічны адбітак на творчасць многіх сучасных брытанскіх паэтаў. У першую чаргу, на самога Ш. Хіні. Напярэдадні свайго 50-годдзя, у светапоглядна спелым узросце, Шэймас Хіні выдаў кнігу “The Haw Lantern” (1987) (“Ліхтарык глогу”), вобраз якога мае вялікае сімвалічнае значэнне ў спадчыне паэта, тым больш, што ён быў вынесены ў назву зборніка. Невыпадкова і Алена Таболіч назвала адну са сваіх кніг перакладаў гэтаксама – “Ліхтарык глогу” (2006). І.В. Поўх згадвае,

<sup>4</sup> Т.П. Барысюк, *Нацыянальныя вобразы свету і чалавека ў сучаснай беларускай і рускай паэзіі*, [у:] *Паэтыка літаратурных сувязей*, Мінск 2017, с. 364–414, с. 370–384.

<sup>5</sup> І. Поўх, *Адлюстраванне народнай культуры ў сучаснай ірландскай і беларускай паэзіі*, [в:] *Амерыканскія і еўрапейскія даследаванні. 2008–2009*, Мінск 2010, с. 154–159; І.В. Поўх, *Ідэя нацыянальнай самасвядомасці ў ірландскай і беларускай паэзіі другой паловы ХХ стагоддзя (на матэрыяле творчасці Шэймаса Хіні, Нуалы Ні Гональ і Алеся Разанава): манаграфія*, Брэст 2017.

<sup>6</sup> А.П. Саруханян, «Объятия судьбы»: *Прошлое и настоящее ирландской литературы*, Москва 1994, с. 194.

што глог выкарыстоўваўся друідамі падчас правядзення рэлігійных рытуалаў; гэтая расліна, – развівае думку даследчыца, – мае магічныя ўласцівасці, і чалавек, які знішчыць яе без дазволу эльфаў, можа наклікаць на сябе значныя непрыемнасці<sup>7</sup>. Гэты зімовы “ліхтарык глогу”, лічыць І.В. Поўх, выступае сімвалам народнай культуры, адпаведнасць якой з’яўляецца адзіным эталонам, мерай сумлення для чалавека і паэта. Агеньчык глогу “выпрабоўвае і ачышчае чалавека” / “would test and clear you”<sup>8</sup>.

The wintry haw is burning out of season,  
 crab of the thorn, a small light for small people,  
 wanting no more from them but that they keep  
 the wick of self-respect from dying out,  
 not having to blind them with illumination.  
 But sometimes when your breath plumes in the frost  
 it takes the roaming shape of Diogenes  
 with his lantern, seeking one just man;  
 so you end up scrutinized from behind the haw  
 he holds up at eye-level on its twig,  
 and you flinch before its bonded pith and stone,  
 its blood-prick that you wish would test and clear you,  
 its pecked-at ripeness that scans you, then moves on<sup>9</sup>.

У перакладзе Алены Таболіч:

Агеньчык глогу хоць і прыпазініўся,  
 Гарыць зімою ў кустах калючых,  
 Не вельмі слепяць зрок яго ўзоры,  
 Ды заклікае кожнага захоўваць  
 Уласны свой агмень супраціўлення.

Марозным днём клубіцца пара з вуснаў,  
 І ён часамі набывае вобраз  
 Вядомага бадзягі Дыягена,  
 Што днём з агнём вышукваў чалавека.

І ён з цікавасцю глядзіць на вас,  
 Падняў на кволым дубчыку ліхтарык.

<sup>7</sup> І.В. Поўх, *Ідэя нацыянальнай самасвядомасці ў ірландскай і беларускай паэзіі другой паловы XX стагоддзя (на матэрыяле творчасці Шэймаса Хіні, Нуалы Ні Гональ і Алеся Разанава): манаграфія*, Брэст 2017, с. 65.

<sup>8</sup> Тамсама.

<sup>9</sup> Seamus Heaney = Шеймас Хіні, *The Haw Lantern. Selected Poems* = *Боярышниковый фонарь: избранное: [на англійском языке с переводом на русский язык Григория Кружкова]*, Москва 2012, с. 108.

А ў вас дрыготка ад яго пагляду,  
 Ад той калючкі, што раптоўна з пальца  
 Вазьме крыві аналіз, ад экрану,  
 Што вас наскрозь прасвеціць – і прапусціць!<sup>10</sup>

(*Ліхтарык глогу*) (*The Haw Lantern*)

І не ўсё так проста. Ёсць і глыбейшы пласт разумення гэтага вобраза. Так, даследчыца брытанскай літаратуры А.П. Саруханян сцвярджае, што названы верш характарызуе пазіцыю паэта: *Чырвоная ягада глогу... сімвалізуе святло ліхтара – “малое святло для малога народа”, яно не аслепіць, але дапаможа яму захаваць вернасць самому сабе*<sup>11</sup>. Зразумела, што калі аўтар параўноўвае гэтыя ягады з ліхтаром, то натуральна, што яму пры гэтым згадваецца Дыяген, які з адпаведнай прыладай шукае сапраўднага чалавека. Акрамя таго, А.П. Саруханян лічыць, што ў гэтым вершы ...даецца адсылка і да гістарычнага значэння слова “how” (ягада глогу) як загарадзі, агароджанага месца. Ва ўсіх выпадках падкрэсліваецца абмежаванасць, маласць, што адпавядае задачы “малых спраў”, якую бачыць перад сабой паэт, які ўсведамляе свае абмежаваныя магчымасці перад тварам мноства ня вырашаных праблем Ірландыі<sup>12</sup>.

Ад сябе пра гэты верш дададзім, што падобна ірландскаму, беларускі народ як “малы народ” таксама шмат на працягу сваёй гісторыі адстойваў сваё права на існаванне і на пачэснае месца паміж народамі, таму сітуацыя нацыянальна-вызваленчай барацьбы за незалежнасць яму добра вядомая і зразумелая. Вобраз ірландскага глогу Ш. Хіні намі асацыятыўна суадносіцца з вобразам шыпшыны – як сімвала Беларусі ў творчасці Уладзіміра Дубоўкі. Радзіма (хоць і “малая”) – вечная. Чырвоны колер глогу і шыпшыны – гэта колер крыві, бо ні адна незалежнасць не давалася нікому проста і лёгка. А.П. Саруханян асэнсоўвае адлюстраванне грамадска-палітычнай барацьбы за волю ў Паўночнай Ірландыі – у яе мастацтве слова – наступным чынам:

Узяўшы сабе за галоўны абавязак процістаянне гвалту, ірландская літаратура мае на мэце дэміфалагізацыю гістарычнага лёсу і літаратурнай гісторыі Ірландыі. І, калі ў ходзе гэтага працэсу ствараюцца новыя міфы, а “ідэя лёсу” вырастае ў новую міфалагему, то адбываецца гэта

<sup>10</sup> А.У. Таболіч, *Ліхтарык глогу: пераклады English ↔ Belarusian*, Мінск 2006, с. 57.

<sup>11</sup> А.П. Саруханян, «Объятия судьбы»: *Прошлое и настоящее ирландской литературы*, Москва 1994, с. 86.

<sup>12</sup> Тамсама.

Ўжо пераважна ў межах мастацкіх структур. У тым, што ў Паўночнай Ірландыі намеціўся шлях да нацыянальнай згоды, – дадае даследчыца, – і тэрарыстычныя акты, хоць і працягваюць здзяйсняцца, ужо не выклікаюць спачування ні ў аднаго з варагуючых бакоў, немалая заслуга пісьменнікаў<sup>13</sup>.

Ірландзец Шэймас Хіні блізкі беларускай літаратуры і тым, што неаднойчы звяртаецца да асэнсавання вобраза балота – гэта прыродная з’ява ўласціва і Ірландыі, і Беларусі, таму і не дзіўна, што яна знайшла адлюстраванне ў мастацтве слова гэтых краін. Для прыкладу варта прывесці верш “Зямля балот” Ш. Хіні:

We have no prairies / To slice a big sun at evening – / Everywhere the eye concedes to / Encroaching horizon, / Is wooed into the cyclops’ eye / Of a tarn. Our unfenced country / Is bog that keeps crusting / Between the sights of the sun. / They’ve taken the skeleton / Of the Great Irish Elk / Out of the peat, set it up / An astounding crate full of air. / Butter sunk under / More than a hundred years / Was recovered salty and white. / The ground itself is kind, black butter / Melting and opening underfoot, / Missing its last definition / By millions of years. / They’ll never dig coal here, / Only the waterlogged trunks / Of great firs, soft as pulp. / Our pioneers keep striking / Inwards and downwards, / Every layer they strip / Seems camped on before. / The bogholes might be Atlantic seepage. / The wet centre is bottomless<sup>14</sup> (*Bogland*).

У перакладзе Алены Таболіч:

У прэрыях / вечаровае сонца / згарае за небасхілам, / а ў нас цьмяныя зоркі / тонуюць у зрэнках азёраў. / Іх колер з’ела імгла / нашых лагчын і долаў. / У музеі захавала зямля / поўны набор шкілета / ірландскага лася, канструкт, / які трымае паветра. / Адны косці. А такі прадукт, / як масла ў занябаным склепе / ляжала не год, а гадамі, / ды не страціла ні смаку, ні колеру. / А зямля, прабітая прамянямі – / цярпліва пладавітая, вечная / прэла мільёны гадоў / і засталася зямлёю. Таму / вугаль тут ніхто не знайшоў. / Тут ёсць рэшткі траў / і дрэў, што перагнілі на торф. / Навуковец беражліва зразаў / соты культурны слой / і ціха знаходзіў той, / дзе чалавек зрабіў стаянку / на беразе бяздоннага возера / з яго некранутай глыбінёй<sup>15</sup> (*Балаціна*)

Ірландскае балота вачамі лірычнага героя Ш. Хіні незвычайнае тым, што здольнае захаваць шкілеты жывёл і рэшткі дрэў.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 18–19.

<sup>14</sup> S. Heaney, *Bogland: [verse]*, [online], <https://wordandsilence.com/2016/06/03/heaneys-bog-poems/>, [доступ: 21.12.2020].

<sup>15</sup> А.У. Таболіч, *Літарык глогу: пераклады English ↔ Belarusian*, Мінск 2006, с. 56–57.

Наступны англійскі аўтар – Бары Тэб – нарадзіўся ў Вялікабрытаніі, у Лідсе, у 1942 годзе. Грамадзянская лірыка – адна з самых любімых і грунтоўна распрацаваных ім жанрава-тэматычных разнавіднасцей. Твор “Лідс 2002” – сацыяльна-псіхалагічны партрэт роднага горада аўтара. Тут паказаны рэзкія сацыяльныя кантрасты паміж светам багатых (пералічваюцца казіно, спа, спадарожні-кавае тэлебачанне, сусветныя мастацкія галерэі) і бедных (злачыннасць, наркаманія). Заклучнай фразай *Я не магу зліць настальгію з маёй крыві*<sup>16</sup> (пераклад падрадкавы – Т.Б.) Бары Тэб падкрэслівае сваю асабіста-прачулую эмпатыю, суперажыванне ўсім негатыўным сацыяльным з’явам навакольнай рэчаіснасці. У вершы “Лідс” аўтар зноў вяртаецца думкамі да роднага горада, згадваючы, як часта ён з яго ўцякаў у Парыж, са славытымі месцамі адпачынку (Ляцінскім кварталам, мастом Мірабо, ракой Сенай, Булонскім лесам і інш.). Адчуваючы сябе па-святочнаму прыўзнята-камфортна ў гэтым горадзе, дзе паветра насычана строфамі Рэмбо і Верлена, лірычны герой задае сабе пытанне, ці павінен ён вярнуцца на радзіму, дзе шмат нявырашаных праблемных пытанняў. Тут чужына і радзіма эмацыянальна-экспрэсіўна проціпастаўляюцца не на карысць апошняй. Такое адчуванне, што аўтар падтэкстава хоча нагадаць нам вядомае выслоўе, што няма прарока ў сваёй айчыне, што свае таленты трэба берагчы, каб яны ўзбагачалі айчынную культуру, а не чужыя краіны з чужым менталітэтам.

З’яўляючыся патрыётам сваёй радзімы, Бары Тэб тым не менш задумваецца аб эмацыянальна-прыгнечаным светаўспрыманні двух эмігрантаў, якіх яго лірычны герой сустрэў на вуліцы горада Хадэрсфілда. *Мы іранскія бежанцы, – / Яны зазіналіся, прабачаючыся. – “Тады запрашаю гасцінна ў гэту краіну”, / – я прамовіў, калі мы паціснулі адзін аднаму рукі, іх усмешкі былі, як сонца*<sup>17</sup> (“Бежанцы”, пераклад падрадкавы – Т.Б.). Такім чынам паэт выказвае ідэю неабходнасці павагі і добразычлівага стаўлення не толькі да суайчыннікаў, але і да людзей іншых нацыянальнасцей, у тым ліку эмігрантаў.

