

РОМАН: ХУДОЖЕСТВЕННО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЖАНРА

Общая логика развития культуры, а также субъекта и объекта культуры, личности, – от психики к сознанию – блестяще и впечатляюще иллюстрируется развитием романа, который в силу его значимости для культуры, хочется назвать не жанром, а видом литературы.

«От психики к сознанию» в плане культурной сверхзадачи постижения универсума означает: от приспособления (вижу то, что желаю видеть) – к познанию (вижу то, что есть).

Сам роман с его культурно-литературными достоинствами здесь не при чем: не он сотворил эту логику, он лишь отразил законы, лежащие в основе процесса информационного освоения окружающего мира. Он стал формой, и законы (содержание) определили возможности формы.

Здесь, однако, важно отметить следующее: именно роману, то есть заложенным в нем художественно-гносеологическим возможностям, уготовано было универсально отразить универсум. Он сумел стать формой, сумел приспособиться под потребности познания, сумел остаться заметной культурной величиной.

Все дело в том, что роман как никакой другой жанр (вид?) словесно-художественного творчества оказался совместимым с философией, продукцией собственно сознания, результатом познания, и потому плохо, «болезненно» совмещаемой с искусством, инструментом приспособления.

Вот наш опорный гносеологический тезис: развитие романа – это адаптация жанра под потребности познания. Роман позволил «ощутить» материальность философии (хотя ее идеальную содержательность следует понимать, воспринимать сознанием), «прикоснуться» к ней чувствами, не превращаясь при этом в разновидность философии, то есть, не утрачивая себестождественности.

Чем меньше роман становился похож на свои же первоначальные образцы – тем больше выявлял он заложенные в нем возможности. Себестождественность романа (его сущность) сказывалась именно в предрасположенности к модификациям, казалось бы, размывающим себестождественность. На самом деле – выявляющим ее.

Таким образом, роман, будучи искусством по генезису, тяготел к «антиискусству», к философии, науке наук. Уже в определенном отношении не искусство, еще далеко, по сути, не философия: такова

культурная ниша романа. Маргинальность, амбивалентность, двуприродность – вот модус, статус и сущность романа.

Обратим внимание: не объем, не тип героя и не способ подачи материала становились решающей характеристикой; такой характеристикой становились **культурные функции романа**.

В связи со всем вышесказанным отметим четыре стадии развития романа.

1. Роман событий.

2. Роман характеров.

3. Роман ситуаций.

4. Роман познания (гносеологический роман).

Названия стадий условны, как и значительный объем терминологии в современной гуманитарной науке; «термины» обретают смысл и содержательность (то есть, обозначают реальный тип категориальных отношений) только контекстуально.

Тенденция развития романа, в общем, очевидна, и, что называется, видна невооруженным взглядом: от авантюрно-приключенческого романа – к роману «гносеологическому» (в основе этой тенденции – все та же закономерность: от психики – к сознанию, или, если так нравится больше, от человека – к личности).

Понятно, что все четыре выделенных художественно-гносеологических признака присутствуют в любом типе романа. И тем не менее структурообразующее начало в четырех указанных случаях бывает принципиально разным.

1. В «романе событий» (к которым с полным на то основанием можно отнести детективы, беспомощное повествование с рудиментами познавательного отношения: вот она, форма деградации и дегуманизации современного словесно-художественного творчества) акцент недвусмысленно перенесен с начала персонального на начало безличное. Именно так. Sic. Даже в великом «Дон Кихоте» Сервантеса. Чувственное, докультурное, потому как натурное, восприятие (зрительное, слуховое, обонятельное, осязательное) здесь преобладает над созерцательно-рефлексивным, страсти и «простые человеческие чувства» – над «умными чувствами» и собственно мыслями.

Калейдоскопическое мелькание жизни, придающее ей карнавальный оттенок, просто течение жизни (а жизнь – это всегда в известном смысле праздник, хотя бы потому, что это не смерть) становится самоценным, «духовным» (квазидуховным, конечно) актом. Внешнее событие становится структурной единицей, которая превращается едва ли не в единицу «человеческого измерения». Здесь мироощущение в такой степени преобладает над мировоззрением, что личностное

(познавательное) начало практически отсутствует, подчиняясь началу бессознательно-приспособительному. Вот почему в «романе событий», авантюрном романе, еще нет характера, есть тип.

Утоним терминологию. Под «типом» мы имеем в виду не совокупность характеров, а *структуру персонажа*, которая реализуется *через набор однонаправленных морально-социальных – еще не духовных! – признаков, или вообще через один признак*. От типа идет прямая дорога к характеру. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Под характером имеется в виду также структура персонажа, которая отличается от типа тем, что *характер всегда начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов*. При этом «базовый тип» в характере не размывается до аморфности (он всегда просвечивает сквозь характер), однако резко усложняется иными «типическими» свойствами. *Характер, таким образом, представляет собой набор разнонаправленных признаков при ошутимом организующем начале одного из них*.

Именно характер, но не тип, является способом проявления личности.

2. В «романе характеров» события, конечно, никуда не исчезают, однако они становятся уже способом проявления характера персонажа. Второстепенная – характерообразующая – функция событий превращается в главную. Основной структурной единицей, которой подчинено все пространство романа, становится человек, в той или иной мере проявляющий свойства личности.

Именно с этим типом романа связаны главные достижения жанра – настолько значимые (вспомним только русскую, французскую и английскую литературы), что сам роман часто отождествляется с умением изображать «характеры», помещая их то в контекст семейно-бытовой, то исторический и т.д. Социально-моральные – и уже духовно-нравственные! – изъяны и достоинства – вот философский космос этого этапа развития романа. Собственно, «характер» (не в литературоведческом, а в психологическом понимании) – и является социальным аспектом личности или, иначе, способом адаптации духовного к социальному.

И далее – обратим внимание на нюанс – развитие сознания предопределило развитие психологизма (именно так, *sic*, не наоборот!). Все более и более тонкое душеведение ставило все более сложные задачи перед сознанием, которое, в свою очередь, сообщало обогащенные мыслительные импульсы чувствам, облагораживая их концептуальными корректировками. Собственно, это и есть воспитание чувств: другого попросту не существует. И не только облагораживало, кстати сказать; параллельно обнаруживало коварную неподотчетность чувств – уму-разуму. Человеческое измерение все более отходило от

схематизма и становилось противоречивым. Отсюда еще одно неоправданное отождествление, абсолютизация одной возможности романа: роман – это способ продемонстрировать «диалектику души».

3. Однако далеко не любые события в равной мере способны раскрыть личностное начало персонажа (существующего в литературе как характер). Среди событий есть такие, которые в сиюминутном концентрируют вечное, которые ставят человека в «пограничную» ситуацию выбора, где, выбирая смерть, человек выбирает жизнь, и наоборот. Эти события, которые точнее называть «экзистенциальными ситуациями», с одной стороны, позволяют проявиться личности, в частности, продемонстрировать свободу воли; с другой – нивелируют личность, привнося элемент фатализма, несвободы, роковой зависимости личности от ситуации, заставляют личность сознавать собственное ничтожество и бессилие. Ситуации довлеют над личностью, превращаются в своего рода «сверхсобытия» (вот оно, проявление закона отрицания отрицания: события уступают романное пространство характерам, чтобы затем возвратиться в него в виде «ситуации»). Диалектика отношений «сверхсобытий» и личности заключается в том, что личность, обретая с помощью разума высшую свободу и контроль над любой ситуацией, осознает степень своей несвободы, зависимости от «ситуации». Это великолепно проиллюстрировано в романах экзистенциальной направленности.

Подобные отношения резко стимулируют развитие мировоззрения в философском, и именно диалектико-материалистическом ключе, – прогресс мировоззрения, которое, преодолев бессознательные установки мироощущения, становится системой духовной защиты личности от экзистенциальных вызовов.

4. Вот почему неизбежно было появление романа познания, гносеологического романа, начало которому, с нашей точки зрения, было положено «Евгением Онегиным» (произошло это, понятно, еще до расцвета «романа характеров»: здесь диалектика проявляется в типе отношений, который можно определить как «опережение», своеобразное «забегание вперед» через «пропущенный» этап; парадоксальным образом «раньше положенного срока» возникают первые, убедительные ростки того, что, по законам жанра, должно расцвести значительно позднее).

В романе такого типа есть все: и события-ситуации, и характеры, обусловленные духовными, социально-моральными и собственно природными факторами (отражающими информационную структуру личности: тело – душа – дух). Эти факторы превращаются в причинно-

следственные ряды, создающие полифоническую, внутренне противоречивую фактуру «плана содержания» произведения.

Однако самоценность характеров и ситуаций здесь уступает место известной самоценности процесса (само)познания. Собственно, этот процесс превращается в бесконечную и глобальную экзистенциальную ситуацию. (Вновь отметим присутствие вездесущих каверз отрицания отрицания: мы вернулись к «характерам и событиям» на уровне «личность и ситуация». Кстати, обнаружение кодов-«следов» этого диалектического закона в эволюции исследуемого феномена является пусть не прямым, пусть косвенным, однако все же совершенно необходимым доказательством объективности научного познания.)

Уточним позицию. Под познанием (художественным или научным) мы имеем в виду не размышления разной интенсивности, не демонстрацию искусства умозаключений, которыми изобилуют интеллектуальные или «думающие» романы. Очень часто «глубокие рассуждения» становятся формой заблуждений. Скажем, размышления о философии истории не превратили величайший роман характеров «Войну и мир» в гносеологический роман; более того, эти отвлеченные и спекулятивные рассуждения безболезненно изымаются из романа, который от этого только выигрывает как художественное целое. Под познанием имеется в виду адекватное отражение реальности (сущности) с помощью инструмента познания – сознания, осуществляемое посредством специального языка – абстрактно-логических понятий, складывающихся в системы, тяготеющие к системам систем – к целостностям. Как правило, познание оформляется в виде статей, эссе, монографий – не в форме романов, что принципиально.

Соединение образной системы с понятийной: вот формальные признаки романа познания. Здесь «имплантированные» в романную ткань статьи и эссе могут целенаправленно дополнять художественный дискурс, включаться в него в качестве необходимого компонента. Подчеркнем: речь идет о формальных признаках. По этим признакам представителями романа познания можно считать Германа Броха, отчасти Роберта Музиля, Милана Кундеру. Но искусственное скрещение «ужа с ежом» (то есть двух разных языков культуры, образов и понятий) – это еще не гносеологический роман, не находка и тем более не прорыв; это вариант банальной эклектики.

Для того чтобы сплав двух информационных потоков – художественного и научного – оказался органичным, целостным, естественным, необходимо соблюдение одного принципиального условия: художественное мышление, не переставая быть художественным, должно превращаться в научное – в форму познания (а

не произвольного художественного отражения). По результатам своей деятельности художественное не должно противоречить научно-философскому, оно должно находиться в русле открываемых законов, и более того – подтверждать их: это является сущностным признаком гносеологического романа.

«Писатель и философ объединяются в одном лице» – это уже было, и это в лучшем случае, к сожалению, Достоевский или Лев Толстой. Слишком много заблуждений, и все они – на уровне философии, которая традиционно была и остается самым слабым местом писателей (художников).

Речь идет о другом: о слиянии противоположных качеств сознания в качественно новое информационное «поле» или образование. Писатель становится не просто носителем когнитивных эмоций; он бессознательно (субъективно, если угодно) следует вполне осознанно освоенным и усвоенным законам, объективно отражающим сущность. Здесь уместно говорить о том, что у философа открывается художественный дар или у писателя – философский. В «Евгении Онегине», гносеологическом романе в стихах (обратим внимание: последовательно соединяются противоречащие друг другу стихии: лирическая с эпической, роман с философией человека), начало познавательное существует в виде философских отступлений-импровизаций или в виде философской афористики в стихах. В количественном отношении философии немного, однако в качественном отношении она пронизывает весь роман, сообщая ему буквально научно выверенные подходы к проблеме духовности *homo sapiens*'а. Человек, будучи существом информационным, обречен эволюционировать к параметрике личности; борьба души и ума, психики сознания, природы и культуры – вот универсальная тема, обнаруженная и разработанная Пушкиным, – тема, ставшая стержнем современного романа, к которой великий жанр шел долгие столетия своего развития.

Если угодно, эта тема и делает синтетический роман познания современным, гносеологическим. Все остальное просто несовременно с позиций культуры. Архаично, как говаривали в старые добрые времена, когда и романа-то еще не было и в помине.

Сказанное о типах романа позволяет в целостном контексте построить «модель жанра». Роман ведь можно трактовать не только со стороны культурной, гуманистической содержательности, что мы и делаем в данной работе, но и стороны содержания этой содержательности – со стороны «тезисности – развернутости» материала, со стороны его диалектической насыщенности. В этом отношении роман не демонстрирует противоречия, как это делает рассказ, малый жанр прозы,

а отражает процесс возникновения, развития и разрешения противоречия; более того, не одного противоречия, а целого «пучка» противоречий, сопрягаемых в целостную «модель мира», в универсум, который держится на определенных фундаментальных законах. Тотальная диалектичность мира адекватно отражается средствами и возможностями именно романа.