У вершы “Натхненне ад наведвання музы” лірычны герой Бары Тэба згадвае мінулае і сучаснасць на фоне разнастайных краявідаў, якія робяць прастору ўспамінаў зрокава-адчувальнай, “абстаўленай”

<sup>16</sup> Barry Tebb, *LEEDS 2002*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21889](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21889), [доступ: 05.12.2016].

<sup>17</sup> Barry Tebb, *ASYLUM SEEKERS*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21881](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21881), [доступ: 05.12.2016].



рэчамі і прыроднымі аб’ектамі (хвалі на беразе Адрыятычнага мора, брукаваная вуліца і двары, каменныя катэдры, спевы птушак). Сыходзячы з крэда любові і шанавання і англійскіх, і французскіх паэтаў (у гэтым творы называюцца імёны англа-амерыканскага паэта У.Х. Одэна і французскага – Валеры Ларбо) аўтар выказвае згоду з культурна-кансалідуючай думкай амерыканскага паэта Уолеса Стывенса пра тое, што *французская і англійская / – гэта адна недзялімая мова*<sup>18</sup> (пераклад падрадкавы – Т.Б.). Называючы імёны гэтых трох паэтаў, Бары Тэб паказвае сваю далучанасць да літаратурных традыцый розных краін, сваё творчае іх прыняцце і пераасэнсаванне. Заяўленая тут тэма развіваецца ў вершы “На першых чытаннях “Ірландскай паэзіі з 1950-га года” ў гонар Джона Гудбая”. Паэт бачыць, што любімыя ім брытанскія (У.Б. Йейтс, О. Уайльд), французскія (Поль Клодэль, Г. Апалінэр, С. Малармэ, П. Валеры) і аўстрыйскія (Р.М. Рыльке) паэты незаслужана занядбаныя сучаснымі чытачамі. Гэта тэма знаходзіць свой працяг у вершы Бары Тэба “Голас Х’юза ў маёй галаве”. Маецца на ўвазе англійскі паэт Тэд (сапраўд. Эдвард Джэймс) Х’юз. Слова “голос” у назве верша невыпадковае, яно адсылае да біяграфічных звестак. Жонка пісьменніка, аўтар паэтычных твораў для дзяцей Брэнда Уільямс пакутавала на цяжкія дэпрэсіі, іх агульны сын Ісайя хварэў на шызафрэнію, а Бары Тэб іх абаіх даглядаў. Лірычны герой аўтара “чуе голас” Тэда Х’юза ў сваёй галаве, калі прыязджае ў Йоркшыр, дзе прайшло дзяцінства згаданага Нобелеўскага лаўрэата. Нябачная прысутнасць гэтага паэта нібыта матэрыялізуецца ў навакольным пейзажы (дождж, гравій, абрысы вокан, бліскучыя ад дажджу дахі дамоў). Дажджлівае надвор’е выклікае ў лірычнага героя адчуванне смутку і ўспамін пра *адзінокае сэрца*<sup>19</sup> Тэда Х’юза. Калі не Тэд Х’юз, то тады паэты Шэймас Хіні або Джэфры Хіл згадваюцца лірычнаму герою ў яго назіраннях за светам навакольнай прыроды і “пейзажам” яго душы.

У вершы “Хадэрсфілд – другая паэтычная сталіца Англіі” аўтар з сумам згадвае той перыяд свайго жыцця, калі яго пісьменніцкі талент не быў прызнаны ў гэтым горадзе аўтарытэтнымі асобамі з гэтай сферы. Яго творчасць была названа нефарматнай. Адзінае, што яго суцяшала – гэта ліст лаўрэата Нобелеўскай прэміі Шэймаса Хіні,

<sup>18</sup> Barry Tebb, *INSPIRATION FROM A VISITATION OF MY MUSE*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21885](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21885), [доступ: 05.12.2016].

<sup>19</sup> Barry Tebb, *HUGHES’ VOICE IN MY HEAD*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21919](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21919), [доступ: 06.12.2016].

дзе той з сімпатыяй адгукнуўся на яго верш “Мая ідэальная ружа”. І аўтар знаходзіць супакаенне свайму прыніжанаму творчаму гонару ва ўсплыўшых у яго памяці дзвюх цытатах. Першая належыць Э. Паўнду, які лічыць, што тое, як краіна ставіцца да сваіх паэтаў, з’яўляецца мерай яе цывілізаванасці. Другая цытата – забытаму аўтарам адрасанту: *Калі Оксфард – душа Англіі, Хадэрсфілд з’яўляецца яе задворкамі*<sup>20</sup> (пераклад падрадкавы – Т.Б.). Так у гэтым вершы ўслед за Эзрам Паўндам аўтарам выказваецца ідэя наяўнасці высокамастацкай паэзіі як крытэрыя ацэнкі духоўна-культурнага ўзроўню краіны ў цэлым.

У 2011 годзе выйшаў зборнік “Poems of the Decade: An anthology of the Forward books of poetry”, у якім змешчаны лепшыя творы англійскіх, шатландскіх, паўночна-ірландскіх, валійскіх аўтараў за апошнія (на той час) дзесяцігоддзе. У вершы “Гісторыя” шатландскага паэта Джона Бернсайда (н. 1955) апісаны тэрарыстычны напад на Сусветны гандлёвы цэнтр і разбурэнне ваеннымі самалётамі вежаў-блізнятаў 11 верасня 2001 года ў паўднёвай частцы Манхэтэна ў Нью-Ёрку. Выкарыстоўваецца традыцыйны для сучаснай англамоўнай паэзіі верлібр. Дарэчы, у гэтым кантэксце ён з-за сваёй рытмава- і рыфмаванай “збітасці” можа ідэйна і падтэкстава паказваць на зламаны маральна-этычную гармонію ў тагачасным грамадстве. У творы сустракаюцца вобразы мора з яго жыхарамі, напрыклад, медузай і карпам. Відаць, аўтар хацеў падкрэсліць сувязь чалавека з гэтай стыхіяй і з прыродным светам увогуле. Шатландскі паэт асэнсоўвае падзеі, што адбываліся ў “чужой” Амерыцы, якая падверглася нападу з боку “чужых” ісламістаў, спачувваючы першай, бо яна сталася ахвярай, і ў выніку гэтага міжнацыянальнага канфлікту загінула шмат людзей. Аўтар як быццам хоча звярнуць увагу чытачоў на тое, што гэта не толькі боль амерыканцаў, што гэта агульначалавечая праблема. Ствараецца ўражанне, што паэт баіцца, што такая бяда можа паўтарыцца ў розных месцах. Так яно і адбываецца, бо ісламісты здзяйснялі свае тэракты ў Расіі, Ізраілі, Вялікабрытаніі, Францыі і ў многіх іншых дзяржавах.

Назва верша “Ліса ў Нацыянальным музеі Уэльса” валійскага паэта Роберта Мінінка (н. 1952) успрымаецца даволі арганічна, калі чытач уяўляе, што там выстаўлена пудзіла гэтай уласцівай нацыянальна-

<sup>20</sup> Barry Tebb, *HUDDERSFIELD – THE SECOND POETRY CAPITAL OF ENGLAND*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21900](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21900), [доступ: 05.12.2016].

му ландшафту жывёлы. Паколькі сюжэт верша мае прывязку да музея, можна меркаваць, што аўтар скіроўвае свае думкі на мінулае Уэльса. Але ліса ў паэта, як выявілася, не пудзіла, а жывая, таму ёсць сувязь гэтага аніمالістычнага вобраза з сучаснасцю. Паколькі аўтар вядомы як абаронца навакольнага асяроддзя і з’яўляецца заснавальнікам валійскага філіялу “Сябры Зямлі”, а ліса яшчэ не трапіла ў “Чырвоную кнігу”, аўтар выказвае надзею бачыць гэтага прыгожага і моцнага звера і ў будучым. Такім чынам, вобраз лісы аб’ядноўвае мінулае, сучаснасць і будучыню ў экалагічным аспекце. А паколькі гэта звер небяспечны і непрадказальны ў сваёй інстынктыўнай прыродзе, то адпаведна, маем такія ж паводле эмацыянальна-псіхалагічнай афарбаванасці і часы. Так што і будучыня небяспечная, – як быццам папярэджвае чытача аўтар. Але, паводле сюжэту, ліса перамяшчалася ў музеі да экспанатаў не толькі брытанскіх, але і іншых краін свету. Так што, відаць, Роберт Мінінк сведчыць пра тое, што небяспечная экалагічная будучыня – гэта праблема не прыватна-валійская, а агульнасусветная.

У вершы “Самыя дальнія адлегласці, на якія я падарожнічала” паўночна-ірландскай паэтэсы, лаўрэата некалькіх літаратурных прэмій, Леаніты Флін (н. 1974), якая жыве ў Белфасце, распавядаецца пра яе студэнцкія вандроўкі. Аб аўтабіяграфічнасці выкладзеных фактаў сведчыць ужыванне на працягу ўсяго тэкста асабовага займенніка “I”: *I thought..., I discover..., I know..., I’ve travelled...*<sup>21</sup>. Аўтар выказвае ідэю эмацыянальнага, географічна-інфармацыйнага і светапогляднага ўзбагачэння вандроўніка ад вывучэння іншых культур і народаў, адметнасці і разнастайнасці апошніх, ідэю неабходнасці сяброўства як пачуцця, якое аб’ядноўвае людзей і напаўняе жыццё новым сэнсам. Дзякуючы падарожжам, вывучэнню рознаацыянальнага навакольнага свету лірычная гераіня Л. Флін лепш спасцігае сваю сутнасць, развіваецца, расце як асоба, выкрышталізоўвае сваю ідэнтычнасць. Жанр гэтага тэкста дае падставы гаварыць пра наяўны тут паэтычны травелог, або, удакладнім, падарожжны нататкі (дзённік, рэпартаж) вершам.

Інда-англійскі паэт Далжыт Награ (н. 1966) у вершы «Глядзіце, як мы прыйшлі ў Дуўр!» гаворыць аб праблемах іміграцыі ў Вялікабрытанію прадстаўнікоў усходніх народнасцей і іх адаптацыі, у выніку чаго адбываецца змяшэнне моў, заходніх і ўсходніх традыцый. Аўтар нарадзіўся ў Лондане, але мае індыйскія карані. Яго гібрыдная ідэн-

<sup>21</sup> *Poems of the Decade: An anthology of the Forward books of poetry*, London 2011, p. 64–65.

тычнась дапамагла выявіць праблемы, з якім сутыкаюцца людзі падобнага нацыянальнага паходжаньня. У назве твора – “Look We Have Coming to Dover!” – мы бачым парушэньне спалучэньня часоў – цяперашняга і мінулага – у адным сказе. Гэта асаблівасьць падказвае, што выказваньне складалася чалавекам, які не вельмі добра валодае англіскай мовай, магчыма, імігрантам.

Малюнак строфікі сведчыць аб тым, што гэта фігурны верш. Ён складаецца з пяці сінтаксічна завершаных пяцірадкоўяў, прычым у кожнай строфе кожны наступны радок крыху даўжэйшы за папярэдні. Кожная наступная строфа зноў пачынаецца з вузкага месца і паступова пашыраецца. Ствараецца рытмічнасьць малюнка, якая можа сімвалізаваць цыклічнасьць этапаў прыходу імігрантаў у Вялікабрытанію. Агульны графічны малюнак верша нагадвае правы бок ялінкі, а кожная строфа мае выгляд трапецыі з двума простымі вугламі. Роўны, сіметрычны, як быццам скіраваны ўверх малюнак верша дае падставы разумець аўтарскую ідэю як тое, што працэс іміграцыі індыйцаў у Вялікабрытанію адбываўся масава, смела, рытмічна. У гэтым вершы Далжыт Награ падкрэслівае адрознасьць культурных ідэнтычнасцей дзвюх краін і спадзяецца, што іх узаемаўплыў будзе адбывацца максімальна бесканфліктна.

Англіская паэтэса Рут Падэль (н. 1946) у вершы “Ты, Шыва і мая мама” адлюстравала свае ўражанні ад сумеснага з маці наведваньня Індыі на вяселле брата, які вырашыў з’яднаць свой лёс з індыянкай. Аўтара эмацыянальна і светапоглядна ашаламляе спалучэньне настолькі розных культур, аб’яднаных пры стварэньні новай сям’і. Шыва, адзін з асноўных бостваў індуізму, згаданы ў назве твора, увасабляе сабой *касмічную сьведомасьць, мужчынскі пачатак сусвету*<sup>22</sup>. Верш складаецца з дванаццаці трохрадкоўяў. Маці лірычнай гераіні, ахвотна паназіраўшы за рытуаламі, з радасцю прыняла індыйскія традыцыі і будучую нявестку. Больш за ўсё лірычную гераіню ўразіла, калі яе маці, нягледзячы на стары ўзрост, паехала на матацыкле. У гэтым вершы вяселле з’яўляецца рытуалам стварэньня новай сям’і і злучэньня двух родаў, розных нацыянальнасцей, веравызнаньняў і культур, якія з павагай ставяцца да этнічных традыцый адно другога.