Таким образом, если строго следовать принципу научности и идти от общего к частному (от сущности к явлению), **жанровая модель** будет складываться из следующих содержательно-формальных ингредиентов.

1. Прежде всего жанр романа определяет его «абстрактно-логическая» характеристика «тезисность – развернутость» материала: способность оперировать противоречиями (отвлекаясь от гуманистической содержательности этих противоречий), существующими в динамике, в бесконечном движении. В этом отношении роману мало просто нет равных в искусстве.

2. Потенциальная возможность развернуть материал раскрывается в «типах романа» (в первом уровне формы), без которых бессмысленно говорить о «тезисности – развернутости».

3. Далее идет внутренняя классификация типов романа (последующие уровни формы), в том числе по морально-социальной и нравственно-духовной проблематике, по типам героев и конфликтов, по принадлежности к тому или иному «методу», по той или иной стилевой доминанте, по приемам, даже по объему. Здесь мы переходим от сущности «романа как такового» к конкретным жанровым разновидностям, позволяющим интерпретировать каждое конкретное произведение. «Явление», – конкретный роман, с конкретным набором конкретных признаков, – не только не заслоняет «сущность», но и позволяет ей реализоваться.

Модель жанра функционирует. Что и требовалось доказать.

Алена Белая

“КІТЧ СМЕРЦІ” І КАНЦЭПЦЫЯ ГЕРОЯ Ё АПАВЯДАННЯХ ЯДВІГІНА Ш. І Л. АНДРЭЕВА

Уся гісторыя ўзаемаадносін чалавека са смерцю сведчыць пра тое, што неаб'якавыя адносіны да яе з'яўляюцца сутнаснай характарыстыкай асобы. Чалавек схільны надаваць смерці нейкі дадатковы светапоглядны сэнс, акрамя таго, што яна мае як біялагічная з'ява. Асоба, з'яўляючыся ў значнай ступені аўтаномнай адзінкай, лягчэй пераносіць уздзеянні звонку, захоўваючы сваю самабытнасць.

Але яна бездапаможная перад праблемамі, у якіх заключаецца сэнс жыцця. І. А. Бунін адзначаў: “Пісаць пра галоўнае: пра жыццё і пра смерць, пра хваробу і рэўнасць, пра юнацтва і старасць — гэта пісаць пра тое, чым жыў і заўжды будзе жыць чалавек, незалежна ад гістарычнага часу і ўмоў яго існавання” [2, с. 65]. Адною з форм увасаблення такога зместу выступае, паводле вызначэння французскага даследчыка С. Фрыдлендэра, “кітч смерці”, — спецыфічны феномен, які прыйшоў на змену традыцыі рамантычных адносін да сыходу чалавека ў нябыт. Фрыдлендэр адзначае, што ў звычайным кітчы, які выступае ў выглядзе спрошчанай рамантыкі, адлюстроўваемая рэчаіснасць заўжды паўстае як нейкае падабенства пажаданай рэальнасці. Але калі гаворка ідзе пра кітч смерці, адбываецца змяшэнне двух несумяшчальных элементаў: заклік да гармоніі, да самага непасрэднага эмацыянальнага саўдзелу, з аднаго боку, і адзінота і жах — з другога [7]. Да таго ж, ці можна ўвогуле весці гаворку пра “пажаданую рэальнасць”, калі справа датычыць смерці...

“Пра галоўнае” — жыццё і смерць — з самага пачатку сваёй творчасці пісаў і Ядвігін Ш. Герой яго прытчы “Чалавек” (1911) па волі божай “стаў жыць... без Бяды, без Слязы, без Хваробы, а — вольны, шчаслівы і здаровы”. Не дзіўна, што цяпер “жаль яму стала жыцця” і ён звярнуўся з наступнай просьбай да Бога — забраць Смерць. Бог выканаў і яе. Аднак “ішлі вякі, ляцеў час”, і няўрымслівы чалавек зноў зажадаў смерці, бо яна аказалася той адзінай рэччу, якая яму “нязнаная... асталася <...> І Бог даў чалавеку Смерць” [8, с. 50]. Матыў смерці ляжыць і ў аснове рэалістычнага апавядання Ядвігіна Ш. “З бальнічнага жыцця”. Яно напісана раней за прытчу “Чалавек”, у 1909 годзе, аднак ствараецца поўная ілюзія таго, што працягвае яе ідэйна-тэматычную лінію, даючы адказ на пытанні, якую ж смерць і завошта Бог даў канкрэтнаму чалавеку, хвораму пад нумарам семнаццаць з “бальнічнай палаты № 2” [8, с. 51]. І калі герою прытчы “жаль... стала жыцця”, то ў апавяданні жыццё не мае літасці да “ўміраючага”. Выціснуўшы з яго апошнія сілы, высмактаўшы кроў, высушыўшы апошнія мазгі і выцягнуўшы жылы, “бачачы, што з гэтага чалавека няма больш чаго выдушыць, — кінула яго на бальнічнае ложка, мучыла яго доўгія ночы, цэлыя месяцы і <...> накінулася на апошнія мінуты канаючага і здэкавалася... Так жагнала жыццё замучанае ім цела і за пражыты супольны век, жагнаючы, давала награду па-свойму...” [8, с. 52]. Характарыстыка цяжкахворага малаіндывідуалізаваная, але гэта апраўдана, паколькі яна служыць выяўленню філасофскага роздуму пісьменніка. Характарызуючы пафас творчасці Ядвігіна Ш., І. Чыгрын называе пісьменніка “вялікім чалавекалюбам” [8, с. 4] і адзначае яго пільную ўвагу да чалавека працы.

Важна таксама канстатацыя таго, што Ядвігін Ш. больш мысліцель, чым жывапісец.

У жыцці, пісаў З. Бядуля у апавяданні “Без споведзі”, ёсць розныя героі. Адны паміраюць з верай у свайго далёкага бога і ў тое, што недзе там, у раі, будуць весяліцца. Другія канчаюць жыццё на вайне, і іх уцеха — высокія помнікі, што ім паставяць, ды бліскучыя медалі і крыжыкі на шырокіх грудзях. Некаторыя фанатычна гінуць за сваю ідэю на шыбеніцы, і моцы ім дадаюць вочы блізкіх таварышаў, якія тлумачаць: “не пужайцеся, вы будзеце жыць у сэрцах нашых, будзеце ахвярамі ідэй нашых... Але самы найтрагічнайшы гераізм — гэта адвечнае цярпенне, калі чалавек у такім запудзе знаходзіцца, што ён — прыгнечаны, пакрыўджаны — пераканаецца, быццам, напэўна, самы горшы ў жыцці... У іх то, напэўна, нямашака ўяўлення свайго “я”, як у часткі першых герояў. У натуры простага сына пануе толькі адна філасофія: “Гэтак трэба!” [3, с. 22—23]. Герой Ядвігіна Ш. Сымон, “біты з малалецтва сірата, гаротны праз увесь век свой працаўнік”, “чорнарабочы 49 лет” Н-скай воласці, які “ўвесь свой нядоўгі век быў паслухмяны”, і “ў гадзіну канання застаўся паслухмяным... начальству: у дзевяць сканаў”, як і вызначыў яму бальнічны надзірацель [8, с. 51—52]. Адметнасць паводзін героя вынікае найперш з яго грамадскага становішча і абумоўлена той сітуацыяй, у якую ён трапіў, пра што сведчыць назва твора. Пісьменніку ўдаецца зрабіць абгрунтаваным нават такое дзіўнае паслушэнства героя: беларускія “мойры” — Праца, Бяда і Цярпенне — дакладна прадвызначылі яго лёс.

Мэце ўзбуйнення і ўдакладнення вобраза і канцэпцыі героя, “нумара семнацатага”, будзе служыць яго разгляд у святле філасофскай праблематыкі, паколькі ён паказаны аўтарам на мяжы жыцця і смерці. Такім чынам, ёсць падставы вызначыць праблематыку апавядання “З бальнічнага жыцця” як сацыяльна-філасофскую. У гэтых адносінах яно можа быць па пэўных пазіцыях супастаўлена з апавяданнем Л. Андрэева “Жылі-былі” (1901). Улічваючы цікавасць Ядвігіна Ш. да рускай літаратуры, можна меркаваць пра пэўную пераемнасную сувязь, хоць твор рускага пісьменніка, бадай, хутчэй маральна-філасофскі. Нягледзячы на тое, што апавяданне “Жылі-былі” мае разгалінаваны сюжэт і большую колькасць дзеючых асоб, яго яднае з навелай Ядвігіна Ш. ужо адзначанае намі чалавечкалюбства. Л. Андрэеў гэтак жа пільна ўглядаецца ў сваіх герояў (тым больш маючы на гэта шырэйшыя кампазіцыйныя магчымасці). Можна сказаць, што паводзіны герояў абодвух твораў абумоўлены падобнымі маральна-этычнымі універсальямі, архетыпамі як псіхічнымі мадэлямі жыццёвых працэсаў і сітуацый, што захоўваюцца ў сферы падсвядомага і асабліва яскрава

праяўляюць сябе ў экстрэмальных сітуацыях. Між тым, у канкрэтных літаратурных творах мы часцей за ўсё сустракаем не “чыстыя архетыпы”, а праекцыі адметных асаблівасцей пэўнай культурнай традыцыі. Так, у вобразе Сымона акрэслены канкрэтна нацыянальны абрыс універсальнага “маленькага чалавека”, літаратурным прататыпам якога з’яўляецца селянін, што вызнае “жыццёвую філасофію адвечнага цярпення” [4, с. 157] і мог бы сканаць безыменным, каб не ўзнікла неабходнасці запісаць аб яго скананні “ў кніжку”. Сродкі стварэння яго вобраза блізкія да фальклорных, аднак аўтарскае майстэрства надае ім арыгінальнасці. Працягваючы тэму універсальнай, адначасова стаўленне “маленькіх людзей” да жыцця і смерці, замацаванае ў філасофіі з часоў Сярэднявечча: “Бедныя людзі, што ніколі не ведалі ні Арыстоцеля, ні Катона, ніякіх прыкладаў, ніякіх філасофскіх павучанняў, заўжды схілены над сваёй працай”, кладуцца ў ложак толькі для таго, каб памерці. Ім не ўласцівы рэфлексіі пра жыццё і смерць. Хвароба для такіх людзей “папраўдзе цяжкая толькі тады, калі праз яе даводзіцца спыняць працу” [6, с. 304]. Асаблівасці формы апавядання “З бальнічнага жыцця” вымагаюць ад Ядвігіна Ш. гранічнай лаканічнасці сродкаў мастацкай выразнасці. Гэта датычыць і спосабаў аўтарскай прэзентацыі галоўнага героя, у тым ліку асаблівасцей яго партрэтнай характарыстыкі, якую можна ўзнавіць толькі па асобных ускосных дэталях. “Схіснулася грамніца на голыя высахшыя грудзі”, “здалёку, — амаль не праз усю палатку — чутно было, як быццам пасля доўгага плачу, не саўсім супакоіўшаеся дзіця раз за разам хліпала і хліпала, толькі да гэтага хліпання час ад часу прылучаўся нейкі скрыгат як бы сапсаванай, стрыманай машыны. Так канаў чалавек” [8, с. 52]. Адсутнасць індыўідуальных рыс у знешнасці героя Ядвігіна Ш. падкрэслівае яго тыповасць, што ўзмацняецца і імем героя — Сымон (ад старажытнарускага “Сімяон” — пачуты богам у малітве).

Асаблівасці абмалёўкі вобразаў Л. Андрэевым — а яны маюць досыць выразныя рысы не толькі аблічча, а і “ўнутранай асобы” — даюць уяўленне пра яго герояў як пра “тыповыя індыўідуальнасці” [5, с. 440]. Так, дыякан Сперанскі з Тамбоўскай губерні быў невысокі і вельмі худы, “усё яго слабасільнае цельца... было падобна да цела дзесяцігадовага хлопчыка. Валасы ў яго былі густыя, доўгія, шэра-сівыя і на канцах жаўцелі і закручваліся. Як з вялікай, не па малюнку, рамкі, выглядвала з іх маленькае, цёмнае аблічча з правільнымі, але мініяцюрнымі рысамі” [1, с. 33].

Адсутнасць аднапланавасці ў канцэпцыі асобы герояў Л. Андрэева падкрэсліваецца такім арыгінальным мастацкім прыёмам, як выкарыстанне “інструментарыю” навукі фізіягномікі. М. Мантэнь у свой

час пісаў: “Знешняе аблічча само па сабе мала што даказвае, хоць некаторае значэнне яму надаваць усё ж можна. І калі б мне давялося кагосьці бічаваць, я б значна мацней хвастаў тых нягоднікаў, якія сваімі паводзінамі парушаюць абяцанні, накрэсленыя, здавалася б, самой прыродай на іх абліччах; я б больш жорстка караў зло, што хаваецца за прывабнай знешнасцю” [1, с. 324]. Асобныя пастулаты гэтай “навукі” Л. Андрэеў пераасэнсоўвае ў мастацкіх мэтах. Фельчар Іван Іванавіч, які “ўжо даўно займаўся фізіягномікай”, “па вялікай матавай лысіне” залічыў купца “да аддзелу дабрадушных”, але выпадала перамясціць яго ў “адзел злых”: на жарты дактароў Кашавераў не ўсмінуўся і не сказаў ні слова, яго “глыбока запалыя вочы глядзелі ўніз, і масіўныя скулы, парослыя рэдкай сіваватай барадой, былі сціснуты, як жалезныя” [1, с. 30].

Па падабенстве дыяканавага твару да цёмных і сухіх лікаў старажытных абразоў Іван Іванавіч далучыў Сперанскага да “аддзелу людзей суровых і нецярпімых, але пасля першай жа размовы змяніў сваё меркаванне і нават на некаторы час расчараваўся ў значэнні навукі фізіягномікі” [1, с. 34]. Мастацкая рэальнасць акумулянае жыццёскі вопыт у тым, што не варта па рысах і выразе твару вызначаць унутраную сутнасць чалавека і прадказваць яго лёс: гэтыя рэчы не залежаць непасрэдна ад прыгажосці ці брыдкасці. “Ёсць абліччы, якія выклікаюць давер, і ў пераможным натоўпе ворагаў вы адразу ж выбераце сярод невядомых вам людзей таго, якому здадзіцца і даверыце сваё жыццё, не кіруючыся пры гэтым думкай аб яго прыгажосці” [6, с. 324]. Такім чалавекам, відаць, мог бы стаць айцец дыякан: ён так ахвотна і шчыра расказваў пра сваю сям’ю, так зацікаўлена і наіўна распытваў пра тое ж іншых, што ніхто на яго не злаваў і ўсе гэтак жа шчыра расказвалі.

Аднак змест вобразаў у абодвух апавяданнях не вычэрпваецца партрэтнай характарыстыкай герояў, нават там, дзе яна досыць выразная. Такім чынам, аўтарская праекцыя знешнасці кожнай з асоб — гэта меркаванне аб яе духоўных патэнцыях, але не догма, не прысуд.

Асновай характарыстыкі купца Кашаверава ў апавяданні “Жылі-былі” аўтар зрабіў анамнез: дактары і студэнты часта “пачыналі распытваць Лаўрэнція Пятровіча аб тым, як ён жыў раней, і ён неахвотна, але пакорна адказваў. Выходзіла на тое... што ён шмат еў, шмат піў, шмат любіў жанчын і шмат працаваў; і з кожным новым “шмат” Лаўрэнціям Пятровіч усё менш пазнаваў сябе ў тым чалавеку, які вымалёўваўся з яго слоў”... Дзіўна было думаць, што гэта ён... рабіў так нядобра і шкодзіў сабе. І ўсе старыя словы: гарэлка, жыццё, здароўе — рабіліся поўныя новага і глыбокага зместу” [1, с. 31]. Гэты вобраз пацвярджае выснову

аб тым, што чым большая прага жыцця, тым больш хуткі і непазбежны прыход смерці і разбурэння.

Настрой і паводзіны герояў літаратурнага твора цесна звязаны з тым месцам — адкрытай ці замкнёнай прасторай, — дзе адбываецца дзеянне.

І Л. Андрэеў, і Ядвігін Ш. выкарыстоўваюць прастору як філасофска-эстэтычную катэгорыю. Здольнасць чалавека “выйсці на вуліцу” — факт праяўлення актыўнага ўнутранага жыцця. Лёс падаўляе гэтую актыўнасць, імкнецца паралізаваць жыццёвую волю, стварае для герояў своеасаблівы “прасторавы тупік”.

Пераканаўчасць аўтарскаму апавяданню ў абодвух творах надаюць напружана-драматычны пейзаж, лаканічныя, але надзвычай эмацыянальныя лірычныя адступленні, майстэрства партрэтнай дэталі і абмалёўкі абставін дзеяння, якія, з прычыны раўназначнасці жыццёвага кантэксту, супадаюць часам нават у рэалістычных дэталях. Сярод бальнічных гукаў у апавяданні “Жылі-былі” вылучаецца, як “...зрэдку, грукаючы нагамі, праходзіў хто-небудзь са служачых, і кожны крок... выдзяляўся выразна і заміраў у строгай паступовасці” [1, с. 32]. У апавяданні “З бальнічнага жыцця” сярод невялікай колькасці безыменных герояў адзін — “паночны служачы”, які вымушаны неяк рэагаваць на тое, што “№ 17 канае” і “проці ночы выбраўся” [8, с. 51] у той шлях, з якога няма вяртання.

Устанаўленне тыпалагічных сувязей паміж літаратурнымі з’явамі мае апору не толькі ў аналізе кантактных адносін, але і ў даследаванні адносін па кантрасце. Так, адзначаючы ў абодвух творах аўтарскае майстэрства пейзажных замалёвак, трэба падкрэсліць, што іх мастацкая функцыя адрозная. У апавяданні Ядвігіна Ш. дамінуе матыў змяркання, а персаніфікацыя прыродных з’яў скіравана на тое, каб акцэнтаваць думку, што “на свеце не стала аднаго чалавека” [8, с. 53]. “Візглівы вецер”, “мокрая брудная зямля”, “кывава-жоўтыя лісты”, “памуцеўшыя шыбы бальніцы” — гэта тыя выяўленчыя сродкі, якія аўтар скарыстоўвае па прынцыпе кальцавой кампазіцыі для ўзмацнення пафасу твора і стварае пры іх дапамозе свет за вокнамі бальніцы, такі ж нядобразычлівы, як і ўнутры яе. Ускосна ў гэтым пейзажы праводзіцца думка аб тым, што селяніну, зняможанаму цяжкай працай, не стае часу засяродзіцца на той прыгажосці, якая разліта вакол яго, і няпроста, калі наогул магчыма, без пабочнай дапамогі і нейкіх вонкавых дабратворных стыхій выпрастацца духоўна [4]. Гэта рэзюмуе і З. Бядуля, раскажаўшы ў апавяданні “Без споведзі” пра смерць бабулькі, якая не дачакалася адпушчэння грахоў, і пра трагічную гібель у завірусе яе сына, што “паехаў за дзесяць вёрст у мястэчка па папа” [3, с. 21] — “гэтаксама

канчае жыщцё сваё дзікая кветка на страшэннай дрыгве, ніколі не ўбачыўшы сонейка” [3, с. 24].

У апавяданні “Жылі-былі” мастацкая прастора мае сваю адметнасць: палата і свет за яе сценамі супрацьпастаўлены выразна, як жыщцё і смерць. “Там людзі жылі... тут хворыя людзі ляжалі ў ложках, ледзь маючы сілы павярнуць да святла аслабелую галаву; апранутыя ў шэрыя халаты, млява хадзілі па гладкай падлозе; тут яны хварэлі і паміралі” [1, с. 37]. І своеасаблівы крытэры гэтага супрацьпастаўлення — сонца. Сонечны прамень — тое, што “з адчуваннем чыстай бялізны і спакою” бачыць купец Кашавераў на адной са сцен палаты перад тым, як пагрузіцца ў “цяжкі і моцны сон”, што на пэўны час прынёс яму жаданае забыццё. Увесну “сонца ліло ў палату цэлыя патокі святла...” [1, с. 42]. З сямі гадзін “усё блішчала і зіхацела ў гэтым святле” [1, с. 37]. Ва ўсякі пагодны дзень “сцены і паркетная падлога палаты шчодро заліваліся сонечнымі промнямі, ні з чым не параўнальнымі ў сваёй магутнай сіле і прыгажосці”. Тады дыякан спяваў чуллівую песню “Вышэйшую нябёсаў...”. Нават паслабеўшы, радзей смеючыся і менш ходзячы па палаце, дыякан, “калі ў палату зазірала сонца... пачынаў балбатаць весела і шчодро, дзякаваў усім — і сонцу, і дактарам — і ўсё часцей успамінаў яблыню “белы наліў” [1, с. 41]. Для яго “белы наліў” — зямное ўвасабленне сонца, якога аднаго распачна шкада перад смерцю. Калі купец адкрыў яму страшную таямніцу аб немінучай і хуткай смерці, Сперанскі “апусціўся на падушку і старанна, уцякаючы ад святла і ад слоў Лаўрэнція Пятровіча, закруціўся ў коўдру і прыціх” [1, с. 50]. Сонца — тое зыходнае, першапачатковае, што аб’ядноўвае і ўроўнівае ўсё, што жыве ім, у тым ліку і людзей розных рэлігій, нацый і сацыяльных станаў, — прыродная крыніца першароднага брацтва людзей, у тым ліку міжчасавяга.

Немалаважную ролю для разумення паводзін і псіхалогіі герояў адыгрываюць дэталі інтэр’еру. У “палаце № 2” над ложкам хворага “вісела чорная бляха з надпісам № 17” [8, с. 52]. У палаце № 8, дзе ляжаць героі апавядання “Жылі-былі”, над іх ложкамі таксама прымацаваны дошчкі з надпісамі. “Белыя... літары прыгожа, але змрочна вылучаліся на чорным фоне, і, калі хворы ляжаў дагары, закрываючы вочы”, яны працягвалі нешта гаварыць аб ім і набывалі “падабенства з надмагільнымі абвяшчэннямі, што вось тут... закапаны чалавек” [1, с. 30]. У палатах універсітэцкай клінікі, дзе была высокая столь, сцены без адзінай плямкі і заўжды занадта чыстая і бліскучая падлога, дні былі “доўгія, светлыя і пустыя”. Такія ж доўгія, пустыя і ціхія там былі ночы, але, не ў прыклад дням, доўгія пакутліва, а то і “жорсткія і бязлітасныя” [1, с. 40].

Л. Андрэеў піша, што на працягу сюжэтнага дзеяння ў апавяданні “Жылі-былі” ў становішчы хворых восьмай палаты “заўважных перамен не адбылося”: студэнт Тарбецкі паправіўся, а з купца і дыякана, наадварот, “жыццё і сіла выходзілі з такой злавеснай бяшумнасцю, што яны і самі амаль не здагадваліся аб гэтым” [1, с. 44].

Надзвычай трапна выяўляе пісьменнік сутнасць трансфармацыі каштоўнасцей у такіх умовах: ніхто амаль не зазіраў у газету, і “якая-небудзь няправільнасць у рабоце суседавага страўніка хвалявала і кранала болей, чым вайна і тыя падзеі, што потым атрымліваюць назву сусветных” [1, с. 43].

Сціслая, але выразная ў Л. Андрэева і маўленчая характарыстыка герояў. Так, купец “гаварыў коратка, не глядзячы на таго, да каго былі скіраваны словы”. Хворы дыякан Сперанскі “балбатаў гучна і шчодро”, з жаданнем “усіх задаволіць і ўсіх ушанаваць” [1, с. 33], а хвалюючыся, рабіў гэта так невыразна, што яго цяжка было зразумець.

Героі абодвух твораў паказаны на мяжы жыцця і смерці. Мяжа як архетып — увогуле самае напружанае, канфліктнае месца сімвалічнай прасторы, дзе чалавека чакае змена лёсу, месца, дзе максімальна паслаблены ахоўныя сілы і пачынаюць дзейнічаць законы “чужой” прасторы. Як бы ні ставіўся да гэтай чужасці чалавек, у такі рашучы час патрэбна ласкавая рука, якая прытарнавалася да яго адчувальнасці, “каб пачухаць менавіта там, дзе яму свярбіць, ці нават зусім яго не кранаць. Калі для таго, каб мы з’явіліся на свет, патрэбна садзеянне павітухі, то для таго, каб яго пакінуць, мы маем патрэбу ў чалавеку яшчэ больш умелым, чым яна” [6, с. 230]. Незайздросны ж лёс героя Ядвігіна Ш. яшчэ раз пацвярджае — і гэтаму служыць аўтарскі аповед, — што чалавек жыве сярод людзей, а памірае заўсёды ў адзіноце. “Служачы, падышоўшы да ложка <...> прысеўшы, пачаў раскадваць блізкім хворым, якія былі заўчора хрэсьбіны ў свайго швагра” [8, с. 52]. Матыў адзіноты праходзіць і ў творы Л. Андрэева. Купец Кашавераў ужо ў першым радку апавядання характарызуецца як “багаты і адзінокі”, што спачатку трэба разумець як адметнасць яго грамадзянскага стану. Паступова герой узнаўляе ў памяці ўсё сваё жыццё за апошнія гады: “няўмольную хваробу, што дзень за днём з’ядала сілу; адзіноту сярод масы прагных сваякоў, у атмасферы маны, нянавісці і страху...” [1, с. 29]. “Няяснае пачуццё глыбокай адзіноты” не пакідала яго і тады, калі “людзі абмацвалі яго з усіх бакоў, займаліся ім так, як ніхто ў ранейшым жыцці”, а цела яго “было раскрыта для ўсіх і ўсім падпарадкоўвалася” [1, с. 32].