Верш “Шатландскі прынец” шатландскай англамоўнай паэтэсы Кэрал Эн Дафі (н. 1955) надрукаваны ў анталогіі “У двух вымярэннях” (2009). У гэтым творы яе ролевая гераіня, або гераіня ў масцы,

<sup>22</sup> Шива, [online], <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B8%D0%B2%D0%B0>, [доступ: 14.11.2017].

кожнае лета прыязджае да Шатландскага Прынца ў яго казачны замак. Ён частуе яе смачнымі стравамі, яны таньчаць пры полымі свечак пад гукі валынкi. З вобразаў, якія маркіруюць гэту паэтычную прастору як шатландскую, можна назваць: віскі, верас, сосны, валынка, юнакі ў кілтах. Верш рытмічны, як быццам сапраўды ролевая гераіня рухаецца ў танцы. Пасля кожнай з трох строф ёсць рэфрэн, у якім ролевая гераіня захапляецца цудоўнай шатландскай ноччу і хоча, каб прынц запрасіў яе патаньчыць пад гукі валынкi. Маладая жанчына марыць кахаць і быць шчаслівай.

У кнізе перакладаў з англамоўнай паэзіі “Срэбны дождж” (1999) Алены Таболіч звяртае на сябе ўвагу верш сучаснай брытанскай паэтэсы Гарнэт Эн Шульц (н. 1927). Гэты аўтар у вершы “Зімовае ўбранне” выяўляе вобраз брытанскага пейзажу ва ўсёй яго казачнай прыгажосці:

The world was wrapped in winter  
This tiny world called home,  
A blanket soft as cotton  
As nature’s beauty shown,  
A touch of magic wonder  
In snowflakes as they fell,  
And life held quiet beauty  
The wintertime could tell<sup>23</sup>.

У перакладзе Алены Таболіч:

У белай футры цэлы свет,  
У коўдры мяккай, нібы воўна,  
Наш домiк з садам, двор, ставок –  
Так выглядае ўсё цудоўна.  
Павольна кружацца сняжынкi,  
Як быццам чары хто наслаў.  
Усё прыціхла ў наваколлі,  
Зімовы час ужо настаў<sup>24</sup>.

Брытанскі зімовы пейзаж Гарнэт Эн Шульц кранае замілаванасцю блізкімі і нам вобразамі дома з садам, стаўка, прысадаў з заснежанымі ялінамі, асветленымі вечаровымі зоркамі. Паэтэса ўпэўнена, што такую прыгажосць стварыў Гасподзь, как парадаваць грэшных людзей.

<sup>23</sup> *Срэбны дождж: Пераклады з англамоўнай паэзіі Алены Таболіч*, Мінск 1999, с. 78.

<sup>24</sup> Тамсама, с. 79.

Лірычны герой валійскага паэта Рональда Сцюарта Томаса (1913–2000) паказвае іншаземцу свой край: *...no deserts / Except the waste of thought / Forming from mind erosion*<sup>25</sup> («Валіец – турысту»). У перакладзе М. Фалікмана: *Здесь нет пустынь. / Пустыня разума – и только. / Последствия эрозии души*<sup>26</sup>. Невыпадкова ў вершы гучыць думка пра духоўную беднасць многіх людзей: аўтар гэтых радкоў быў англійскім святаром. Чым багата валійская зямля? Узгоркамі з пячорамі: *...And pocked with caverns, / One being Artur's dormitory; / He and his knights are the bright ore / The seams our history, / But shame has kept them late in bed*<sup>27</sup>. У перакладзе М. Фалікмана: *А в холмах полно пещер. / Там спит Артур. И рыцари его, / Чьи славные деянья красной нитью / Историю пронизывают нашу. / Увы, они стыдятся пробудиться*<sup>28</sup>. Лірычны герой перакананы, што ў валійскіх пячорах спяць героі тамтэйшых легенд: Артур і яго рыцары, якім было б сорамна за ўчынкі іх наступнікаў. У дадзеным кантэксте гэтыя міфічныя персанажы з'яўляюцца крытэрыем ацэнкі духоўнай чысціні спадкаемцаў.

Такім чынам, у сучаснай брытанскай англамоўнай паэзіі для раскрыцця канцэптаў “сваё” і “чужое” выкарыстоўваецца шэраг разнастайных ідэй, тэм, якія адлюстроўваюць праблемы сучаснага чалавека. У прыватнасці, гэта і барацьба ірландцаў за сваю незалежнасць, і заклік да суперажывання іншаму чалавеку, да шанавання творчых пошукаў не толькі айчынных, англійскіх, але і замежных аўтараў, чым узбагачаецца свет асобы. Для мультыкультурнай Вялікабрытаніі актуальнай з'яўляецца праблема нацыянальнай ідэнтычнасці, адносінаў да свайго мінулага. З аднаго боку, паэтаў цікавяць сацыяльныя, экалагічныя пытанні, а з другога, яны застаюцца вернымі вечным тэмам.

#### LITERATURA

*Anglijskaâ poèziâ XVI–XX vv.*: sb. Kn. II / per. s angl. I.Z. Fradkina, SPB 1998  
[*Английская поэзия XVI–XX вв.*: сб. Kn. II / пер. с англ. И.З. Фрадкина, СПб 1998].

<sup>25</sup> *В двух измерениях: Современная британская поэзия в русских переводах*, Москва 2009, с. 102.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 103.

<sup>27</sup> Тамсама, с. 102.

<sup>28</sup> Тамсама, с. 103.

- Barysûk T.P., *Nacyânal'nûâ vobrazy svetu i čalaveka ŭ sučasnaj belaruskaj i ruskaj račëzi*, [v:] *Račëyka litaraturnyh svâzej*, Minsk 2017 [Барысюк Т.П., *Нацыянальныя вобразы свету і чалавека ў сучаснай беларускай і рускай паэзіі*, [v:] *Паэтыка літаратурных сувязей*, Мінск 2017].
- Gronská N.È., Zusman V.G., *Metakomparativistika v kontekste sovremennogo humanitarnogo znaniâ*, [v:] *Metakomparativistika kak integrirujušij podhod v humanitarnyh naukah. Metakomparativistika als integrativer Ansatz in Geisteswissenschaften*, Nižnij Novgorod 2014 [Гронская Н.È., Зусман В.Г., *Метакомпаративистика в контексте современного гуманитарного знания*, [v:] *Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках. Metakomparativistika als integrativer Ansatz in Geisteswissenschaften*, Нижний Новгород 2014].
- Heaney S., *Bogland: [verse]*, [online], <https://wordandsilence.com/2016/06/03/heaneys-bog-poems/>, [access: 21.12.2020].
- Heaney, Seamus = Хини, Шеймас, *The Haw Lantern. Selected Poems = Боярышниковый фонарь. Избранное*: [на английском языке с переводом на русский язык Григория Кружкова], Москва 2012.
- Henderson B.A. = Хендэрсан Б.А., *A London night = Лонданская ночь; пер. Микола Яцкова*, Брылі 2010.
- Poems of the Decade: An anthology of the Forward books of poetry*, London 2011.
- Poŭh Ì., *Adlûstravanne narodnaj kul'tury ŭ sučasnaj írlandskaj i belaruskaj račëzi*, [v:] *Amerikanskije i evropejskie issledovaniâ. 2008–2009*, Minsk 2010 [Поўх Ì., *Адлюстраванне народнай культуры ў сучаснай írландскай і беларускай паэзіі*, [v:] *Амерыканскія і еўрапейскія ісследованія. 2008–2009*, Мінск 2010].
- Poŭh Ì.V., *Idêa nacyânal'naj samasvâdomasci ŭ írlandskaj i belaruskaj račëzi drugoj palovy XX stagoddzâ (na materyâle tvorčasci Šëjmasa Hini, Nualy Ni Gonal' i Alesâ Razanova): managrafiâ*, Brëst 2017 [Поўх Ì.V., *Ідэя нацыянальнай самасвядомасці ў írландскай і беларускай паэзіі другой паловы XX стагоддзя (на матэрыяле творчасці Шэймаса Хіні, Нуалы Ні Гональ і Алеся Разанава): манаграфія*, Брэст 2017].
- Saruhanân A.P., «*Ob'âtiâ sud'by*»: *Prošloe i nastoâšee írlandskoj literatury*, Moskva 1994 [Саруханян А.П., «*Объятия судьбы*»: *Прошлое и настоящее ирландской литературы*, Москва 1994].
- Srëbny doždž: Peraklady z anglamoŭnaj račëzi Aleny Tabolič*, Minsk 1999 [Срэбны дождж: *Пераклады з англamoўнай паэзіі Алены Таболіч*, Мінск 1999].
- Šiva, [online], <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B8%D0%B2%D0%B0>, [доступ: 14.11.2017].
- Tabolič A.U., *Lihтарык glogu: peraklady English ↔ Belarussian*, Minsk 2006 [Таболіч А.У., *Літарык глогу: пераклады Енглiсх ↔ Беларусiан*, Мінск 2006].

- Tebb Barry, *ASYLUM SEEKERS*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21881](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21881), [access: 05.12.2016].
- Tebb Barry, *HUDDERSFIELD – THE SECOND POETRY CAPITAL OF ENGLAND*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21900](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21900), [access: 05.12.2016].
- Tebb Barry, *HUGHES' VOICE IN MY HEAD*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21919](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21919), [access: 06.12.2016].
- Tebb Barry, *INSPIRATION FROM A VISITATION OF MY MUSE*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21885](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21885), [access: 05.12.2016].
- Tebb Barry, *LEEDS 2002*, [online], [http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry\\_tebb/poems/21889](http://famouspoetsandpoems.com/poets/barry_tebb/poems/21889), [access: 05.12.2016].
- Топоров В.Н., *Пространство культуры и встречи в нём*, [в:] *Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации*, вып. 4, Москва 1989 [Топоров В.Н., *Пространство культуры и встречи в нём*, [в:] *Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации*, Вып. 4, Москва 1989].
- V dvuh izmereniâh: Sovremennâ britanskâ poëziâ v russkih perevodah*, Moskva 2009 [*В двух измерениях: Современная британская поэзия в русских переводах*, Москва 2009].
- Zemskov V.B., *Neskol'ko slov ob ètoj knige*: [predislovie], [в:] *Na perelome: Obraz Rossii prošloj i sovremennoj v kul'ture, literature Evropy i Ameriki (konec XX – načalo XXI vv.)*, Moskva 2011 [Земсков В.Б., *Несколько слов об этой книге: [предисловие], [в:] На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011].

## SUMMARY

THE CONCEPTS OF “OURS” AND “ALIEN”  
IN CONTEMPORARY BRITISH ENGLISH POETRY

The analysis of the concepts “ours” and “alien” takes place within the framework of the study of the actual imagology. Contemporary British English poetry expresses the ideas through the following concepts: the struggle of the Irish for their independence, the need for empathy and assistance to emigrants, the need to respect and study not only English but also foreign poets, the idea of the presence of highly artistic poetry as a criterion for assessing the spiritual and cultural level of the country as a whole, the idea of the need to travel around the world to learn about their national identity and for spiritual and cultural enrichment, the idea of mixing languages, cultures, religions during the immigration of eastern nations to multicultural Great Britain, the idea of the beauty of the native language and others.

**Key words:** imagology, concepts “ours” and “others”, artistic idea, contemporary.



*Беларуская літаратура – з пазіцый эстэтычных  
і этычных катэгорый*

В. Ю. Бароўка, *Аксіялогія беларускай літаратуры*: манаграфія, Віцебск 2020, сс. 184

Манаграфія доктара філалагічных навук, прафесара В.Ю. Бароўкі, што выйшла ў выдавецтве Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Ма-шэрава, уяўляе сабой комплекснае даследаванне шэрагу пытанняў, звязаных з асэнсаваннем каштоўнаснага патэнцыялу нацыянальнай літаратуры, асаб-лівасцей адлюстравання духоўнага развіцця грамадства сродкамі прыгожа-га пісьменства, аўтарам звернута ўвага на адметнасці мастацкай трансляцыі каштоўнасцей старажытнай літаратуры ў сучаснасць.

Навізна навуковай працы В. Ю. Бароўкі заключаецца ў паўнавагасным аглядзе беларускай літаратуры ад моманту яе станаўлення да сучаснага этапу развіцця з пазіцый эстэтычных і этычных катэгорый-базісаў нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Метадалогія даследавання грунтуецца на дзяржаўным прынцыпе раз-гляду аксіялагічных этычных і эстэтычных катэгорый мастацкай літаратуры з улікам спецыфікі індывідуальнага падыходу пісьменнікаў да сутнасці літа-ратурнай творчасці, адносінаў да мастацкай спадчыны папярэднікаў. У аснове манаграфіі ляжыць сінтэз тэм аглядавых і тэм канкрэтна-аналітычных, скі-раваных на глыбокае вывучэнне мастацкіх фактаў у творчасці таго ці іншага пісьменніка.

Структура манаграфіі абумоўлена асаблівасцямі разгледжанай праблема-тыкі: адштурхоўваючыся ад пытання пра поліфункцыянальнасць літаратуры, аўтар манаграфіі канцэнтруе ўвагу на канкрэтным увасабленні аксіялагічных катэгорый у творчасці знакавых аўтараў мінулага і сучаснасці. Так, прааналі-заваўшы помнікі пісьменства даўняй беларускай літаратуры, В. Ю. Бароўка вылучае адметнасці паняцця прыгожага, уласцівыя розным эпохам: адпавед-насць нормам хрысціянскай маралі і дыдактычнасць, на думку прафесара, былі асновай каштоўнаснага патэнцыяла старажытнай літаратуры, у перыяд Адраджэння вядучым крытэрыем эстэтычнай значнасці становіцца грамад-ская каштоўнасць зместу твора, майстэрскае ўвасабленне ідэй пісьменніка, у XVII стагоддзі вылучаюцца павучальнасць, сэнсавая напаўненасць і даска-наласць мастацкай формы.

Аўтар манаграфіі прыходзіць да высновы, што базіс металітаратурнага коду нацыянальнай літаратуры быў закладзены пісьменнікамі XIX стагоддзя, пры гэтым В. Ю. Бароўка падкрэсліла, што напачатку развагі пра літаратурную творчасць ў польскамоўных і беларускамоўных творах розніліся праблематыкай (польскамоўныя аўтары былі зацікаўлены ў большай ступені пытаннямі паэтыкі мастацкага твора, беларускамоўных літаратараў хваляваў шлях пісьменніка да чытача), аднак ў другой палове азначанага стагоддзя назіраецца збліжэнне праблематыкі праз асэнсаванне ролі таленавітай асобы ў літаратурным руху (23).

На багатым паэтычным матэрыяле прадэманстравана мастацкае асэнсаванне творчага працэсу ў спадчыне класіка нацыянальнай літаратуры М. Багдановіча, метадычна дасканала прааналізаваны выбраныя творы У. Дубоўкі, якія дазволілі аўтару заўважыць канцэптuallyныя змены ў падыходзе беларускага паэта да мастацкай творчасці.

Асабліваю цікавасць выклікае раздзел манаграфіі, прысвечаны мастацкай мемарыялізацыі дзеячаў культуры ў паэзіі У. Караткевіча. Падкрэсліўшы выключны мастацкі густ пісьменніка, В. Ю. Бароўка заўважыла, што калі ў ранняй творчасці аб'ектам эстэтычнай рэфлексіі паэта станавіліся паасобныя, важныя моманты жыцця знакамітых дзеячаў беларускай культуры, то ў вершах сталага перыяду У. Караткевіч акцэнтаваў увагу на ролі асобы ў гісторыі народа, айчынай і сусветнай культуры.

Выбар у якасці прадмета навуковага пошуку літаратурна-герменеўтычага вектара паэзіі М. Танка дэманструе арыгінальны погляд В. Ю. Бароўкі на творчасць выбітнага класіка нацыянальнай літаратуры. Даследчыцкая назіральнасць, дасведчанасць і прафесійная эрудыцыя дазваляюць аўтару манаграфіі адшукаць вобразы-рэмінісцэнцыі ў вершах пісьменніка да твораў паэтаў розных эпох. На думку В. Ю. Бароўкі, літаратурна-герменеўтычны вектар паэзіі М. Танка накіраваны на *маніфестааванне ўласных мастацкіх імператываў, дзе на першае месца выходзілі непарыўная сувязь літаратуры з жыццём, творчы эксперымент як эстэтычны прыцып і варыянт ацэнкі ўласных пісьменніцкіх патэнцый, зробленага літаратурнымі папярэднікамі і сучаснікамі* (65).

У рэчышчы даследавання аксіялагічнай праблематыкі сучаснай літаратуры прафесійную зацікаўленасць аўтара выклікала па-мастацку арыгінальная творчасць А. Разанава, чые металітаратурныя рэфлексіі атрымалі асэнсаванне з пазіцыі жанравай спецыфікі і сэнсавай разнастайнасці. Паводле В. Ю. Бароўкі, зномы А. Разанава – адмысловы жанр на мяжы эсэ і верлібра, палемічнае асэнсаванне вядомага з акцэнтам на неадназначнасці, гэта адкрыццё новых сэнсаў і абвяржэнне ісцін, даўно прынятых на веру. Беларуская літаратура па-ранейшаму застаецца для А. Разанава адным са сродкаў выяўлення беларускай філасофіі, як сцвярджае аўтар манаграфіі.

Даследуючы сучасны літаратурны працэс, В. Ю. Бароўка заўважае ў ім спробы пісьменнікаў XXI стагоддзя нанова вызначыць ролю літаратурнай класікі. Не выклікае сумнення меркаванне, што вектар, які акрэслівае сучасны літаратурны накірунак, быў прадвызначаны Я. Купалам, М. Багдановічам, У. Караткевічам. Шматлікія рэмінісцэнцыі з твораў беларускіх пісьменнікаў

мінулага стагоддзя прааналізаваны аўтарам манаграфіі ў творчасці В. Шніпа, Э. Акуліна, Л. Рублеўскай. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем В. Ю. Бароўкі пра тое, што актуалізацыя творчасці класікаў сучаснымі беларускімі пісьменнікамі грунтуецца не толькі на ўсведамленні значнасці іх грамадскай пазіцыі, этычных каштоўнасцей і эстэтычных устаноў папярэднікаў, але і на такіх складніках як патрыятызм, чалавечая годнасць, мастацкая арыгінальнасць. Падсумоўваючы развагі, прафесар адзначае, што маніфестацыя эстэтычна-аксіялагічнага патэнцыялу спадчыны класікаў нацыянальнай літаратуры актывізуе ўвагу да арыгіналаў, выклікае палеміку са стэрэатыпамі, дазваляе знайсці новае семантычнае нападненне тэм і вобразаў.

Сэнсава змястоўным атрымаўся раздзел манаграфіі, у якім В. Ю. Бароўка звярнула ўвагу на адзін са складнікаў беларускай прозы ХХ–пачатку ХХІ стагоддзяў – металітаратурны ракурс. Даследчыца спыняецца на апавяданнях В. Ластоўскага, М. Гарэцкага, Я. Коласа, аналізуе пісьменніцкую рэфлексію над мастацтвам слова ў творах М. Стральцова і Б. Сачанкі. В. Ю. Бароўка звяртае ўвагу на металітаратурныя ўстаўкі ў рамане У. Караткевіча “Чорны замак Альшанскі”, асвятленне праблемы праўдападабенства ў літаратуры разглядае на прыкладзе рамана А. Лойкі “Як агонь, як вада”, робіць аб’ектам вывучэння творы А. Мальдзіса, У. Арлова, У. Дамашэвіча, А. Федарэнкі, Л. Рублеўскай, Ф. Сіўко. Адштурхоўваючыся ад выказвання В. Ізера, які сцвярджаў, што памерла не літаратура, а ранейшыя ўяўленні пра яе, аўтар манаграфіі лічыць, што металітаратурная рэфлексія сучасных беларускіх празаікаў пацвярджае гэту выснову, паколькі яе праблематыка – дынамічны працэс, на які ўплываюць знешнія і ўнутраныя абставіны. Спосабы рэпрэзентацыі металітаратурнай рэфлексіі В. Ю. Бароўка тлумачыць аўтарскай індывідуальнасцю: у адных аўтараў яна выяўляецца праз маналог (Я. Колас, М. Гарэцкі, М. Стральцоў, Ф. Сіўко), у іншых – праз сюжэт і сістэму вобразаў (У. Караткевіч, А. Мальдзіс, У. Арлоў, Л. Рублеўская).

Каштоўнасцю манаграфіі бачыцца ўвага даследчыцы да літаратурнага працэсу Віцебскага рэгіёна, што выявілася, у прыватнасці, у зацікаўленасці творах таленавітага сучаснага паэта В. Шніпа. Яго аксіялагічна значныя балады пра ўрадженцаў Віцебшчыны (Я. Баршчэўскага, А. Рыпінскага, А. Вярэгу-Дарэўскага, А. Гурыновіча, В. Ластоўскага, У. Дубоўку, Т. Кляшторнага, В. Быкава, У. Караткевіча) бачацца аўтару манаграфіі ўдалай спробай акцэнтавання ролі асобы ў літаратуры і грамадстве. Таксама згаданы ў раздзеле творы пісьменнікаў, народжаных на тэрыторыі Віцебшчыны: Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, С. Панізніка, Н. Гальпяровіча.

*Натхнёным песняром роднай мовы, яе мастацкім даследчыкам* назвала В. Ю. Бароўка выбітнага паэта Р. Барадуліна, сцвярджаючы, што яго мысленне было наскрозь прасякнута арыгінальнымі моўнымі асацыяцыямі. Аналіз мастацкай спадчыны паэта дазволіў аўтару навуковай працы прыйсці да высновы пра тое, што метамоўная рэфлексія ў паэзіі Р. Барадуліна прэзентуе літаратуру як важны сродак мастацкага асэнсавання мовы ў жыцці чалавека, сувязі пісьменніка з родным краем, уплыву мовы на ўспрыманне чалавекам свету.

Этычныя прыярытэты ў творах даўняй і новай беларускай літаратуры склалі ядро апошняга раздзела манаграфіі. У межах навуковага даследавання раздзел атрымаўся канцэптуальна значным і ідэйна насычаным. З пазіцыі аксіялогіі маральнай сферы жыцця грамадства разгледжана старабеларуская літаратура, помнікі палітычнай сатыры XVII стагоддзя, творы паэтаў-філаматаў. Сфармуляваны этычны кодэкс, адлюстраваны ў мастацкіх творах Я. Баршчэўскага, скіраваная ўвага на духоўны свет насельнікаў беларускай зямлі, якія сталі героямі твораў В. Дуніна-Марцінкевіча, асэнсавана народная этыка, заўважаная ў творах Ф. Багушэвіча. Асаблівая ўвага даследчыцы скіраваная на аповесць М. Гарэцкага “Дзве душы”, якая бачыцца аўтару манаграфіі своеасаблівым асэнсаваннем духоўнага стану людзей памежнага часу. В. Ю. Бароўка слушна адзначае, што духоўнае самапачуванне людзей, якія апынуліся на злome эпох, характарызавалася трансфармацыяй ранейшых каштоўнасных прыярытэтаў, неакрэсленасцю паняццяў дазволенага і забароненага.

Тэма Вялікай Айчыннай вайны – скразная для беларускай літаратуры. Невыпадкава мастацкаму адлюстраванню ваеннай тэматыкі з пазіцыі аксіялогіі прысвечаны асобны раздзел манаграфіі, у якім прааналізаваны змястоўны пласт нацыянальнай паэзіі і прозы. Як лічыць В. Ю. Бароўка, працэс мастацкага асэнсавання вайны ў беларускай літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў сведчыць пра пастаяннае пашырэнне пунктаў погляду на падзеі ваенных гадоў і іх ўдзельнікаў. У дадзеным раздзеле асаблівай увагі заслугоўвае разгляд твораў В. Быкава, магістральнай тэмай творчасці якога было даследаванне магчымасцей чалавека ў сітуацыі выбару паміж жыццём і смерцю.

Завяршае манаграфію аглядавы раздзел “Аксіялагічны патэнцыял літаратурнага твора”, у якім асэнсаваны аксіялагічна значныя прыёмы ў мастацкіх тэкстах беларускай літаратуры.

Манаграфія, па словах аўтара, з’яўляецца *сціплай спробай асэнсавання акрэсленых пытанняў*, аднак шырокі дыяпазон мастацкіх тэкстаў, якія сталі аб’ектам навуковай увагі, выключнае веданне напрацовак айчынных і замежных спецыялістаў у галіне літаратуразнаўства, філасофіі, гісторыі дазваляюць разглядаць даследаванне як змястоўны каштоўнасны здабытак сучаснай навукі, здольны даць новыя накірункі для распрацоўкі актуальных пытанняў аксіялогіі літаратуры.

Hanna Hladkova

Witebski Uniwersitet Państwowy  
im. P.M. Maszerowa

<https://orcid.org/0000-0002-2275-2700>

**Выбранае аб беларускай літаратуры  
дваццатага стагоддзя**

Andriej Moskwin, *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne*, Białystok 2019, 238 s.