Яшчэ адзін матыў, скарыстаны Л. Андрэевым, — гэта матыў падарожжа. “Падобна было да таго, што Лаўрэнцій Пятровіч кудысьці

вельмі далёка едзе, і ўсё вакол яго мела характар часовасці, непрыстасаванасці да доўгага жыцця” [1, с. 32]. Дактары і студэнты здаваліся яму служачымі, кандуктарамі на гэтай невядомай дарозе, якія перавезлі ўжо тысячы людзей, а іх размовы і распыты былі толькі пытаннямі пра білет. “І чым болей займаліся яны цэлам, тым глыбей і страшней рабілася адзінота душы” [1, с. 32].

Жыццё купца Кашаверова, паводле яго асабістага вызначэння, “было адною горкаю крыўдаю і нянавісцю”, а лятучыя агеньчыкі любові хутка патухалі, пакідаючы па сабе на душы “толькі астылы прысак ды попел” [1, с. 40]. Калі ён быў малады, то краў у гаспадара, і яго лавілі і бязлітасна білі. У сярэдніх гадах ён сам душыў сваім капіталам маленькіх людзей, а яны плацілі яму палкай нянавісцю і страхам. Калі прыйшлі старасць і хвароба, сталі абкрадваць яго самога, і ўжо ён лавіў неасцярожных і жорстка біў іх. Не дзіва, што ён не хоча бачыць каля сябе ніякіх наведвальнікаў. Ядвігін Ш. не дэталізуе, якім чынам быў біты жыццём “№ 17 з палаты № 2”, а толькі канстатуе гэта, аднак вынік амаль аднолькавы. Свечка “апошні раз прыгрэла тое месца, пад каторым чуць білася ўжо, даўней гарачае, сэрца” Сымона [8, с. 52]. Лаўрэнцій Пятровіч у чаканні смерці, наадварот, “адчуваў штуршкі сэрца так моцна, нібы знутры грудзей нехта біў малатком” [1, с. 53].

Паколькі героі змешчаны ў адметны анталагічны кантэкст, пра дынаміку характараў можна гаварыць толькі ўмоўна. Як ужо адзначалася, Ядвігін Ш. падкрэслівае, наўмысна-іранічна, статычнасць вобраза свайго героя, які быў і да апошняй хвіліны застаўся пакорлівым. Дынаміка характараў у Л. Андрэева — гэта дынаміка іх псіхічнага стану, не апошняе месца ў якім займае жах перад абліччам смерці.

Ключавым словам псіхалагічнай характарыстыкі купца Кашаверова спачатку, як і ў апавяданні Ядвігіна Ш., выступае слова “пакора”. Прыняты ва універсітэцкую клініку, ён “пакорна чакаў” пераапраанання; “гатовы быў рабіць усё, што загадаюць”; “паслухмяна дазволіў” няньцы апраануць сябе; пасля з “пакорнаю нязграбнасцю” чакаў, пакуль завязвалі матузкі ля каўняра; пайшоў за нянькай у палату, ступаючы “так нерашуча і асцярожна, як робяць гэта дзеці, калі іх невядома куды вядуць старэйшыя” — хіба для пакарання. І гэта прытым, піша Андрэеў, што “дома, у Саратаве, адзін яго суровы позірк прымушаў сутаргава мітусіцца дзесяткі людзей” [1, с. 29]. Аднак пакрысе яго пакідаюць і фізічная сіла, і духоўная моц, бо, як пісаў Мантэнь, прадбачанне смерці патрабуе мужнасці працяглай, а таму надзвычай рэдкай. “Ён то смяўся над глупствам людскім і ўласным, то сутаргава сціскаў жалезныя сківіцы, заглушаючы доўгі стогн” [1, с. 40]. Магло здацца, што няўхільнасць смерці канчаткова ператварыла героя ў мізантропа:

“Кожным словам, якім ён цэліў у дыякана, ён прыносіў сабе ўцеху і палёгку”, з “прытворнай лагоднасцю” паўтараючы словы, што жыць таму застаўся ўсяго тыдзень [1, с. 50]. “Жах быў у адным іх гуку; жах быў у грубым і злосным голасе, што адно за другім цадзіў бязглуздыя, жорсткія словы” нахштальт “Лепш за цябе людзі жылі, ды і тыя паміралі”. І было “нешта агіднае і вартае жалю ў бессаромнай прамалінейнасці яго слоў” [1, с. 49—50]. Аднак уночы (напярэдадні ўласнай смерці), пачуўшы, што Сперанскі плача, купец паклаў руку на “пагорачак на ложку, які, уздрыгваючы, пасунуўся, каб даць яму месца на пасцелі”, і адчуў пад рукою “слабае трапятанне худзенькага цельца” [1, с. 53—54]. “Жаль да а. дыякана пачаў праходзіць і змяніўся пакутлівым неўразуменнем” [1, с. 54], калі Кашавераў у адказ на сваё запытанне пачуў, што паміраць дыякан не баіцца і на яго не сярдуе, бо не ён смерць наклікаў — “сама прыходзіць”. Купец, аднак, сам тут жа ўзлаваўся на Сперанскага за чарговае дзівацтва: той, выходзіць, плакаў па сонцы... І ўсё ж, успомніўшы “тую плынь гарачага святла”, што ўдзень залацілі падлогу, “вспомніў, як свяціла сонца ў Саратаўскай губерні на Волгу, на лес, на пыльную сцяжынку ў полі — ...з хрыплым рыданнем упаў уніз на падушку, побач з галавой дыякана. Так плакалі яны абое. Плакалі па сонцы, якога больш не ўбачаць, па яблыні “белы наліў”, што без іх дасць свае плады, па цемры, якая ахопіць іх, па мілым жыцці сваім і жорсткай смерці” [1, с. 54]. Звонкая цішыня падхоплівала іх рыданні і ўздыхі і разносіла па палатах, змешваючы... са здаровым храпеннем сядзелак... са стогнамі і кашлем цяжкіх хворых і лёгкім дыханнем тых, хто пачаў правіцца” [1, с. 54]. Лаўрэнцій Пятровіч памёр на досвітку, у пяць гадзін, калі збіралася ўзыходзіць сонца. Дыякан пачуў, як рыгнуў ложак, але на яго пытанне ніхто не адказаў, і ён зноў заснуў. Перад гэтым дактары запэўнілі яго, што ён будзе жыць, і ён паверыў ім і быў шчаслівы, бо “ад думак пра смерць больш цяжкім робіцца жыццё, а ад думак аб жыцці — смерць” [6, с. 315].

Аб’ектам цікавасці літаратуры з’яўляецца менавіта чалавечая разнастайнасць. Таму ёй неўласцівы татальны, масавы падыход да вырашэння праблем чалавечага існавання. тым больш такіх маштабных, як жыццё і смерць. Аналіз сродкаў эстэтычнага асэнсавання праблемы жыцця і смерці як складніка канцэпцыі асобы ў творах Л. Андрэева “Жылі-былі” і Ядвігіна Ш “З бальнічнага жыцця”. дазваляе ўбачыць у іх сэнсава-мастацкія адзнакі “кітчу смерці”. Пры гэтым мы не выяўляем адносна іх зніжанай эмацыянальна-эстэтычнай ацэнкі, а, маючы на ўвазе адпаведныя творам такой мастацкай формы вобразы і эмоцыі, канстатуем, што ў абодвух апавяданнях дамінантнай тэмай робіцца смерць героя, пры гэтым галоўны герой — гэта абавязкова той, хто

памірае. Выкарыстанне пісьменнікамі мэтазгодных сродкаў абмалёўкі вобразаў герояў з мэтай іх індывідуалізацыі і тыпізацыі, дазваляе адэкватна ўзнавіць прыхаваныя чалавечыя настроі і адчуванні, у якіх можна ўбачыць таксама ўласцівае для “кітчу смерці” змяшэнне двух несумяшчальных элементаў: натуральную патрэбу ў міжасабовым эмацыянальным саўдзе і гармоніі — і адчуванне адзіноты і жаху перад брамай у нябыт. Яны ў большай меры індывідуалізаваны ва ўнутраным стане і паводзінах герояў Л. Андрэева, а Ядвігіным Ш. акрэслены ў абагульненым плане праз выяўленне філасофіі цяплення як найтрагічнашага гераізму.

ЛІТАРАТУРА:

1. *Андреев, Л. Н.* Рассказы / Л. Н. Андреев. — Волгоград: Ниж.-Волжск. кн. изд-во, 1979. — 368 с.
2. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи; Рассказы 1932-1952. / Редкол.: Ю. Бондарев и др.; Подгот. текста и коммент. А. Бабореко; статья-послесловие А. Саакянц / И. А. Бунин. — М.: Худож. лит., 1988. — 639 с.
3. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля // Уст. арт.: І. Кудраўцаў. — Мінск: “Нар. асвета”, 1973. — 160 с.
4. *Жураўлёў В. П.* У пошуку духоўных ідэалаў: На матэрыяле бел. літ. ХІХ — пач. ХХ ст. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. імя Я. Купалы; Пад рэд. У. В. Гніламёдава. — Мінск: Бел. навука, 2000. — 191 с.
5. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Сов. Энциклопедия, 1987. — С. 440.
6. *Монтень М.* Опыт. Избр. произв. в 3 т. Т.3. Пер. с фр. / М. Монтень. — М.: Голос, 1992. — 416 с.
7. *Хен. Ю. В.* Биофилия и проблема смерти / Биофилософия // Ю. В. Хен. — Москва: ЦОП ИФ РАН, 1997
8. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мінск: Маст. літ., 1976. — 410 с.

Фёдар Драбеня

ДРАМАТЫЧНЫЯ ПАЭМА І АПОВЕСЦЬ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ

Найбольшага росквіту драматургія гістарычнай тэматыкі дасягнула ў 90-я г. ХХ ст., калі ў грамадстве былі запатрабаваныя мастацкія творы пра мінулае, калі адчувалася неабходнасць абудзіць цікавасць да гісторыі сваёй краіны, сцвердзіць годнасць свайго народа. Беларускія пісьменнікі атрымалі больш шырокія магчымасці працаваць з гістарычнымі архівамі Беларусі і замежжа. Пры гэтым “гістарычная драматургія, імкнучыся спасцігнуць мінулае, заўсёды застаецца фактам сучаснай літаратуры,

асвятляючы мінулае святлом сённяшняга дня, гістарычная драма заўсёды шукала жывыя ўзаемасувязі мінулага і сучаснага і ў гэтым сэнсе асвятляла і сённяшняе святлом мінулага” [1, с.3].

Кожная гістарычная асоба, кожная падзея ў гісторыі беларускага народа можа і атрымлівае розную інтэрпрэтацыю ў сучасных драматургаў.

Сярод пісьменніц, якія звярнуліся драматызаваных форм і адлюстравалі ў сваіх творах такую жанчыну, варта назваць В. Коўтун – “Суд Алаізы.” Драматычная паэма, Л. Рублёўскую – “Апошняя з Алелькавічаў.” Драматычная паэма ў трох дзях, Р. Баравікову – “Барбара Радзівіл.” Драматычная паэма ў дзвюх дзях і інш. У сваіх творах аўтары імкнуцца да рамантычнага адлюстравання гісторыі і асобы жанчыны ў гістарычным кантэксте.

Неабходна адзначыць, што дакладнага размежавання драматычнай паэмы, лірычнай драмы і п’есы ў вершах на сённяшні час не існуе. “Драматычная паэма – гэта паэма ў драматычнай форме, а не п’еса ў вершах, не разнастайнасць драмы” [2, с.36–48]. Запазычваючы такія прыкметы драматычных твораў, як дыялогі і маналогі, рэмаркі, падзел на карціны, з’явы, беларуская драматычная паэма захоўвае сваю лірычную ці ліра-эпічную аснову – свае “паэмныя” сюжэтно-кампазіцыйныя якасці, аднак маюцца ўсе падставы разглядаць тры вышэйназваныя гістарычныя паэмы як творы для сцэны, а не толькі для чытання.