Рэцэнзуемая манаграфія славіста, культуролога, перакладчыка, драматурга Андрэя Масквіна невыпадкова напісана на польскай мове. Пры тым, што культурна-гістарычныя стасункі, сувязі Польшчы і Беларусі, здавалася б, проста відавочныя, беларуская літаратура для сучаснага польскага чытача застаецца ў значнай ступені з'явай вельмі адлеглай. І гэта нягледзячы на тое, што перакладамі з беларускай на польскую мову ахоплена творчасць, як, напрыклад, Янкі Брыля, Васіля Быкава, Уладзіміра Караткевіча, так і шэрагу паэтаў ды празаікаў XXI стагоддзя. Не бракуе на гэтай дзялянцы і твораў даўнейшых часоў. Так, у 2018 годзе пабачыла свет сапраўды фундаментальнае выданне – “Беларускі Трыстан” XVI–XVII стагоддзя ў перакладзе Ліліі Цітка<sup>1</sup>. І, безумоўна, заслугоўвае ўвагі погляд на беларускую літаратуру Адама Паморскага, выказаны ім у інтэрв’ю, дадзеным “Gazecie Wyborczej” праз два гады пасля выхаду анталогіі беларускай паэзіі “Nie chyliłem czoła przed moją” (Wrocław 2008), адным з рэдактараў якой ён быў:

I nie jest tak, że to my, Polacy, jesteśmy starszymi braćmi, a Białorusini dopiero pod naszą ręką się kształtują. Białoruś to przecież jeden z podmiotów kultury staroruskiej; starszej od polskiej, a kultura ta od początku drugiego milenium tworzyła literaturę w języku jeśli nie własnym, to lokalnym wariacie tego słowiańskiego esperanto, jakim był cerkiewno-słowiański. Białoruś zawsze podkreślała swoją odrębność na Rusi Kijowskiej: była to odrębność dynastyczna, językowa, po części kulturowa. Nawet chrześcijaństwo przyjęto tu (w Księstwie Połockim) bodaj bezpośrednio z Bizancjum, nie przez Kijów<sup>2</sup>.

У першых жа радках Уступу сваёй крытычна-літаратуразнаўчай кнігі Андрэй Масквін звяртае ўвагу на драматычны лёс беларускага прыгожага пісьменства і яго твораў, імкнучыся абудзіць цікавасць польскага чытача да выбраных – і якіх жа яркавых! – момантаў беларускай літаратуры менавіта дваццатага стагоддзя. *W przedstawianej książce Czytelnik odnajdzie prezentacje takich właśnie poruszających losów pisarzy białoruskich, starających się nie zejść ze świadomie wybranej drogi, zachować godność, człowieczeństwo i przynajmniej skrawek własnej swobody twórczej* (10) – зазначае аўтар.

Манаграфія “Literatury białoruskiej rodowody niepokorne” знамянальна распачынаецца артыкулам “Literatura białoruska i jej tożsamość w debatach twórców i krytyków na łamach “Naszej Niwy” w latach 1913–1914”. Узнікненне

<sup>1</sup> *Białoruski Trystan*. Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Opracowanie i przekład: Lilia Citko, Poznań 2018.

<sup>2</sup> *Książd Baka powrócił do źródła*, “Gazeta Wyborcza” 2011, 2 czerwca.

ў 1906 годзе газеты “Наша Ніва” сталася арганічным працягам распачатых у папярэднім стагоддзі працэсаў станаўлення новай беларускай літаратуры. Дзякуючы творчаму адраджэнскаму патэнцыялу віленскае выданне за няпоўных дзесяць гадоў згуртавала вакол сябе нацыянальны творчы патэнцыял, сцвердзіла шляхі развіцця навейшага беларускага прыгожага пісьменства. На старонках “Нашай Нівы” дэбютавалі, друкаваліся аўтары, творчасць якіх складае класіку беларускай літаратуры: Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Максім Гарэцкі, Змітрок Бядуля і шэраг іншых майстроў слова.

“Нашаніўская” дыскусія, першая такога кшталту палеміка, цалкам невыпадкова займае істотнае месца ў гісторыі беларускай літаратуры. Сапраўды, як адзначае А. Масквін, падчас яе вызначалася тоеснасць беларускага прыгожага пісьменства. Распачаў дыскусію артыкулам “Сплачывайце доўг” пад псеўданімам Юры Верашчака сакратар рэдакцыі Вацлаў Ластоўскі, які відавочна выказваў згоду з поглядамі Максіма Багдановіча, па-свойму трансліраваў іх. У 1911 годзе па дарозе ў Ракуцёўшчыну Багдановіч спыняўся ў Вільні, дзе ў рэдакцыі “Нашай Нівы” пару начэй правёў у размовах з Ластоўскім – праз два гады рэдактарам слыннага “Вянка”. Такім чынам: *Bodźcem do napisania tego tekstu (артыкула “Сплачывайце доўг” – Г.Т.) i podjęcia próby przeprowadzenia polemiki stały się poglądy na białoruską kulturę i sztukę Maksima Bogdanowicza. W swoich esejach (...) poruszał on problem włączenia białoruskiej literatury do europejskiego artystyczno-intelektualnego życia. (...) W jego pracach krytyczno-literackich często jest powtarzana opinia: “samoistny – europejski”, “białoruski – ogólnoludzki”, “nasz – wszechświatowy”, “narodowościowy – obcy”* (17). Ластоўскі звяртаў увагу на аднастайнасць беларускай літаратуры, што выяўлялася ў яе амаль выключнай засяроджанасці на *kwestię ciężkiej społecznej egzystencji narodu białoruskiego, jego nieszczęsnego losu* (17), папракаў ад імя беларускага селяніна, што сучасныя паэзія і проза не цікавяцца яго ўнутраным станам, унікаюць паказу красы прыроды, акаляючага свету, не вучаць бачыць, чуць і любіць яснасць усходу сонца, пошум лесу ... *Na zakończenie autor zaznacza: “(...) jeśli zawiedziecie położone w was nadzieje, naród będzie obliczał dług i dług ten będzie się ciągnął za wami na zawsze”* (20).

Пад псеўданімам “адзін з парнаснікаў” у дыскусію ўключыўся Янка Купала з рэфлексіямі “Чаму плачэ песня наша?”. Па яго перакананні, панурая рэчаіснасць, ранейшая і цяперашняя, не дае паэту магчымасці выбару сэнсу, танальнасці твораў, а вось калі зменіцца сацыяльная сітуацыя і беларускі народ пачне будаваць шчаслівае жыццё, змяняцца і песні. *Jest oczywiste, że każdy białoruski literat w swojej twórczości zwraca się ku przeszłości (przede wszystkim dziewiętnastowiecznej) i przypomina okres pańszczyzny. Jeśli czerpie natchnienie w pieśniach ludowych, to dostrzega nie tylko ich piękno, lecz także smutek i płacz* (21). Пры тым паэт, на думку Янкі Купалы, хоць і паходзіць з народа, мае права быць індывідуальнасцю, мысліцелем, мусіць выступаць у ролі Дэміурга.

Досыць падрабязна А. Масквін спыняецца на ўдзеле ў дыскусіі Ляво-на Гмырака (Мечыслала Бабровіча), Язэпа Лёсіка, новым артыкуле Вацлава Ластоўскага. Безумоўна, на старонках “Нашай Нівы” асэнсоўваліся

сапраўднасць і прышласць беларускай літаратуры. Аднак пры ажыўленасці дыскусіі відавочна, што галоўную ролю ў ёй адыгралі погляды Максіма Багдановіча і Янкі Купалы. І тут варта было б згадаць звязаныя з “нашаніўскай” палемікай артыкулы Яна Чыквіна “Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)” і “Ля вытокаў ідэйна-эстэтычнага супрацьстаяння ў беларускай паэзіі 20–30-х гадоў”<sup>3</sup>, у якіх аўтар канцэнтруецца якраз на творчых узаемаадносінах Багдановіча і Купалы.

У выніку ўважлівага аналізу “нашаніўскай” дыскусіі аўтар манаграфіі прыходзіць да цалкам адпаведных высноў, падкрэсліўшы найперш ролю Вацлава Ластоўскага як “каталізатара” літаратурнага працэсу. Першы раз беларускія пісьменнікі, адзначае А. Масквін, задумаліся над месцам сваёй літаратуры не толькі ў культуры суседніх народаў, але і ў кантэксце еўрапейскім. Вельмі важна, што *dyskusja zapoczątkowała nowy etap w rozwoju literatury białoruskiej; uświadomiła literatom oraz odbiorcom, iż nie tylko należy użalać się nad tragedią narodu białoruskiego, pokazując jego cierpienie i bardzo skromne życie, lecz także rozpracowywać charakter Białorusina, jego psychologię, świat wewnętrzny* (28). Даследчык слухна падкрэслівае, што *дыскусія намагла zrobić krok do przodu, odstąpić (choćby częściowo) od poezji o charakterze opisowym, od intonacji użalania się nad własnym losem oraz losem białoruskiego narodu i przejść ku liryce o zabarwieniu społecznym i filozoficznym, ku poszukiwaniom i eksperymentom w dziedzinie formy, ku powstaniu “delikatnej liryki i wielkiej epiki”* (28).

Два наступныя раздзелы манаграфіі А. Масквіна прысвечаны творчасці выдатных беларускіх пісьменнікаў трагічнага лёсу, ахвяр сталінскіх рэпрэсій – Максіма Гарэцкага і Францішка Аляхновіча. У артыкуле “Maksim Harecki jako przedstawiciel “nowego dramatu” białoruskiego” кампетэнтна аналізуецца драматургічная спадчына класіка беларускай літаратуры, у прыватнасці, разглядаюцца п’есы М. Гарэцкага “Мутэрка”, “Жалобная камедыя”, “Жартаўлівы Пісарэвіч”, “Не адной веры”, абразкі “Свецкі чалавек”, “Камеінацёс”.

Na przykładzie tych kilku utworów scenicznych można się przekonać, że Harecki był nie tylko teoretykiem, lecz także praktykiem. Wraz z dwoma innymi białoruskimi twórcami – Franciszkiem Alachnowiczem i Janką Kupałą – sprzyjał rozwojowi “nowej dramaturgii i reformie teatru białoruskiego, starał się poszerzać poruszaną w nim problematykę. Zgodnie z zasadami naturalizmu dążył do odsłonięcia prawdy o człowieku i otaczającym go życiu; dokonywał analizy osobowości bohaterów ukształtowanych przez swoje środowisko; koncentrował akcję wokół centralnego, logicznie rozwijającego się wydarzenia. W ślad za ekspresjonistami ukazywał stany psychiczne o najwyższym stopniu napięcia emocjonalnego, łączył elementy przeciwstawne: patos z wulgarnością, poezję z prozaizmem (46–47).

Дакументальнай аповесці “У капцюрох ГПУ”, трагічнай адысеі аб несправядлівым арышце, зняволенні на суровых расійскіх Салаўках, належыць асобае месца як у творчай спадчыне аднаго з найбуйнейшых беларускіх драматургаў,

<sup>3</sup> Ян Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005; Ян Чыквін, *Імёны. Творы. Кантэкст. Артыкулы, рэцэнзіі, інтэрв’ю*, 2-е выданне, дапоўненае, Беласток 2020.

празаіка Францішка Аляхновіча, так і ў беларускай літаратуры ў цэлым. Больш таго, гэтым творам распачынаецца лагерная тэматыка ў савецкай літаратуры. Напісаная спачатку на польскай мове, пад назвай “Siedem lat w szponach GPU” аповесць пабачыла свет у 1935 годзе ў Вільні, а ў 1937-м, перакладзеная самім аўтарам – на беларускай. Як зазначае А. Масквін, аповесць была ператлумачана на сем моў і надрукавана ў Еўропе, Лацінскай Амерыцы і ў Злучаных Штатах Амерыкі. У раздзеле “7 lat w szponach GPU Franciszka Alachnowicza (Olechnowicza) świadectwem o radzieckim Gulagu” даследчык паслядоўна рэалізуе дзве галоўныя мэты: *po pierwsze, porównanie czterech wersji powieści – dwóch polskich (z 1935 i 1937 roku) i dwóch białoruskich (z 1937 b 1942 roku), i po drugie, przesledzenie, jak zmienila się koncepcja autora w miarę powstania nowych wersji* (49).

Наступны своеасаблівы блок кнігі “Literatury białoruskiej rodowody niepokorne” распачынаецца артыкулам пра рэцэпцыю творчасці ў Польшчы Алеся Адамовіча, дарэчы, як аднаго з найглыбейшых даследчыкаў спадчыны М. Гарэцкага, так і аўтара шэрагу адкрытых па сваёй сутнасці даследаванняў, а таксама пісьменніка – аўтара дылогіі “Партызаны”, “Хатынская аповесць”, “Карнікі”, створаных у значнай ступені на аснове яго партызанскага вопыту. І менавіта Алесь Адамовіч з’яўляецца ініцыятарам і стваральнікам (у сааўтарстве) наватарскіх кніг памяці “Я з вогненнай вёскі...” і “Блакаднай кнігі”. Канцэнтравана прадставіўшы чытачу творчую біяграфію пісьменніка, А. Масквін паслядоўна разглядае факты ўваходжання твораў А. Адамовіча ў польскі крытычна-літаратуразнаўчы, чытацкі кантэкст, звяртаючы асаблівую ўвагу на кнігі памяці – літаратуру факта.

Цэнтральнае месца ў манаграфіі А. Масквіна займае творчасць Васіля Быкава, розныя аспекты якой разглядаюцца ў трох артыкулах: “Рэсурса прозы Wasila Bykowa w Polsce”, “*Likwidacja/Sotnikau* Wasila Bykawa a cenzura na Białorusi” і “Nasz Bykau”. Аналіз успрыняцця ў Польшчы творчасці аўтара “Жураўлінага крыку”, “Трэцяй ракеты” “Мёртвым не баліць” і шэрагу выдатных твораў так званай “лейтэнанцкай прозы” распачынаецца вельмі слухным сцвярдженнем: *W kulturze i literaturze białoruskiej Wasil Bykau zajmuje osobne, szczególne miejsce. Jego twórczość, podobnie jak i dorobek literacki wielu klasyków literatury światowej, np. Heinricha Bölla, Ericha Marii Remarque’a czy Gabriela Garcii Marqueza, już dawno przekroczyła granicę kraju, z którego pochodzi. Podejmowana przez tych twórców problematyka ma charakter nie lokalny, lecz ogólnoludzki i została skierowana do takiego czytelnika, który pragnie żyć godnie i sprawiedliwie* (122). Падрабязна прасочваецца ў манаграфіі саракагадовы шлях рэцэпцыі творчасці Васіля Быкава ў Польшчы. Праблемы чалавечай экзістэнцыі, выбару ў пагранічнай сітуацыі, супярэчлівы свет чалавечай душы, уласцівыя творам пісьменніка, уздымаюцца і ў аповесці “Сотнікаў”. А. Масквін звяртаецца да гісторыі публікацыі твора, аналізуе і параўноўваючы дзве рэдакцыі аповесці – аўтарскую і падкарэкціраваную цензурай.

Восьмы раздзел манаграфіі “Łarysa Geniusz: życie w izolacji”, напісаны пераважна на аснове выдадзенай эпістальнай спадчыны паэтэсы, можна вызначыць як штрыхі да творчага партрэта таленавітай, мужнай, нязломнай асобы трагічнага лёсу, якую невыпадкова называюць беларускай апосталкай.



У Польшчы, як адзначае А. Масквін, творчасць паэтэсы яшчэ чакае сваёй гадзіны, няшмат яе твораў перакладзена на польскую мову. Аднак варта згадаць, што ў 1992 годзе ў Беластоку пабачыў свет паэтычны зборнік Ларысы і Юркі Геніюшаў “Маці і сын”, выдадзены ў серыі “Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа”, сябрам якога быў Юрка Геніюш.

У заключным раздзеле “Współczesna literatura białoruska w szponach polityki” аўтар манаграфіі “Literatury białoruskiej rodowody niepokorne” звяртаецца да актуальных, гарачых пытанняў беларускай сучаснасці – да стану культуры і адукацыі, літаратуры і мастацтва, урэшце, мовы, якія сталіся заложнікамі шматгадовага ўжо палітычнага курсу.

Задумваючыся над падсумаваннем зместу прадстаўленых у кнізе артыкулаў, пагаджаешся з высноваю аўтара, выказанай ім у Заключэнні: *Obraz współczesnej literatury białoruskiej, jaki został zaprezentowany w niniejszej książce, odznacza się z konieczności fragmentaryzmem, gdyż przedstawione tu zostały jedynie sylwetki wybranych twórców i wybrane zjawiska literackie. Na bardziej wyczerpującą analizę będziemy musieli jednak poczekać, gdyż różne procesy społeczne oraz przemiany we współczesnej kulturze nie zostały jeszcze wystarczająco rozpoznane* (212). Пры тым трэба адзначыць, што А. Масквіну ў манаграфіі “Literatury białoruskiej rodowody niepokorne” якраз удалося рэалізаваць усе заяўленыя мэты, у прыватнасці, падагуліць рэцэпцыю ў Польшчы творчасці А. Адамовіча, В. Быкава, наблізіць да польскага чытача важныя моманты ў развіцці беларускай літаратуры дваццатага стагоддзя.

*Halina Twaranowicz*

*Uniwersytet w Białymstoku*

<https://orcid.org/0000-0002-6895-9010>



*Ul'jana Wieryna*

DOI: 10.15290/bb.2021.13.27

*Białoruski Uniwersytet Państwowy  
Mińsk*<https://orcid.org/0000-0002-6015-7160>**Жыццё з універсітэтам:  
да 90-годдзя Алега Антонавіча Лойкі**

У 100-гадовай гісторыі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта ёсць постаці, якія сваёй працай вызначалі яго развіццё. Такой асобай з'яўляецца Алег Антонавіч Лойка (1931–2008) – літаратуразнаўца, пісьменнік і перакладчык, маладзейшы за ўніверсітэт усяго на 10 гадоў. У яго біяграфіі вылучаецца вялікі перыяд, звязаны з філалагічным факультэтам. Гэта больш за паўстагоддзя, пачынаючы з 1948 года, калі малады Алег Лойка паступіў на беларускае аддзяленне філалагічнага факультэта. Ён прайшоў усе прыступкі ўніверсітэцкага жыцця: быў студэнтам, аспірантам, выкладчыкам, дацэнтам, прафесарам, займаў пасады загадчыка кафедры і дэкана. Апошнюю – у 1991–1996 гадах, калі ўніверсітэт, як і ўся краіна, перажываў значныя змены. *Менавіта ў гэты перыяд быў закладзены падмурак абноўленага філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта*<sup>1</sup>, – адзначаў І.С. Роўда.

У інтэрв'ю 1991 года “Каго і для чаго рыхтуе філфак?”, адказваючы на пытанні В. Шніпа ў якасці новага дэкана, А.А. Лойка абазначыў свае бачанне факультэта, і як галоўную мэту – “святую мэту філфака” – назваў падрыхтоўку беларускай інтэлігенцыі. Менавіта так – гранічна шырока разумеў універсітэцкую філалагічную адукацыю Алег Антонавіч.

---

<sup>1</sup> І Роўда, *Чалавек рознабаковага таленту*, [у:] *Чалавек з сонечнай усмешкай: кніга пра Алега Лойку*, Мінск 2019, с. 232.

Ён прымаў складаную спадчыну, наракаючы на тое, што ў савецкі перыяд адбывалася “спрашчэнне ўніверсітэцкага навучання”, “ператварэнне філфака ў педфак”<sup>2</sup>. Зараз, праз 30 гадоў, вельмі карысна ўзгадаць, якія недахопы бачыў А.А. Лойка ў філфакаўскім навучанні:

...Не вывучаюцца ўкраінская, літоўская, латышская мовы, а гэта ж мовы нашых суседзяў. Не вывучаецца таксама беларусістыка нямецкая, англійская, амерыканская і іншыя. У той час як у свеце беларусістыка цяпер – адна з актуальных і прывабных праблем для вывучэння. А з класічных моў вывучаем толькі лаціну. І не вывучаем старагрэчаскай, стараўрэйскай. Не маем сваіх арабістаў, хоць існуюць колькі стагоддзяў “Кітабы” – рэлігійныя кнігі, напісаныя на беларускай мове. Я не кажу ўжо, што мы не рыхтуем ні карэктараў, ні рэдактараў – прафесіяналаў так званай прыкладнай філалогіі (470–471).

Факультэт рыхтаваўся да пашырэння спецыялізацый, адкрыцця новых кафедраў, што і адбывалася на працягу 1991–1996 гадоў, калі з’явіліся кафедры славістыкі, класічнай філалогіі, тэорыі літаратуры, шмат пераўтварэнняў адбылося з іншымі структурнымі адзінкамі факультэта. Зразумела, што пры такіх пераўтварэннях найпершым было пытанне падрыхтоўкі выкладчыкаў, якія забяспечвалі б адукацыю па шматлікіх новых спецыяльнасцях, і такая падрыхтоўка адбывалася на працягу некалькіх гадоў. Але пры тым важна таксама, што А.А. Лойка сапраўдную цяжкасць бачыў у выхаванні “ўласна філолага”, а пад філалагічнай падрыхтоўкай разумеў валоданне *адной з замежных і адной з класічных моў, як было некалі ў гімназіях і ліцэях* (471). Са шкадаваннем ён дадаваў, што *і мы, універсітэт, не можам даць студэнту веды па другой замежнай мове* (471).

У 1992 годзе былі адноўлены і адкрыты аддзяленні «Беларуская і руская мовы і літаратуры», «Славянскія мовы і літаратуры», пасля 1993 года факультэт прыняў студэнтаў на спецыяльнасці «Класічныя мовы і літаратуры», «Беларуская і нямецкая мовы», «Беларуская і французская мовы», «Беларуская і англійская мовы». Шмат пераўтварэнняў адбылося на факультэце ў пазнейшыя часы, але па колькасці новых спецыяльнасцей перыяд 1991–1996 гадоў быў самы плённы. З адзначаных у 1991 годзе А.А. Лойкам лакун у філалагічнай адукацыі шмат было запоўнена і дзякуючы яго намаганням і паз-

<sup>2</sup> А.А. Лойка, *Дрэва жыцця. Кніга аднаго лёсу*, Слонім 2004, с. 470. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

ней. Так, зараз студэнты вывучаюць не толькі лацінскую, але і старагрэчаскую мову, значным крокам стала ўвядзенне спецыялізацыі “Літаратурна-рэдакцыйная і выдавецкая дзейнасць”, развіццё кітайскі. Але ёсць і непазбежныя страты. Атрымаўшы грунтоўную адукацыю на аддзяленні “Беларуская і руская мовы і літаратуры” з 1992 па 1997 год, не магу не выказаць шкадаванне з прычыны яго адсутнасці ўжо на працягу многіх гадоў.

Калі В. Шніп задаў А.А. Лойку пытанне пра ўмовы працы, ці змяніліся яны да лепшага ў 1991 годзе, то атрымаў вельмі эмацыйны адказ. Размова ішла пра новы будынак для філалагічнага факультэта на вуліцы К. Маркса, 31, дзе раней змяшчалася Вышэйшая партыйная школа. На момант размовы чакаўся адказ на адкрыты ліст выкладчыкаў у ЦК КПБ. Адказу яшчэ не было, а абвінавачванні ў *прыўлашчванні маёмасці* ўжо гучалі (472). Але А.А. Лойка адказваў, што дабіваецца не гэтага, а *спайнення абяцанняга*:

Я – універсітэтчык з 1948 года. Не магу далічыцца, колькі за гэты час разоў у Пастановах ЦК КПБ запісваліся словы то аб перадачы ўніверсітэту гмаху Дома ўраду, то аб пабудове новых асобных комплексаў. Ды каб проста хоць раз было стрымана слова, універсітэт, філфак не былі б у такіх жahlівых умовах існавання, у якіх яны знаходзяцца.

Увогуле на нейкім этапе хадзілі чуткі аб перадачы ўніверсітэту гмаху КДБ. На што замахваецца? – спытаецца. А які ж гэта замах? Калі і замах, то толькі на тое, каб сапраўды ўніверсітэт быў у цэнтры сталіцы ды ў самым прыгожым будынку. Цанавя пачынаў будаўніцтва не з універсітэта! Па ўсёй Еўропе ў цэнтры сталіц Берліна, Парыжа, Прагі, Кракава – універсітэты, а ў беларусаў?

Ды калі ж наша грамадства пазбудзецца гэтага?! (472–473).

Можна толькі здагадвацца, якія намаганні давалася прыкласці дэкану, каб дабіцца для факультэта будынка Вышэйшай партыйнай школы.

Звяртае на сябе ўвагу ўжытае Алегам Антонавічам слова “ўніверсітэтчык”, якое зараз пачуеш нячаста. Не фіксуюць гэтага слова і слоўнікі, але можна меркаваць, што яно было актуальным менавіта ў тых гады, калі ўніверсітэты ствараліся ці аднаўляліся, як гэта было пасля вайны, і студэнты вылучаліся як нацыянальная эліта. Менавіта ў 1940-я гады былі адноўленыя знакі для асобаў, якія атрымалі ўніверсітэцкую адукацыю: па традыцыі, якая бярэ пачатак у XIX стагоддзі, яны выконваліся ў форме ромба. Гэтым званнем Алег Антонавіч ганарыўся ўсё жыццё, бо пражыў яго разам з універсітэтам. Называючы сябе ўніверсітэтчыкам, ужо будучы дэканам, ён ствараў

менавіта такі сэнс: чалавек універсітэта, – і не важна, на якой прыступцы ты знаходзішся, ці толькі паступіў на першы курс, ці ўжо кіруеш факультэтам.

Апошній і, на жаль, не здзейсненай задумай, А.А. Лойкі была кніга “Мой БДУ”. Асноўная праца над ёй вялася, калі Алег Антонавіч ужо быў цяжка хворы, яна стваралася ў шпіталях Мінска і Слоніма ў 2005–2006 гадах. Парадак частак невядомы, але паспрабуем аднавіць задуму аўтара.