Вядомая пісьменніца, паэтэса, літаратуразнаўца В. Коўтун у рамане “Крыж міласэрнасці” яскрава адлюстравала жыццёвы і творчы шлях Алаізы Пашкевіч (Цёткі). Пісьменніца паспрабавала свае сілы і ў драматургіі. У аснову яе твора з назвай “Суд Алаізы” пакладзены гістарычныя падзеі, якія маглі адбывацца з паэткай-рэвалюцыянеркай – Цёткай. У храналагічным плане В. Коўтун аб’ядноўвае толькі тры гады (з 1902 па 1905), але гэта тры гады, на якія прыпадаюць значныя грамадска-палітычныя падзеі ў краіне. У іх паэтка прымала непасрэдны ўдзел.

Твор насычаны згадкамі розных гістарычных персанажаў і падзей як беларускай, так і рускай літаратуры і культуры. Сярод такіх Ф. Багушэвіч [3, с.202], К. Каліноўскі [3, с.202], усходнеславянскі першадрукар Ф. Скарына [3, с.233]; паэма Коласа “Новая зямля” [3, с.206], твор Грыбаедава “Гора ад розуму” [3, с.212] і г. д. Аўтар выкарыстала і вершы самой Алаізы Пашкевіч – “Мае думкі” (1905 – 1906) і “Хрэст на свабоду” (1905). Чаму іх? Магчыма таму, што яны праграмныя ў творчасці Цёткі і яны найбольш поўна адлюстроўваць погляды і памкненні паэткі.

Разгледжаную драматычную паэму ў пэўным сэнсе можна лічыць рамантычнай, аднак рамантычны герой тут не зусім звычайны – гэта чалавек, які не цураецца свету і не расчараваўся ва ўсіх зямных радасцях. Гераіня

В. Коўтун – жанчына, але яна не ахоўніца агменю, не ціхая і пакорлівая істота. Алаіза Пашкевіч выступае ў паэме носьбітам актыўнага дзеяння. Яна – герой-бунтар, што настойліва нясе сваё разуменне будучыні краіны ў народ, да людзей. У паэме можна сустрэць усе неабходныя складнікі рамантызму: каханне (Гмырак і Алаіза) і подласць (Гмырак атручвае дзяўчынку), абавязак перад народам. Аўтар супрацьпастаўляе герояў і антыгерояў, пацукоў і геніяў:

Ёсць пацукі. Ёсць геніі радзімы...

Каго ты, будучыня, станеш зваць сваімі? [3, с.223]

Варта пагадзіцца з думкай вядомага мастацтвазнаўцы А. Сабалеўскага, які так вызначае вобраз Цёткі ў паэме: “гераіня праходзіць свой шлях без хістанняў і сумненняў, так бы мовіць, з адзінай верай і мэтай” [4, с.11]. Вобраз Алаізы прадстаўлены ў рамантычна-ідэалізаваным выглядзе, для гераіні галоўны клопат – шчасце народа, якога можна дасягнуць толькі агульнымі намаганнямі. Здрада ж Радзіме – самая жахлівая здрада, якую можа ўчыніць чалавек [3, с.230].

На фоне мэтанакіраванай Алаізы Андрэй Гмырак набывае выгляд асобы супярэчлівай і падуладнай жыццёвым хістанням. Спачатку ён кахае Алаізу і цалкам падзяляе яе погляды, але потым ідзе служыць у царскія жандармы і нават спрабуе забіць сваю каханую. Гмырак добра асэнсаваў царскую ідэалогію, якая не прызнае беларусаў як нацыю.

Развіццё дзеяння ў творы падпарадкавана раскрыццю духоўнага свету цэнтральнай гераіні – Алаізы. Шмат увагі аддаецца ў паэме разважанням пра пачуццё і абавязак. Характар гераіні поўны чалавечай прывабнасці і ўнутранай сілы, раскрыты ён псіхалагічна тонка. Гэта дае магчымасць аўтару паказаць сваю гераіню ў працэсе духоўнага развіцця. Публіцыстычна-філасофскія разважанні апавядальніка ўяўляюць гарманічны сінтэз з духоўнай энергіяй Алаізы, што дазваляе пераканальна намаляваць драматычнае дзеянне і стварыць яркія вобразы герояў.

Аўтару драматычнай паэмы ўдалося стварыць ідэальны вобраз мужнай жанчыны-патрыёткі, жанчыны-змагара, якая ахвяруе сваім жыццём і звычайным жаночым шчасцем дзеля шчасця і дабрабыту народа.

Па-іншаму вырашае лёс сваёй гераіні Л. Рублеўская. У аснову паэмы “Апошняя з Алелькавічаў” пакладзены гістарычна дакладныя звесткі пра Соф’ю Алелькавіч – апошнюю з былога магутнага беларускага роду. У выніку махінацый яе апекуна Гераніма Хадкевіча наладжаны шлюб з Янушам Радзівілам знаходзіцца пад пагрозай разрыву. Яна разумее свой стан і так яго вызначае:

Я проста для Хадкевічаў – тавар.

Багата спакаваны і ... маўклівы [5, с.109].

Погляды на кіраўніцтва сваёю зямлёю князёўна выказвае ў вялікай

палымянай прамове, дзе згадвае сюжэт са Старога Запавету пра смелую ўдаву Юдзіф, якая выратавала свой горад ад набегу асірыйцаў, адсекшы галаву Алаферну. Узгадваецца і славуная князеўна Настасся з роду Алелькавічаў, якая кіравала войскам і змагла абараніць Слуцк [6, с.116].

Соф’я ідзе на падман (“Заложніцай хоча стаць”) дзеля выратавання свайго кахання, але разам са сваім каханнем яна выратаўвае і жыцці тысяч людзей, якія маглі загінуць у бойцы паміж Радзівіламі і Хадкевічамі.

Лёсы людзей вырашае кволая жанчына, якая імкнецца перш за ўсё да згоды і міру паміж суседзямі. Праяўляючы сваю волю і жаданне, Соф’я парушала ўсе магчымыя законы сярэднявечча, бо ставіла мужчыну не толькі побач з жанчынай, але і на некалькі прыступак ніжэй.

На жаль, у 1612 годзе Соф’і не стала. Так знік славуны беларускі род Алелькавічаў. Слуцкія і капільскія землі перайшлі ва ўладанне Радзівілаў.

Жанчыны – аўтары драматычных паэм імкнуцца сцвердзіць думку пра значную ролю жанчыны ў гісторыі і жыцці грамадства.

У беларускай драматургіі існуе такая мастацкая форма, як драматычная аповесць. Дастаткова плённа працуе ў гэтым жанры У. Дзюба. Арыгінальная па сваёй пабудове яго драматычная аповесць “На Радзівілішчы”. У. Дзюба пабудоваў твор у выглядзе падарожжа аўтара-драматурга ў XVIII ст. Суправаджаюць яго Русецкая-Пільштынова і Марцін Матушэвіч. У тэксце мы сустракаем і тлумачэнні, чаму ў якасці праваднікоў аўтар узяў менавіта гэтых асоб, паколькі і Пільштынова, і Матушэвіч “...дзённікі вялі”. Аўтар нам паказвае не “параднае” аблічча той ці іншай гістарычнай асобы, а яе прыватнае, асабістае жыццё, насычана хлуснёй, падманам і іншымі заганнымі праявамі чалавечай натуры. Сярод тых, каго згадвае аўтар, варта назваць Міхала Радзівіла Рыбаньку, яго жонку Францішку Уршулю Радзівіл з роду Вішнявецкіх, іх сына Панае Каханку, а таксама другую жонку Міхала Радзівіла Рыбанькі – Ганну. Разам з гісторыяй роду Радзівілаў не апошняе месца займае і гісторыя жыцця Саламеі Русецкай-Пільштыновай, якая выконвае функцыю антанімічнага фону да жыцця Радзівілаў.

У. Дзюба вельмі актыўна выкарыстоўвае сучасную лексіку, якая яшчэ больш збліжае XVIII ст. з XX. Сярод слоў, якія даволі часта ўжывае аўтар, варта назваць: алігарх, анархія, утопія і інш.

Радзівілы паказаны не толькі як магутныя валадары зямель, але і як людзі, здольныя за грошы прадаць усё. Радзівіл атрымае маёнткі і грошы за тое, што Расіі вернуць “Яе зямлю законную Літву” [7, с.74]. Прыстасавальніцтва дзеля сваёй выгоды, сцвярджае У. Дзюба, для Радзівілаў вышэй за нацыянальныя інтарэсы.

Твор У. Дзюбы цалкам пазбаўлена рэмарак, звязаных з месцам і часам дзеяння, малая і колькасць рэмарак, у якіх выказваюцца адносіны герояў да

ўчынкаў, падзей. Можна меркаваць, што драматычная аповесць “На Радзівілішчы” можа быць прыдатнай да пастаноўкі ў якасці радыёп’есы ці быць “п’есай для чытання”.

Драматычная аповесць “Памінальная па Бапапарту каля беларускага тракту” Ул. Дзюбы пабудавана як суцэльны дыялог Напалеона і пані Валеўскай. Твор напоўнены філасофскімі развагамі пра вайну і яе немэтазгоднасць. Аўтар раскрывае і іншыя пытанні, якія набываюць у вуснах Напалеона філасофскае гучанне – гэта і праблемы ўлады, дзяржавы, народу, гісторыі беларускай зямлі (гісторыя Рагнеды [8, с.144 – 149])

*Як мне не паважаць такі народ,
Што ўстояў, годны. І ад самай Вільні
І Смаленска сам сабой жыве! [8, с.104]*

Аўтар праводзіць паралелі паміж войнамі і становішчам у краіне ў савецкі час, укладваючы гэтыя словы ў вусны Напалеона [8, с.131].

Валеўская паказана ў двух планах – як сапраўдны грамадзянін-патрыёт і як рамантычна-летуценная асоба. У першым выпадку пані Валеўская разважае пра лёс свайго народа, Польшчы і ўпэўнена ў тым, што варта было б абыходзіцца без войнаў. Яна адданы сваёй Бацькаўшчыне чалавек і дзеля Айчыны гатова на ўсё. Яна захапляецца беларускімі майстрамі, прыгажосцю беларускай прыроды.

Як бачым, асабліва актыўна беларуская драматычная паэма і драматычная аповесць развівалася ў 80-90 я г. XX ст. Сучасная беларуская драматургія ў гэтай галіне ўзбагацілася не толькі новымі сюжэтамі (звязаны з імёнамі такіх гістарычных асоб, як Марцін Матушэвіч, Ф. У. Радзівіл, М. К. Радзівіл, Цётка і інш.), але і мастацкім гістарызмам, паэтыкай рамантызацыі гісторыі, асэнсаваннем гісторыі ў формах драмы, трагедыі, фарсавай камедыі, а таксама драматычнай паэмы і драматычнай аповесці.

ЛІТАРАТУРА:

1. Айзенштадт, У. Вступление / У. Айзенштадт // Русская советская историческая драматургия. – Харьков, 1969. – С. 3 – 5.
2. Жаков, Г. А. Драматическая поэма как поэтический жанр / А. Г. Жаков // Проблемы жанра. – Минск: Наука и техника, 1977. – С. 36 – 48.
3. Коўтун, В. Суд Алаізы / В. Коўтун // Сучасная беларуская драматургія: для ст. шк. узросту / рэдактар-уклад. Д.А. Афіяроўскі. – Мінск: Польшча. – 1999. – С. 198 – 238.
4. Сабалеўскі, А. Папаўняючы скарбонку памяці / А. Сабалеўскі // Сучасная беларуская драматургія: для ст. шк. узросту / рэдактар-уклад. Д.А. Афіяроўскі. – Мінск: Польшча, 1999. – С. 5 – 12.
5. Рублеўская, Л. Апошняя з Алелькавічаў / Л. Рублеўская // Праваслаўе. – 1998. – №7. – С. 106 – 125.

6. Галенчанка, Г. Скарына Францыск / Г. Галенчанка // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т 6. Кн. 1. Пузыны – Усяя / Беларус. энцыкл.; рэдкал.: Г.П Пашкоў (галоўны рэд.) [і інш.]; маст. Э.Э. Жакевіч. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2001. – С. 309 – 315.
7. Дзюба, У. На Радзівілішчы / У. Дзюба // Маладосць. – 1992. – №12. – С. 35 – 99.
8. Дзюба, У. Памінальная па Банапарту каля беларускага тракту / У. Дзюба // Маладосць. – 1995. – №3. – С. 99 – 165.