Верагодна, першай магла быць частка “З маіх успамінаў універсітэтчыка”, якую А.А. Лойка пачаў не са студэнцкіх гадоў, а з размеркавання 1953 года – года, вырашальнага, памежнага, які падзяліў гісторыю дзяржавы на “да” і “пасля”. *А ўвогуле ўніверсітэтчыкам я мог бы і не стаць...<sup>3</sup>*, – так пачынаюцца гэтыя ўспаміны і так магла б пачынацца кніга члена-карэспандэнта НАН Беларусі, доктара філалагічных навук, прафесара, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі. На першых старонках успамінаў перад намі паўстае сапраўдны “зьялёны” выпускнік, які з хваляваннем чакае свайго лёсу і марыць толькі аб адным: атрымаць размеркаванне ў Слонім, каб быць у родных мясцінах, побач з любімай жонкай: *Людзі, дайце быць Лабановічам! Я хачу толькі да Лілі!* Лабановічам пабыць не давлялося, бо А.А. Лойка атрымаў размеркаванне ў аспірантуру. Аўтар успамінае некалькі выпадкаў, калі ягоны лёс універсітэтчыка быў пад пагрозай. Першы, калі ў 1953 годзе ЦК камсамола запатрабаваў запаўнення загадкавых анкет, пра прызначэнне якіх маладыя людзі здагадаліся толькі пазней. Другі, калі малады аспірант, задзейнічаны ў прыёмнай камісіі, па просьбе прарэктара паправіў адзнаку за сачыненне дачцэ сакратара райкома, а потым быў вымушаны пісаць тлумачальную запіску пракурору, бо высветлілася, што сакратар заплаціў за паступленне і апынуўся пад следствам. Канешне, цяжка падазраваць аспіранта, які ў ведамасці папросту закрэсліў “добра”, надпісаў “выд.” і “папраўленаму верыць”, але можна ўявіць сабе, у якой сітуацыі апынуўся малады экзаменатар.

Трэба падкрэсліць, што і ў гэтых успамінах, і ў тых, што былі надрукаваны ў 2004 годзе ў кнізе “Дрэва жыцця”, А.А. Лойка вельмі строгі да сябе і сваіх учынкаў. Ён піша пра тое, калі памыляўся, за што было сорамна, пра што шкадаваў на працягу жыцця. Такая шчырасць нячаста сустракаецца ў мемуарах.

<sup>3</sup> Тут і далей рукапіс кнігі А.А. Лойкі “Мой БДУ” цытуецца паводле матэрыялаў прыватнага архіва В.В. Шалемава, унука А.А. Лойкі.

Трэці выпадак, калі А.А. Лойка мог не стаць універсітэтчыкам, звязаны з перспектывай яго пераходу ў Акадэмію навук. *Словы пра згоду прагучалі, былі засведчаны на маёй заяве, і афіцыйна я ўжо не быў універсітэтчыкам. На наступны дзень я ўжо быў у кабінце дырэктара Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы, не толькі Юльян Сержеевіч (Пшыркоў – У.В.) віншаваў мяне з пасадай, але і дружная кагорта маіх акадэмічных сяброў – Мікола Грынчык, Міхась Яраш, Міхась Прашковіч, Міхась Мушынскі”, але прарэктар не згадзіўся на пераход: “Адпусцілі Адамовіча, а цяпер Лойку... Не!”. ...Не мой лёс была акадэмія, лёсам маім на ўсё жыццё стаў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.*

Думка мемуарыста вяртаецца ў ранейшыя гады, успаміны змяшчаюць неацэнныя звесткі пра тагачасныя падзеі, выкладчыкаў і аднакурснікаў, узятых не з газет, справаздач ці кніг, а з уласнага досведу вельмі дапытлівага і праніклівага чалавека. Крытыка “тэорыі адзінай плыні” М.Р. Ларчанкі Л.С. Абэцэдарскім, трагічны лёс мовазнаўцы Б.І. Касоўскага, захапляльны лекцыі Д.Я. Фактаровіча, артыстызм І.В. Гутарава, кампанія супраць “касмапаліта” Л.Р. Барага і яго апошняя лекцыя ў БДУ... Гэта цэлая эпоха ў гісторыі ўніверсітэта і беларускай навукі.

А.А. Лойка быў бліскучым лектарам: яркая і жывая манера выкладання, свабоднае валоданне матэрыялам і зацікаўленасць у ім – усё гэта рабіла вялікае ўражанне на студэнтаў і заставалася ў памяці. У кнігу “Мой БДУ” Алег Антонавіч уключыў раздзел “У пошуках майстэрства выкладання”, у якім раскажаў пра свае бачанне гэтага майстэрства, выпрацоўку ўласнага стылю, прыёмах “ажыўлення лекцыі” і кіравання ўвагай аўдыторыі. Усе гэтыя прыёмы спрыялі таму, каб слухачы актыўна ўключаліся ў працу, адчувалі літаратуру як жывую з’яву. А.А. Лойка падкрэсліў ролю сваіх настаўнікаў у лектарскім майстэрстве, назваўшы М.Р. Ларчанку і І.Я. Навуменку, раскажаў, як рыхтаваў свой першы лекцыйны курс, які чытаў “ад князя Алега да чатырох Максімаў – Багдановіча, Гарэцкага, Танка, Лужаніна”, і як адбылося “студэнцкае прызнанне”. У аўдыторыі падчас вячэрніх заняткаў знікла святло, і малады выкладчык прапанаваў прадоўжыць лекцыю: *Ціша ў аўдыторыі запанавала неймаверная, і то была надта прыемная ціша студэнцкага прызнання мяне лектарам!..* Жывапіс, песня, тэатралізацыя, рарытэтныя кніжныя выданні і газеты – усё тое, што мы называем зараз медыя-сродкамі, выкарыстоўвалася Алегам Антонавічам без дапамогі камп’ютэрнай тэхнікі, і думаецца, наяўнасць у аўдыторыі сапраўдных прадметаў, удзел саміх студэнтаў

у “ажыўленні” матэрыялу больш эфектыўнае, чым пасіўнае ўспрыняцце імі гатовых відэа-, аўдыёматэрыялаў і сучасных прэзентацый.

А.А. Лойка акрэсліў і яшчэ адну сваю ролю, якую выконваў ва ўніверсітэце, у нататках “Успаміны з так званага грамадскага жыцця”. У канцы рукапісу пазначана “Лістапад 2006 г. Альбярцінская бальніца”. *Жыцця часта не было мне ад гэтага так званага грамадскага жыцця. Уцяжчы ад яго было немагчыма, – так пачынае нататкі мемуарыст. Розных “нагрузак” у Алега Антонавіча часам было да дваццаці. Некаторыя “сапраўды цяглавыя”, некаторыя “эфемерныя”: ...Тваё прозвішча значыцца ў рэдкалегій часопіса, але нічым цябе тое не абавязвае, ты з’яўляешся членам якогась праўлення, але тое праўленне толькі шырма грамадскай значнасці, савецкага дэмакратызму. Аўтар выказвае меркаванне, што празмерная колькасць “нагрузак” была “ад самой сістэмы”, ад закручвання асобы, абясільвання яе, ачмурэння. Чалавеку не заставалася часу пасядзець, падумаць, адумацца. Плюс да прафесійнай занятасці ён меў нагрузкі, якія адбіралі час і выпустошвалі энергію, прытуплялі рэальнае ўспрыняцце жыцця, не пакідалі хвілі на яго асэнсаванне.*

Але акрамя “дзяжурных” абавязкаў былі і жывыя справы. Сярод іх галоўная для Алега Антонавіча – кіраванне літаратурным аб’яднаннем “Узлёт”. Спачатку гэта быў навуковы гурток, у якім студэнты рыхтаваліся да канферэнцыяў, праводзілі літаратурныя вечары, чыталі і абмяркоўвалі ўласныя творы, але А.А. Лойка вырашыў пераўтварыць яго ва ўніверсітэцкае літаратурнае аб’яднанне. За 25 гадоў існавання (1964–1989) выйшла 7 кніг, у якіх друкавалі свае раннія спробы многія беларускія паэты: Р. Семашкевіч, К. Камейша, А. Бадак, А. Разанаў, М. Скобла, Ю. Голуб, Я. Янішчыц, А. Пісьмянкоў, М. Адамчык і многія іншыя. Першая з іх, выдадзеная ў 1965 годзе, прадстаўляла аб’яднанне як працяг універсітэцкіх традыцый і нагадвала чытачам пра зборнік 1958 года “Падарунак”, які друкаваўся пад рэдакцыяй М.Р. Ларчанкі. Апошняя кніга выйшла пад назвай “Квадра” ў 1990 годзе і засведчыла 25 гадоў, чвэрць стагоддзя плённага існавання ўніверсітэцкай паэзіі. Але традыцыя на гэтым не перапынілася, “Узлёт” меў і мае прадаўжэнне ў выданнях кафедры гісторыі беларускай літаратуры: альманахах “Скрыпторый” (2002–2006) і “Альтанка”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Л.Д. Сінькова, *Карпаратыўная культура ў выданнях універсітэцкай кафедры, [у:] Корпаратыўная прэса в условиях конвергенции СМИ и глобализации информационного пространства*. Матэрыялы круглага стала, 16 марта 2017 г., Минск 2017, с. 115–119.



Пераважае ва ўспамінах пра “грамадскае жыццё” ўсё ж адмоўнае: папрокі ў “заходніцкім” паходжанні, якое прыпаміналі А.А. Лойку даволі часта, абвінавачванні ў ідэйнай заганнасці і нават у садзейнічанні ўцечцы навуковай інфармацыі за мяжу. Сутнасць апошняй “правіннасці” была ў тым, што А.А. Лойка напісаў водгук на студэнцкую работу, які без узгаднення з кіраўніцтвам адаслалі ў Кракаў. Але такое абвінавачванне пагражала судовай справай. Большая частка гэтых цяжкіх успамінаў пра 1970-я гады. Але і тут нельга не падкрэсліць асаблівасць апавядальніка: імкненне да таго, каб апраўдаць, а не абвінаваціць.

Пасля насычанага “нагрузкамі” перыяду пачаўся іншы – перыяд незапатрабаванасці, якую Алег Антонавіч адчуў у другой палове 90-х гадоў. І гэтыя нататкі мемуарыст завяршае на сумнай, але і самаіранічнай ноце: *Цяжка быць незапатрабаваным і таму я не без настальгіі ўспамінаю сваё грамадскае жыццё, што мне жыцця не дала.*

Для кнігі, прысвечанай універсітэту, А.А. Лойка напісаў вялікую “Філалагічную паэму”, у якой сышліся і ўспаміны пра студэнцкае жыццё, і разважанні пра час. Паўтару, што паслядоўнасць частак нідзе не зафіксавана аўтарам, але можна меркаваць, што “Філалагічная паэма” павінна была змяшчацца пасля ўспамінаў і нататкаў і завяршаць кнігу “Мой БДУ”. Змест паэмы шчыльна звязаны з мемуарнай часткай, а шматлікія згадкі ў паэтычным творы застануцца незразумелыя чытачу, незнаёмаму з ёй.

Паэма займае 53 друкаваныя старонкі. Яна мае некалькі ўступных частак, два эпілогі (апошні жартоўны), скразнога галоўнага героя – студэнта Мішу Дзвіна.

Паэма завяршаецца некалькімі “апафеозамі”. У “Апафеозе экзаменатару” ёсць фрагмент, напісаны раёшным вершам, у ім характарызуюцца манеры розных выкладчыкаў філфака прымаць экзамен. Такім чынам і ў паэтычнай форме аўтар характарызуе тых, да каго ўжо звяртаўся ў сваіх успамінах:

Выпытвае ад коскі да коскі  
 Барыс Ізраілевіч Касоўскі;  
 Лёс твой студэнцкі  
 Шчасліваю зоркай адзначаны:  
 Прымае Міхась Рыгоравіч Ларчанка;  
 Выслухае да апошняга слова, –  
 Прымае Вольга Васільеўна Казлова...  
 Вучы заложна і сват і кум, –  
 Прымае Леў Міхайлавіч Шакун...

Аж дрыжаць у завочнікаў  
 У кішэнях капейкі, –  
 Прымае стараславянскую  
 Надзея Сямёнаўна Мажэйка;  
 У крайнім выпадку  
 Пераходзь на спевы, –  
 Фальклор прымае  
 Ніл Сьмонавіч Гілевіч...

Апошні ў паэме “Апафеоз найзвоньшы” аўтар прысвячае слову – самаму дарагому і важнаму для кожнага філолага:

Слову ж радзімаму званы  
 Найзвоньшыя сярод вясны,  
 І ў радасці да шчырых слёз  
 Найзвоньшы ім апафеоз.

Кніга “Мой БДУ” была гатова ў сваёй асноўнай задуме. Мастачкай Т.Ю. Таран быў зроблены макет вокладкі. З прапанаваных эскізаў Алег Антонавіч выбраў варыянт са стылізаванай выявай дрэва, што ўтварала перазоў з біяграфічным “Дрэвам жыцця”. Кніга так і не была выдадзена, але бывае і так, што незавершаная задума не менш каштоўная, і ў самой незавершанасці змяшчае пэўную ідэю. У выпадку з апошняй кнігай А.А. Лойкі незавершанасць можна зразумець і сімвалічна – як рэпліку, якая чакае адказу. Сумныя думкі аб незапатрабаванасці абвяргаюцца самой наяўнасцю гэтых рукапісаў, якія сцвярджаюць адваротнае: важнасць памяці, якая захавала столькі падзей і дазваляе ўваскрасіць шмат дэталюў, ужо заслоненых ад нас усім наступным часам.