Вера Жыбуль

ПЕРАКЛАДЫ КАЗАК КАРНЕЯ ЧУКОЎСКАГА НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ: АДПАВЕДНАСЦЬ І ЗАПАТРАБАВАНАСЦЬ

Беларускія пераклады дзіцячых казак Чукоўскага маюць ужо даволі працяглую гісторыю. Першым з’явіўся вольны пераклад казкі “Мойдодыр” (“Мыйдадзірак. Кінематограф для дзяцей”, Мн., 1928), зроблены А. Зіміёнкам. У 1953 годзе выйшаў пераклад той жа казкі, выкананы А. Якімовічам, а ў 1959 годзе – кніга К. Чукоўскага “Казкі”, куды, апрача гэтага перакладу, увайшлі “Айбаліць” (А. Зарыцкі), “Тэлефон” (К. Кірэенка), “Хвядорына гора” (А. Якімовіч), “Муха-цакатуха” (Ул. Шахавец). У 1982 годзе ў перыядычных выданнях з’явіліся паасобныя матэрыялы, прысвечаныя стагоддзю пісьменніка, і пераклады яго казкі “Блытаніна” (В. Лукша) і вершаў “Сланіха чытае”, “Чарапаха”, “Фядотка” (К. Камейша).

Такім чынам, “беларускамоўная спадчына” К Чукоўскага даволі значная, але ў наш час яна практычна не запатрабаваная. Падрабязная ацэнка якасці наяўных перакладаў, наколькі мне вядома, не рабілася. Т. Кабржыцкая ў артыкуле “Казачнік жыве ў Беларусі”, прысвечаным стагоддзю Чукоўскага, дала іх беглы агляд і зрабіла некалькі заўвагаў, датычных перакладчыцкай стратэгіі. На жаль, больш пільнай увагі да “беларускамоўнага” Чукоўскага гэта не абудзіла. Тым не менш, яны яе вартыя.

Паводле якасці гэтыя пераклады неаднастайныя.

Сам Чукоўскі быў вядомым практыкам і тэарэтыкам перакладу. У кнізе “Высокае мастацтва”, прысвечанай гэтай праблеме, пісьменнік акцэнтуюе ўвагу на захаванні аўтарскага стылю (як сукупнасці індыўідуальных прыкмет тэксту на розных яго ўзроўнях), мелодыкі, а галоўнае – паэтычнасці, без якой тэкст, перанесены на глебу іншай мовы, “памірае”. Чукоўскі выступае за “недакладную дакладнасць” перакладаў і заўважае, што эквілінарнасць, эквірытмічнасць і

эквіметрычнасць – патрабаванні важныя, але не абсалютныя. Мала таго, “чым дакладней часам перадасі кожнае слова арыгіналу, тым далей ад яго будзе твой пераклад. А калі ты парушыш літаральную дакладнасць і паспрабуеш перадаць галоўным чынам рытміку, сэнс і стыль дадзенага паэтычнага твора, твой пераклад пры захаванні некаторых іншых умоваў можа апынуцца верным аднаўленнем арыгіналу” [2, с. 287 – 288].

Перакладчыкі казак Чукоўскага, безумоўна, мусілі памятаць, што іх творы будуць чытаць дзеці малодшага ўзросту. Свае патрабаванні да такіх вершаў Чукоўскі выклаў у выглядзе 13 “запаведзяў”, сярод якіх – “графічнасць” дзіцячых вершаў, хуткая змена вобразаў, лірычнасць, рухомасць рытму, павышаная музычнасць мовы, пераважна сумежныя рыфмы, адпаведнасць разбіўкі на радкі сінтаксічнаму члянэнню тэкста, павелічэнне колькасці дзеясловаў за кошт зніжэння колькасці прыметнікаў, харэй як аснова рытмікі, гульнёвы характар твораў [3, с. 341 – 356]. Вершы самога Чукоўскага дакладна адпавядаюць гэтым патрабаванням, і гэта робіць іх пераклад няпростай задачай, на што звярнула ўвагу і Т. Кабржыцкая. Усе згаданыя прыкметы важныя, усе іх перакладчыкі мусілі захаваць разам з натуральнасцю і таленавітасцю арыгінальных твораў.

“Мыйдадзір” апынуўся найбольш папулярным з усіх казак: ён быў перакладзены першым па часе, і да яго перакладчыкі звярталіся двойчы. Пераклад А. Зіміёнкі (А. Дзеркача), надрукаваны ў 1928 годзе, пазначаны як вольны. Гэта нават не асобны твор, а “кінематограф”, тэкст для мультыплікацыйнага фільма (варта зазначыць, што такія экранізацыі ў той час ужо былі: першая з іх адносіцца да 1927 года). Сапраўды, перакладчык дапускае часам значныя адхіленні ад арыгінальнага тэксту. Асабліва гэта тычыцца фіналу, у якім замест “вечнай славы вадзе” стаіць лозунг: “*Ў чыстаце здароўе й сіла!*” [8, с. 24]. Перакладчык трохі спрашчае нешматлікія “экзатызмы” арыгіналу: кракадзільчыкі “Тотоша і Кокоша” ператвараюцца ў “Андрушу і Алёшу”, алея – у садок. Радкі, дзе фігуруе ленынградская топіка (Сянная, Садовая, Таўрычаскі сад), перакладчык проста выключае з тэксту. Аднак гэты пераклад дынамічны, тут пераважна захаваны зыходны рытм, мова нязмушаная і дасціпная. Пазнейшы пераклад А. Якімовіча, безумоўна, таленавіты, але няроўны па якасці: у ім ёсць і выдатныя знаходкі, і слабыя месцы. Таму, на нашу думку, ён прайграе побач з “кінематографам” А. Зіміёнкі. Варта параўнаць арыгінал і пачаткі абодвух перакладаў: “*Одеяло / Убежало, / Улетела простыня, / И подушка, / Как лягушка, / Ускакала от меня*” [5, с. 30].

Пераклад А. Зіміёнкі адрозніваецца ад арыгіналу граматычна, зменены прадмет параўнання (не “лягушка”, а “птушка”), стыль ссунуты

ў бок гутарковасці, але верш цалкам эквірымічны: *“Коўдра – дзёру / З ложка ўгору, / Прасьцірадла як махне! / І падушка, / Нібы птушка, / Паляцела ад мяне”* [8, с. 3].

У А. Якімовіча бліскуча перададзены першыя тры радкі: тут удалося нават захаваць паўторы гукаспалучэння *КА*, якое, на думку самога Чукоўскага, паказвае “адрывісты рух прадмета” [4, с. 375], праўда, без захавання паўтораў “экспрэсіўнага” *Т*. Затое чацвёрты і пяты радкі расцягнутыя (яны падаўжаюцца ўдвая), і гэта запавольвае імклівы рух, які мусіць перадаваць тэкст: *“Коўдра з ложка, / Як на ножках, / Паскакала да дзвярэй. / І падушка з прасцінёю / Без аглядкі ўслед за ёю / Паімчаліся хутчэй”* [7, с. 3].

Падобныя парушэнні рытму мы знаходзім і далей: у пераліку рэчаў, што ўцякаюць ад мурзілы, Чукоўскі не здраджвае чатырохстопнаму харэю, якім і пачаў верш: *“Утюги за сапогами, / Сапоги за пирогами, / Пирогы за утюгами, / Кочерга за кушаком...”* [5, с. 31 – 32].

А. Якімовіч раптоўна (цягам трох радкоў) пераходзіць на дактыль: *“Міскі за лыжкамі, / Лыжкі за кніжкамі, / Кніжкі за міскамі, / Качарга за пірагом...”* [7, с. 4].

А.Зіміёнка ў гэтым фрагменце далёка адыходзіць ад арыгіналу, павялічвае аб’ём тэксту, але захоўвае яго дынаміку і ўжывае прыёмы, якімі ў іншых выпадках карыстаўся і сам Чукоўскі: дасціпныя рыфмы і элементы фальклорнай паэтыкі. Адзіная хіба тут – ногі, якія аднекуль з’яўляюцца ў пірага: *“За алоўкам дзве панчошкі / Паскакалі, быццам блошкі! / Бот за лялькаю бяжыць – / Аж пад ім зямля дрыжыць! / Лялька ўскок за піражком, / Каб злавіць яго цішком! / За талеркаю пірог / З чатырох нясецца ног! / <...> / Хто шпарчэй, -- другога пхне, / Каб ня дацца ў рукі мне!”* [8, с. 7].

У перакладзе А. Якімовіча часам трапляюцца халастыя радкі, якіх не было і не магло быць у гэтым творы Чукоўскага і якіх няма ў А. Зіміёнкі: *“Ах ты, брыдкі, ах ты, брудны, / Не хлапчук, а – парася! / Ты чарней за камінара, / Падзівіся на сябе...”* [7, с. 4].

Некаторыя рыфмы разнесены занадта далёка, так, што малы чытач іх не заўважыць, – і гэта парушае адну з “запаведзяў” Чукоўскага: аддаваць перавагу рыфмам сумежным, у скрайнім выпадку – пастаўленым праз радок. А ў перакладзе 1953 года мы сустракаем рыфмы, паміж якімі стаяць чатыры радкі (у маналогі Мыйдадзіра). І гэта пры тым, што ў іншых выпадках перакладчык рыфмуе віртуозна: *“Мыем, мыем мы мурзілу, / Мыем, мыем камінара: / Ваксу, сажу і чарніла / Адмываем чыста з твару! / Будзе, будзе камінар / Аж блішчэць, як самавар!”* [7, с. 5].

Абодва гэтыя пераклады маюць права на існаванне і на перавыданне (нездарма абодва і былі перавыдадзены: “Мыйдадзір” А. Зіміёнкі – у 1935 г., а А. Якімовіча – у зборніку “Казкі” 1959 г.), магчыма, з пэўнай рэдактурай. Але, надзіва, апошняе з перавыданняў адбылося амаль паўстагоддзя таму.

А. Якімовіч зрабіў пераклад яшчэ адной казкі Чукоўскага – “Хвядорына гора”. Гэты тэкст нечым падобны да папярэдняга, бо таксама паказвае ўцёкі рэчаў, што патрабуе выключнай дынамікі. Але яго паэтыка больш складаная: Чукоўскі тут актыўна выкарыстоўвае гукапіс, гукаперайманні, да таго ж, ён свядома надае кожнай рэчы свой “рытм” бегу: для цяжкага чайніка – шасцістопны харэй, для стала – пяцістопны, для відэльцаў і іншай кухоннай дробязі – трохстопны, для ўсяго астатняга – чатырохстопны. Нярэдка тут і алітэрацыі: так, у радках “*...И кастрюля на бегу / Закричала утюгу: / Я бегу, бегу, бегу, / Удержаться не могу!*” [5, с. 69] – паўтор склада ГУ “закліканы перадаць фанетычна імклівасць і лёгкасць палёту” [4, с. 387]. Перад перакладчыкам стаяла задача, якую цяжка было вырашыць без стратаў. Так, у перакладзе прыведзеных радкоў нават зменены рытм: “*А кастрюля, нібы куля, ляціць, / На ўвесь голас апалоніку крычыць: / Я бягу, бягу, бягу, / Утрымацца не магу!*” [7, с. 28]. Аднак тут, відавочна, захавана імклівасць дзякуючы ўвядзенню дадатковага дзеяння, а зварот кастроўлі да адвечнага сябра апалоніка выглядае нават больш кур’ёзна, чым, як у арыгінале, да праса.

Уражанне бязладнага руху і адначасова гукапіс у “Хвядорыным горы” Чукоўскага ствараюць і шматлікія паўторы: “*И помчались по улице ножи: / Эй, держи, держи, держи, держи, держи!*” [5, с. 69]. Тут слова, якое паўтараецца, дакладна імітуе гук заточкі нажоў. Па-беларуску гукапіс страчваецца, затое дадаецца эмацыйны фанетычны паўтор “ай-ай-ай-ай-ай”: “*И помчались нажы ў зялёны гай: / Гэй, трымай, трымай, трымай, трымай, трымай!*” [7, с. 28].

Пераклад “Хвядорына гора” ўдалы, бо ён гучыць дынамічна і вельмі нязмушана, натуральна, нягледзячы на тое, што А. Якімовіч не заўсёды літаральна трымаецца арыгінала: “*Сварила бы баба щи, / Да кастрюлю поди пощи! / И чашки ушли, и стаканы, / Остались одни тараканы. / Ой, горе Федоре! Горе!*” [5, с. 73]. “*За стол бы Хвядоры сесці, / Смачнай капусты паесці, / Ды ні стала, ні кастроўлі, – / Пуста ў хаце ў бабулі!.. / І кубкі сышлі, і збанкі, / Засталіся адны прусакі. / Ой, гора Хвядоры, / Гора!*” [7, с. 31].

“Абеларушванне” арыгіналу (мадыфікаваня імя гераіні, стравы, набор посуду і г.д.) тут таксама выглядае апраўдана: аўтар і перакладчык арыентуюцца на фальклор блізкароднасных народаў.

Своеасаблівы падыход вызначае пераклад казкі “Айбаліць”, зроблены А. Зарыцкім. Да “кананічнага” тэксту перакладчык дадаў тое, што аўтар з яго калісьці выдаліў, каб не запавольваць сюжэтны рух да “гераічнай тэмы” [4, с. 378]: сцэна лячэння матылька была перанесена Чукоўскім у перапрацоўку казкі Г. Лофтынга пра доктара Дулітла, а выратаванне вераб’я і іншых жывёлін – у вершаваную казку “Адолеем Бармалея”. У беларускім “Айбаліцю” дзве часткі: першая цалкам прысвечана вераб’ю, а ў другую ўключаны ўрывак пра матылька. Узровень, на якім выкананы пераклад, высокі. Магчыма, толькі слова “бубніць”, якое пастаянна паўтараецца ў тэксце (“*І сеў на арла Айбаліць / І адно толькі слова бубніць...*” [7, с. 16]), не зусім адпавядае рускаму “твердит”. Аднак ці не парушае перакладчык аўтарскую волю, змяніўшы кампазіцыю твора?

Застаецца невырашаным і пытанне пра пераклад такіх імёнаў, як “Айболит”, “Мойдодыр”. Т. Кабржыцкая прапануе не этымалагізаваць іх, а прыстасоўваць да беларускай фанетыкі, бо “двухмоўны чытач, які яшчэ з дзяцінства ведае большасць твораў Чукоўскага ў іх рускім гучанні, <...> тут жа супастаўляе перакладныя радкі з арыгінальнымі” [1, с. 11], якія для яго больш звыклыя. Нам цяжка пагадзіцца з гэтым. Па-першае, этымалагізацыя хутчэй за ўсё прадугледжана аўтарам, бо гэтыя імёны – частка яго гульнёвай паэтыкі. Па-другое, нельга выключаць магчымасць таго, што бацькі захочуць пазнаёміць дзіця найперш з “беларускім” Чукоўскім, а ў такім выпадку пра звычай да таго ці іншага гучання казаць не мае сэнсу. Таму, на наш погляд, варта прыняць пераклады, якія ўжо зроблены, або пашукаць больш удалых варыянтаў, але ў тым жа напрамку.

Пераклад К. Кірэнкам казкі “Тэлефон” яўна падначалены імкненню захаваць аўтарскую лексіку. У выніку лаканічнасць арыгінальнага твора саступае месца шматслоўю і не заўсёды дарэчнаму “дадумванню” сітуацый. Так, у арыгінале пачатак заснаваны на імклівым перагуканні зрыфмаваных пытанняў і адказаў: “*У меня зазвонил телефон. / – Кто говорит? / – Слон. / – Откуда? / – От верблюда. / – Что вам надо? / – Шоколада*” [5, с. 83]. Відавочна, што “слон” – таму што “телефон”, “от верблюда” – таму што “откуда” і г.д. У перакладзе засталася ўсё, акрамя слоўнай гульні: “*У мяне зазваніў тэлефон. / – Алё! Хто гаворыць? / – Слон. / – Хто? Галасней! Не чую! / – Слон! Ад вярблюда званю я. / – А што вам трэба? Парада? / – Не! Я прашу шакалада*” [7, с. 21]. Падаўжаюцца радкі, змяняецца рытм, знікае аўтарская лёгкасць і жартаўлівасць. Няўключна гучыць і наступны эпізод, дзе нават цяжка ўлавіць рытм: “*– О, ратуйце маржа! – ад мядзведзя ізноў званок. – / Ён вожыка марскога / Праглынуў незнарок!*” [7, с. 23] (у арыгінале: “*И снова медведь: / – О, спасите моржа! / Вчера проглотил он / Морского*

ежа!” [5, с. 85]). Да таго ж, герой-апавядальнік у перакладзе чамусьці ўвесь час называецца “доктарам”, хоць у арыгінале пра гэта нічога не сказана.

Таленавіты і дасціпны ў цэлым пераклад казкі “Муха-Цакатуха”. Ва Ул. Шахаўца ёсць выдатныя знаходкі, напрыклад: “*Стракозачка, мілая, / Варэння пакаштуйце! / Можжа, не ўгадзіла я, / Дык вы не крыўдуйце*” [7, с. 36] (арыгінал: “*Бабочка, красавіца, / Кушайце варенье! / Или вам не нравится / Наше угощенье?*” [5, с. 17]). Перакладчык захоўвае і нават робіць больш дакладнай унутраную рыфму: “*Ды жукі-чарвякі / Напужаліся, / Хто куды ад бяды / Пахаваліся*” [7, с. 36] (арыгінал: “*Но жуки-червяки / Испугались, / По углам, по щелям / Разбежались*” [5, с. 19]). Вельмі ўдала перададзены і танец Мухіных гасцей, дзе, згодна з задумай аўтара, для кожнага персанажа захаваны свой рытм і гукавое аздабленне. Трохі бянтэжыць хіба што занадта ўладны зварот Камара да Мухі: “*Загубіў я ліхадзея, / Ўратаваў жыццё табе я, / А цяпер, душа-дзяўчына, / Ты мне жонкай стаць павінна!*” [7, с. 38]. У Чукоўскага Камар казаў толькі пра сваё жаданне пабрацца з Мухай, а не пра яе павіннасць.

Пераклад “Блытаніны” неаднастайны па якасці, і ў ім перш за ўсё заўважныя фармальныя хібы, якія вельмі псуюць аблічча вершаванага твора. Тут нярэдка недакладныя рыфмы (“*А прыбег мядзведзь / І раве, раве*”, “*Мора полымем гарыць, / Выбягае з мора кіт*” і нават “*Узрадаваліся звяры! / Смех пачуўся. заспявалі*” [6, с. 24]) на месцы дакладных у арыгінале, уключэнне лішніх слоўцаў для выроўнівання рытму (“*Рыбы ў полі ўсё гуляюць*”, “*Сушанымі **нат** грыбамі*” [6, с. 24]). Дзеля рыфмы ўводзіцца слова, якое псіхалагічна не адпавядае адрасацыі казкі (кацяняты кажуць: “*Мяўкаць годзе **адзінока***” [6, с. 24], хоць відавочна, што для малога чытача адзінота – паняцце чужое). І адначасова ў “Блытаніне” ёсць вельмі ўдалыя радкі. Напрыклад, заклік “*Гэй пажарныя, бяжыце, / Нам хутчэй дапамажыце!*” гучыць амаль гэтак жа моцна, як і арыгінальны, з паўторам: “*Эй, пожарные, бегите, / Помогите, помогите!*” [5, с. 90]. І “*Люлечкі-люлі!*” замест “*Баюшкі-баю!*” таксама ўжыта абгрунтавана: у арыгінале дзіця “баюкают”, а ў перакладзе “люляюць”. Такого кшталту пераклады патрабуюць дапрацоўкі, але адкідваць іх зусім не варта.

Заўважна, што найбольш удалымі атрымаліся пераклады, аўтары якіх дазваляюць сабе адысці ад арыгінальнага тэксту, але захоўваюць гульнёвыя прыёмы, уласцівыя творам Чукоўскага. Гэта цалкам адпавядае перакладчыцкай устаноўцы самога пісьменніка. Беларуская літаратура ўжо мае некалькі выдатных перакладаў казак Чукоўскага, якія могуць выкарыстоўвацца бацькамі, выхавацелямі дзіцячых садкоў,

але даўно не перавыдаваліся. Тое, што яны будуць запатрабаванымі, пацвярджае вопыт Украіны, дзе пераклады казак Чукоўскага ўвайшлі ў залаты фонд дзіцячага чытання нароўні з арыгіналамі, рэгулярна перавыдаюцца, прадаюцца ў кнігарнях. Казкі Чукоўскага наогул папулярныя і ў бацькоў, і ў дзетак. Іх пераклады здольныя ўзбагаціць беларускую славеснасць, а, магчыма, і спрыяць пашырэнню беларускай культуры.

ЛІТАРАТУРА:

1. Кабржыцкая Т. Казачнік жыве ў Беларусі // Літаратура і мастацтва. – 9 красавіка 1982 г. – С. 10 – 11.
2. Чуковский К. Высокое искусство // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – Т. 3. – С. 3 – 370.
3. Чуковский К. От двух до пяти // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – Т. 2. – С. 5 – 363.
4. Чуковский К. Признания старого сказочника // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – Т. 2. – С. 364 – 389.
5. Чуковский К. Собр. Соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – Т. 1: Произведения для детей. – 600 с.
6. Чукоўскі К. Блытаніна // Работніца і сялянка. – 1982. – № 3. – С. 24.
7. Чукоўскі К. Казкі. – Мн.: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1959. – 42 с.
8. Чукоўскі К. Мыйдадзірак. – Мн.: БДВ, 1928. – 24 с.

Красимир Иванов

ПОЛИВАРИАНТНОСТЬ И СТАНДАРТ В ИНОЯЗЫЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИЛЯ И ЯЗЫКА БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ (О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ СТИХОТВОРЕНИЯ П.БРОВКИ «ЯК ЛІСТ ДУБОВЫ» НА БОЛГАРСКИЙ ЯЗЫК)

Сравнение разных переводов одного текста способствует более полному раскрытию богатства лексической, семантической и образной структур оригинала. Различия в переводах могут иметь субъективную (подход переводчика к воссозданию оригинала) и объективную (вторичность преобразования средствами другого языка) основу. В этом смысле каждый новый перевод содержит в себе самое главное, заложенное в тексте и раскрывает какие-то новые его черты. Проиллюстрируем это на примере стихотворения классика белорусской поэзии Петруся Бровки «Як ліст дубовы ...» и переводов на болгарский язык, выполненных болгарскими поэтами и переводчиками Найденем Вылчевым и Парваном Стефановым. «Як ліст дубовы ...» относится к философской лирике П. Бровки. Здесь вечные вопросы о смысле человеческого существования на земле представлены на фоне сравнения с судьбой листа дубового дерева, стойко переносящего капризы

природы, чтобы в конце своей жизни мудро и спокойно уступить место новому ростку. Идеи выражены конкретной лексикой, наполняющей размеренную композицию из четырех строф, состоящих из шести строк. Параллелизм существования человека и вечного круговорота в природе подчеркнуты развитием двух планов лирического повествования: Я - Мне и Ён - Яго (Ліст) с вербально выраженным объединяющим их началом: *Я – як ён*. Мимолетность человеческого пребывания на земле на фоне вечного обновления природы на уровне композиции подчеркнута количественным преобладанием строф, посвященных дубовому листу: три из четырех. Идеиный посыл получает естественное развитие: жизнь человека и природы не идентична, но отражает и общие для всего живого на земле основы существования. Главный мотив выражен в названии стихотворения, в котором важную роль играет и графический акцент многоточия. В обоих переводах само название и его графическое оформление подвергаются изменениям. У Вылчева оно дано как «*Дъбовият лист*», у Стефанова как «*Дъбов лист*». В обратном переводе оба варианта звучат одинаково: «Дубовый лист». Исчез сравнительный союз, акценты смещены в сторону большего разграничения мотивов и доминирования одного из них. Актуализируется морфологически выраженная в болгарском языке оппозиция «определенность - неопределенность». Артиклевая форма имени прилагательного, выбранная Н. Вылчевым, привносит конкретность, узнаваемость, единичность денотата, значимое отсутствие артикля у Стефанова представляет объект как более неопределенный, один из многих подобных. Оба переводчика решили не раскрывать полностью основной замысел в заглавии, оставляя за собой право сделать это постепенно, по ходу развития текста. При этом Стефанов счел нужным предварить перевод короткой заметкой настраивающей на определенную волну восприятия содержания: «Любить жизнь, любить, беречь и защищать землю, давшую тебе жизнь, заботой встречать идущих тебе на смену - вот смысл стихотворения и в этом, по-моему, его достоинства». Первая строфа стихотворения повторяет и развивает заявленную в заглавии тему. Лирическому герою не страшны житейские невзгоды, метафорически представленные природными объектами и явлениями (*твань, багна, віхуры гул і світ*), он схватился за жизнь жадно, крепко («*прагна*»), так, как держится за ветку дубовый лист. Общими для всех текстов (оригинала и переводов) оказались следующие лексемы и словосочетания: *жыццё - живот, дубовы ліст - дъбовият лист, сханіўся - държа се*. Следует отметить, что глаголы «*сханіўца*» и «*държа се*» не являются полными эквивалентами. Совпадают только значения «схватиться, ухватиться, держаться рукой». В белорусском

слове есть компонент «вступить в спор, в борьбу, сцепиться, сразиться в бою», подчеркивающий решительность, стойкость, активное начало лирического героя. В известном смысле эти качества раскрываются в переводе П. Стефанова, но в другом месте и слове - в начальном глаголе в форме будущего времени «*ще устоявам*» (буду крепко стоять, сопротивляться и побеждать). Переводчики упускают адвербиальную характеристику единственного и поэтому особо значимого глагольного предиката «*сханіўся прагна*». Коннотативные приращения смысла, связанные со значениями этого наречия («с большим желанием, страстью; с нетерпением, с интересом») остаются нераскрытыми в переводах, образ лирического героя, его отношение к жизни представлены более одномерно. Объективной проблемой в этой строфе для перевода на болгарский язык представляет отсутствие собирательного имени существительного, соответствующего белорусской лексеме «галлѣ». Квантификационная равнопоставленность болгарских лексем «лист» и «клон» (ветка) делает изображение менее объемным в переводе П. Стефанова, а Н. Вылчев идет вообще по пути устранения второго члена лексической пары «ліст - галлѣ».