Успаміны ўніверсітэтчыка Алега Лойкі з’яўляюцца каштоўным гістарычным і чалавечым дакументам, які засведчыў і маштабныя падзеі, і асабістыя перажыванні як адзінае цэлае. Спецыфіка атрыманага наратыву шмат у чым тлумачыцца шматграннасцю асобы апаведальніка, яго павышанай уразлівасцю.

У стагоддзе Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта будзе сказана шмат слоў пра яго гісторыю і значэнне. Можна не сумнявацца, што імя Алега Антонавіча Лойкі будзе гучаць у юбілейных мерапрыемствах. Думаецца, сярод заслуг перад беларускай навукай, літаратурай, адукацыяй павінна быць адзначана і годная чалавечая якасць – удзячнасць, сведчаннем чаго з’яўляецца кніга, прысвечаная ўніверсітэту.

LITERATURA

- Chalavek z sonechnaju usmeshkaj: kniga pra Alega Lojki*, Minsk 2019 [*Чалавек з сонечнаю ўсмешкай: кніга пра Алега Лойку*, Мінск 2019].
- Lojka A.A., *Drjeva zhyccja. Kniga adnago ljosu*, Slonim 2004 [*Дрэва жыцця. Кніга аднаго лёсу*, Слонім 2004].
- Sin'kova L.D., *Karparatywnaja kul'tura w vydannjah universitjeckaj kafedry, [u:] Korparatywnaja pressa v uslovijah konvergencii SMI i globalizacii informacionnogo prostranstva. Materialy kruglogo stola, 16 marta 2017 g., Minsk 2017 s. 115–119* [Сінькова Л.Д., *Карпаратыўная культура ў выданнях універсітэцкай кафедры, [у:] Корпаратыўная прэса в условиях конвергенции СМИ и глобализации информационного пространства. Материалы круглого стола, 16 марта 2017 г., Минск 2017, с. 115–119*].

SUMMARY

LIFE WITH THE UNIVERSITY:  
TO THE 90TH ANNIVERSARY OF A. A. LOJKA

The article is dedicated to the memory of Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Belarus, Professor, Doctor of Science in Philology Aleh Antonavich Lojka. Most of the life of the famous scientist and writer was associated with the Belarusian State University. A.A. Lojka entered the university in 1948 and until the end of his life considered himself a “university student”. The book “My BSU”, written in 2005–2006, remained unpublished. It includes memoirs “From my recollections of a university student”, “Memories from the so-called social life”, notes “In search of teaching skills” and “Philological poem”. The article for the first time provides information about the history and composition of this book, using archival material.

**Key words:** Aleh Antonavich Lojka, history of the Belarusian State University, memoir literature, poem.



## Informacja o autorach

**Auseichyk Uładzimir** (Аўсейчык Уладзімір) — doktor nauk historycznych, Połocki Uniwersytet Państwowy, Katedra historii i turystyki (docent), Białoruś.

**Barouka Wanda** (Бароўка Ванда) — profesor, doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Uniwersytet Państwowy im. P.M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej.

**Barysiuk Tatiana** (Барысюк Тацяна) — magister literaturoznawstwa, Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, pracownik naukowy Zakładu Literackich Stosunków Wzajemnych.

**Biełaja Alena** (Белая Алена) — doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Baranowicki Uniwersytet Państwowy, Wydział Języków Słowiańskich i Germańskich (profesor), Białoruś.

**Brusewicz Anatol** (Брусевіч Анатоль) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Grodzieński Uniwersytet Państwowy, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Polskiej (docent).

**Danilczyk Aksana** (Данільчык Аксана) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi.

**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).

**Haradnicki Jaugen** (Гарадніцкі Яўген) — doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Literaturoznawstwa

im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, pracownik naukowy Zakładu Teorii Literatury.

**Hładkowa Hanna** (Гладкова Ганна) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Uniwersytet Państwowy im. P.M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (docent).

**Jakawienka Natalla** (Якавенка Наталля) — doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, pracownik naukowy Zakładu Literackich Stosunków Wzajemnych.

**Kaladka Swiatłana** (Калядка Святлана) — doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, pracownik naukowy Zakładu Teorii Literatury.

**Kazanina Wiola** (Казаніна Віёла) — magister historii sztuki, doktorant Katedry Białoruskiej i Powszechnej kultury Uniwersytetu Państwowego Kultury i Sztuki, Mińsk.

**Kuprianowicz Adrian** (Купрыяновіч Адрьян) — magister filologii białoruskiej, badacz niezwiązany z uczelnią, absolwent UwB.

**Łabynczew Jurij** (Лабынцаў Юрый) — profesor, doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk.

**Lewszun Lubov** (Левшун Любовь) — doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, profesor Katedry Stylistyki Języka Angielskiego Mińskiego Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego.

**Makarevich Aleś** (Макарэвіч Алесь) — profesor, doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Mohylewski Uniwersytet Państwowy im. A.A. Kuleszowa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej.

**Maksimowicz Walery** (Максімовіч Валеры) — profesor, doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Narodowa Akademia Nauk Białorusi, Instytut Filozofii.

**Marmysh Tatsiana** (Мармыш Таццяна) — magister Kulturoznawstwa, współpracownik Zakładu Folklorystyki i Kultury Narodów Słowiańskich, Centrum badań białoruskiej kultury? Języka i literatury Narodowej Akademii Nauk Białorusi.

**Minskiewicz Sierż** (Мінскевіч Серж) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Narodowa Akademia Nauk Białorusi, Instytut Literaturoznawstwa, pracownik naukowy Zakładu Literackich Stosunków Wzajemnych.

**Nawasielcawa Hanna** (Навасельцава Ганна) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Uniwersytet Państwowy im. P.M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (docent).

**Nawickaja Walentyna** (Навіцкая Валянціна) — magister filologii białoruskiej, badacz niezwiązany z uczelnią, Mińsk, Białoruś.

**Sadko Ludmiła** (Садко Людміла) — docent, doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, doktorant Instytutu Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi.

**Szczawinskaja Łarysa** (Шчавінская Ларыса) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk.

**Tarasawa Jelena** (Тарасава Елена) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, docent Katedry Języków Obcych, Białoruski Uniwersytet Państwowy Informatyki i Radioelektroniki.

**Tarasawa Tamara** (Тарасава Тамара) — profesor, doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Maksima Tanki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Rosyjskiej i Obcej.

**Tratsiak Zoya** (Трацяк Зоя) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Katedra Literatur Świata i Języków Obcych, Połocki Uniwersytet Państwowy, Białoruś.

**Twaranowicz Halina** (Тварановіч Галіна) — profesor UwB, doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Zakład Białorutenistyki i Literatur Wschodniosłowiańskich.

**Wieryna Uljana** (Верына Ульяна) — doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Uniwersytet Państwowy, Wydział Filologiczny, Katedra Historii Literatury Białoruskiej.

## Zasady publikowania w roczniku „Białorutenistyka Białostocka”

1. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” przyjmuje do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane:
  - artykuły naukowe (objętość do 20 stron maszynopisu),
  - recenzje merytoryczne, polemiczne, oceniające (objętość do 5 stron maszynopisu),
  - informacje o książkach (objętość do 2 stron maszynopisu),
  - sprawozdanie z sesji/konferencji naukowej (objętość do 3 stron maszynopisu).
2. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” zamieszcza materiały w języku białoruskim, polskim oraz w następujących językach kongresowych: rosyjskim, angielskim, niemieckim i francuskim.
3. Teksty należy przysyłać w postaci załącznika do listu elektronicznego na adres: **belsk2009@yandex.by**.
4. Układ tekstu:
  - imię i nazwisko autora,
  - nazwa jednostki naukowej,
  - ORCID,
  - tytuł artykułu,
  - tekst główny,
  - bibliografia,
  - streszczenia i słowa kluczowe,
  - krótka informacja o autorze.
5. Wymogi techniczne:
  - a) wszystkie teksty powinny zawierać streszczenie i słowa kluczowe w języku angielskim, a także w polskim lub w białoruskim w zależności od języka artykułu (do 0,5 strony);
  - b) do artykułu autor powinien dołączyć: wersję tytułu w języku angielskim oraz wykaz literatury (z zachowaniem alfabetycznej kolejności pozycji bibliograficznych według nazwisk autorów, tytułów prac zbiorowych); a wszystkie pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą należy transkrybować na łacinkę. Transkrypcji należy dokonać korzystając ze strony – <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (wybieramy system PN-ISO 9:2000).
  - c) maszynopis powinien być przygotowany z zachowaniem interlinii – 1,5 wiersza i marginesu po lewej stronie – 35 mm, czcionka Times New Roman 12 pkt.; przypisy należy zamieszczać u dołu strony (czcionka Times New Roman 10 pkt., interlinia – 1 wiersz);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
  - e) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku białoruskim i rosyjskim należy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
  - f) cytaty do pięciu linijek umieszczone w tekście należy zapisywać kursywą (bez cudzysłowu), dłuższe cytaty zapisujemy czcionką Times New Roman 10 pkt. w osobnym akapicie;



g) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

Książka:

В. Каваленка, *Веліч праўды. Выбранае*, Мінск 1989, с. 32.

Тамсама, с. 44.

В. Каваленка, *Веліч праўды...*, с. 135.

Fragment książki:

С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 310.

Тамсама, с. 312.

С. Андраюк, *Свет...*, с. 322.

Artykuł w czasopiśmie:

Я. Саламевіч, *Псеўданімы і крыптанімы Максіма Багдановіча*, “Роднае слова” 2011, № 7, с. 17.

Dokumenty online:

В. Б. Нікіфарова, *Янка Брыль – чытач М. Гоголя*, [online], <http://www.elib.grsu.by/doc/10794>, [доступ: 09.05.2016]

## Патрабаванні да публікацый у часопісе “Białorutenistyka Białostocka”

1. Штогоднік “Białorutenistyka Białostocka” прымае да друку матэрыялы, раней не публікаваныя:
  - навуковыя артыкулы (да 20 старонак машынапісу),
  - рэцэнзій (да 5 старонак машынапісу),
  - анатацыі (да 2 старонак машынапісу),
  - справаздачы з канферэнцыі (да 3 старонак машынапісу).
2. Штогоднік “Białorutenistyka Białostocka” змяшчае матэрыялы на беларускай, польскай, а таксама на наступных кангрэсавых мовах: рускай, англійскай, нямецкай і французскай.
3. Тэксты дасылаюцца на электронны адрас: **belsk2009@yandex.by**.
4. Размяшчэнне тэксту:
  - імя і прозвішча аўтара,
  - назва навуковай установы,
  - ORCID,
  - загаловак артыкула,
  - тэкст артыкула,
  - бібліяграфія,
  - рэзюме і ключавыя словы,
  - кароткая інфармацыя аб аўтары.
5. Тэхнічныя патрабаванні:
  - а) да тэкстаў далучаюцца рэзюмэ і ключавыя словы на англійскай мове, а таксама на польскай або беларускай у залежнасці ад мовы тэксту (да 0,5 старонкі);

- б) да артыкула далучеца версія загалова на англійскай мове і спіс выкарыстанай літаратуры ў алфавітным парадку; усю бібліяграфію, запісаную кірыліцай, неабходна транскрыбіраваць лацінкай. Транскрыпцыю пажадана зрабіць, карыстаючыся старонкаю – <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (wybiegamy system PN-ISO 9:2000). Напрыклад: Kavalenka V., Velič praŭdy. Vybranae, Minsk 1989. [В. Каваленка, Веліч праўды. Выбранае, Мінск 1989].
- в) фарматаванне тэксту: палі: левае – 3,5 гл., правае, верхняе і ніжняе – 2,5 гл.; штрыфт Times New Roman 12 pkt.; інтэрвал – 1,5;
- г) пытаты да пяці радкоў падаюцца ў тэксце курсівам (без двукосся), даўжэйшыя запісваюцца ў асобным абзацы штрыфтам Times New Roman 10 pkt.;
- д) крыніцы ў зносках просім дастасаваць да пададзенага ўзору:

Кніга:

В. Каваленка, *Веліч праўды. Выбранае*, Мінск 1989, с. 32.

Тамсама, с. 44.

В. Каваленка, *Веліч праўды...*, с. 135.

Фрагмент кнігі:

С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 310.

Тамсама, с. 312.

С. Андраюк, *Свет...*, с. 322.

Артыкул у часопісе:

Я. Саламевіч, *Псеўданімы і крыптанімы Максіма Багдановіча*, “Роднае слова” 2011, № 7, с. 17.

Дакументы online:

В. Б. Нікіфарова, *Янка Брыль – чытач М. Гоголя*, [online], <http://www.elib.grsu.by/doc/10794>, [доступ: 09.05.2016]