Интересными для анализа представляются расхождения оригинала и переводов в номинациях-метафорах природных сил, противостоящих лирическому герою. Описывая стихии, угрожающие ему, П. Бровка использует семантический потенциал выбранных лексем «*твань*», «*багна*» (с переносным значением «все то, что засасывает человека и затягивает его в болото отсталости, косности»), «*віхура*» (с поэтическим значением «імклівы, віхровы рух»). Соответствиями этих лексем в переводах являются «*дъжд*», «*вятър*», «*буря с ноемврийски свист*» у Вылчева и «*вятър поривист*» у Стефанова. Оригинально решение Вылчева сохранить лексему подлинника «*свист*», входящую в рифмующуюся пару слов. В болгарском тексте, при наличии в языке отглагольного существительного «*свистене*», использованное переводчиком слово воспринимается как неологизм, образованный по регулярной словообразовательной модели.

Следующие три строфы стихотворения построены по общей модели: автор рисует типичную для какого-то времени года картину, находит в ней место для дубового листа, чтобы дойти в конце текста до философского обобщения бытия человека. Такая композиционная схема сохраняется и в переводах. Лексическое наполнение строк соответствует основным стилистическим и языковым особенностям оригинала. Константными элементами являются: лексемы, фиксирующие время года: *на восені - в осенняя студ - в осенните дни, зімой - зиме* – а у Н. Вылчева имплицитно как сема других слов: *снежен мраз; дзень вясновы*

- *пролетта*. Колористические характеристики листа передаются разными способами: именем прилагательным: *мядзяны*, сложным именем прилагательным: *медножълт*, семантически и лексически развернуто: *досуц като кован от мед* (совсем как выкованный из меди). Отражены сравнительные обороты и глаголы, обозначающие действия дубового листа: *звыніць - звъни - звъни ли си, звъни* (у Вылчева - усиленная синтаксическая конструкция с редупликацией сказуемого); *прыкрывае галінку - той като с длан прикрива клона, на който расна, шумоля* (он как будто ладонью прикрывает ветку, на которой рос, шелестел) - *той пази клонката си родна от злия мраз като във длан* (он бережет свою родную веточку как в ладони от злого мороза); *перад листом зялёным, новым ён ціха падае на дол* - П. Ст.: *пред бъдеция лист самичък той пада тихо на пръстта* (перед будущим листом он сам, по своему желанию падает на землю) - Н. В.: *на новите листа отстъпва и тихо пада на пръстта* (новым листьям уступает место и тихо падает на землю). Не отражена в переводах важная качественная характеристика листа: «*дужы*» - здоровый, выносливый, большой физической силы; большой, значительный по степени проявления. Использование этой лексики с оценочными компонентами значения и разговорной стилистической маркировкой (во втором значении) вписывается в поэтику контраста, выполняющую важную художественную функцию в этом стихотворении Петруся Бровки. Расхождения образных и лексических структур подлинника и переводов особо заметны в описаниях природных картин осени, зимы и весны. Яркая антитеза *між хмурай стынi ён гарыць*» появляется в приглушенном виде и у П. Стефанова: «*в есенния студ се мята*», и у Н. Вылчева: «*гори той в есенните дни*». Глагол *мята се* (мечется) будит ассоциации о неуверенности, замешательстве, слабости, оснований для которых оригинал не дает. Найден Вылчев сохраняет глагольную метафору «*гарыць*», но лишает ее цветового контраста: «*хмурай*» - «*гарыць*». Петрусь Бровка рисует яркую, но немногословную картину зимней природы: «*мятлюга грае і злосна шчэрыцца мароз*». В двух строках сконцентрированы разные средства экспрессии: метафоры, персонификации, лексемы с оценочным компонентом семантики («*злосна*», «*шчэрыцца*»), окказионализм «*мятлюга*» (форма женского рода при кодифицированном «*мятлюг*» (мужской род) по аналогии с «*мяцеліца*»). «*Мятлюга*» и «*мяцеліца*» встречаются и в других произведениях П. Бровки, они являются элементами идиостиля поэта. У лексем «*шчэрыцца*» и «*мяцеліца*» есть и вторичные значения «*смеяться*», «*насмехаться*» и «*народный танец в быстром темпе с частой сменой фигур и поворотов*». Использование этих лексем привносит

элемент игры, соперничества, вызова, антропоморфного противостояния. Картина временами грозная, страшная, но и немного завораживающая, напоминает детское хвастовство силой. Многоплановость толкования присутствует более рельефно в переводе Н. Вылчева: *«хала безподобна подгони снежен ураган»*. Здесь за ураганом гонится еще более могучая сила: *«хала»* (сильный, буйный ветер, вихрь, буря и фольклорное мифическое существо - змей, дракон). Мороз получает этическую оценку *«злия мраз»* (злой). Совсем по-другому показана зима у П. Стефанова - более монотонно, более статично: *«небосклона прихлупи снежните поля»* (небосклон накрыл снежные поля). В целом, Стефанов прибегает чаще к трансформированию образной системы оригинала. Метафорически обогащает он и описание весны: *«с лъч и тръпка го омагьоса пролетта»* (лучами и радостной дрожью, волнением, его околдовала, зачаровала, заморозила весна). В последней строфе весеннее оживление показано П. Бровкой другими, более простыми средствами, воссоздающими в первую очередь цветовую палитру изображения: *«зялёны лист», «ясны дзень», «красуе усё вакол»*. Буйству цвета противостоит лишь одна лексема со звуковой семантикой: *«ціха»*. Динамика действий в первых трех строфах, сопровождаемая звуковыми явлениями (*гул, свіст, звыніць*) уступает место умиротворенности спокойного и тихого финального падения дубового листа. Цветовой фон представлен в переводе Найдена Вылчева опосредованно и лишь одной лексемой - *«слънце»*. Словосочетание *«птича песен»* (песня птиц) выражает звуковую составляющую картины. При общей узнаваемости пейзажа его конкретные детали в оригинале и в переводах не совпадают. Одно из возможных объяснений этому факту можно искать в специфике национального образа мира, отраженной в творчестве белорусского поэта и его болгарских переводчиков. Подобные детали имеют корни в специфике географических, природных условий жизни той или иной нации и несомненно отражены в их языках. Это приводит в одних случаях к отказу от лексем, порождающих разные ассоциации в сознании белорусов и болгар: *твань, багна*, а в других - к поиску функциональных заместителей слов, номинирующих природные явления: *віхура, стынь, сцюжа, мятлюга, мароз - дъжд, вятър, буря, порои* (ливни), *скреж* (иней), *снежен ураган, мраз* (Н.В.), *вятър поривист, студ, мъгла* (туман, мгла), *снежни поля* (П.Ст.). Замена и упущение приводят не только к потерям внутритекстовых семантических связей и коннотаций (рифмующиеся слова в конце строк: *багна-прагна, дужы -сцюжы*, употребление однокоренных слов с разными функциональными характеристиками: *стынь* (нейтр.) и *сцюжа*

(разг., с переносным значением *жыціёвыя нягоды, цяжкасці*). В некоторых случаях выбор слов порождает новые ассоциативные связи, что объясняется стремлением переводчиков использовать прием стилистической компенсации: появляются новые рифмующиеся пары слов: *поривист - лист, се мята - в мѣглата, ураган - длан*, цепочки из созвучных линейно соседних слов - *клона-порои-рони; птича-лист-самичък-ггихо; безподобна-подгони-родна* (Н.В.) и *студ-досуц; пролетта-листа-прѣстта* (П.Ст.). Употребление новых слов с экспрессивно-эмоциональными суффиксами усиливает один из существующих в оригинале мотивов: *самичък пада* (у Н.В.: о листе; уменьшительно-ласкательная форма от *сам* - один, одинокий, действующий без принуждения, по своей воле). Стихотворение богато графическими средствами экспрессии (выделение слов и словосочетаний в отдельную строку, переносы, многоточия, неравномерная длина строк), повторами фонетических комплексов: *трасуць яго вятры, красуе усё, ясны дзень вясновы, калі - вакол*, синтаксических конструкций, внутренними созвучиями: *жыціё-галлѣ, злосна-далонню, зялёным-новым*.

Каждая строфа выделяется доминированием сочетаний каких-то гласных и согласных (в основном - гласных *а, о, и* с сонорными). В первых двух строфах преобладают сочетания с звуком *н*, в третьей - с сонорами *р* и *л*, в заключительной - с *н* и *л*. Аллитерации и ассонансы сохраняют свои места и звуковой состав в переводах там, где это оказывается возможным из-за близости лексических единиц: в начале текста отрицательные частицы *не* и *ни* у Н.Вылчева находятся на тех же позициях, что и в оригинале. Этот переводчик отличается большим стремлением сохранить особенности формы. Это касается и точности передачи ритмических и интонационных особенностей произведения. Соотношение ударных и безударных слогов подлинника 58:78, у Вылчева - 55:81, а у Стефанова - 50:86. Общее количество слогов совпадает - 136, но ритмические отрезки, в которых они распределены, отличаются - П.Бровка использует пять разновидностей (БУББ, УББУ, БББУ, БУБУ и БУБУБ), с явным преобладанием типов БУБУ(50%) и БУБУБ(25%). Набор вариантов, которым пользовались переводчики - более разнообразен: 7 типов, удельный вес которых расходится с отмеченным в исходном тексте: БУБУ-31 % у Стефанова и 34% у Вылчева, БУБУБ -15% у П.Ст. и 18% у Н. В., БББУ -12% у Бровки, 31 % у Стефанова и 18% у Вылчева. Интонация подлинника более размеренная, напряженная и сдержанная. Наверное, это отражает и различия ментального характера, особенности восприятия мира белорусов и болгар.

Переводчики несомненно учитывали и художественный контекст, в который попадает текст, «горизонты ожидания» болгарского читателя. На таком фоне становится понятно лишение стихотворения некоторых элементов национального колорита. Более важной оказалась задача передать средствами своего языка ту общечеловеческую философскую идею, которую поэтически выразил Пятрусь Бровка. Каждый из переводчиков по-своему передал образы и общий поэтический замысел автора, суть того, что он хотел сказать. Выбор языковых средств предопределен языком подлинника, ограничивающим свободу решений. Но каждый переводчик открывает в оригинале новые содержательные и стилевые нюансы. Поэтому варианты перевода одного и того же произведения не дублируют, а взаимно дополняют друг друга. Пересоздание подлинника - творческий процесс, который дарит читателю свои открытия для более глубокого понимания и осмысления оригинала.

Марина Иоскевич

ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ПОВЕДЕНИЯ В ВИКТОРИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»)

Со второй половины XX века проблема повседневности привлекает к себе пристальное внимание представителей гуманитарных наук. Причиной тому послужило изменение в системе ценностей, переоценка высоких и низких форм человеческой деятельности, переосмысление традиционных представлений о человеке. Общеизвестен тот факт, что повседневная жизнь обеспечивает условия, необходимые для духовного роста человека, являет собой «способ формирования самобытности и неповторимости индивидуального бытия» [см.: 2]. В круг дисциплин, разрабатывающих проблемы повседневности, входит и литературоведение, так как художественное произведение непосредственно отражает признаки повседневной жизни.

В свете этого представляется актуальным рассмотреть роман Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847) в контексте викторианской культуры повседневности. Данное произведение, по справедливому замечанию С. Моэма, входит в десятку лучших произведений мировой художественной литературы. Роман создавался в начале викторианской эпохи, которая оказала огромное влияние на развитие англо-американского мира.

Данная статья не ставит своей задачей предоставить полный анализ романа на основе литературоведческих понятий повседневности. Неустанный интерес (особенно в свете развивающейся феминистской критики) вызывают гендерные отношения. Викторианская эпоха сформировала определенные стереотипы поведения, строго подразделяющиеся на мужские и женские, которые подвергаются коренной ломке в наши дни. Отношения между полами являются важной составляющей культуры повседневности, поскольку отражают систему ценностей конкретного исторического момента. Таким образом, наше внимание в статье будет сосредоточено непосредственно на гендерных нормах поведения, их влиянии на этикет, на брачные и семейные отношения.

Важная часть исторического процесса – сфера человеческого поведения. Поведение достаточно точно отражает специфику конкретной эпохи и происходящие в ней изменения; сформировавшись на основе ценностно-нормативных систем, оно выступает как «ключ» к прочтению ее смысла [см.: 3]. Викторианство формирует свои модели человеческого поведения, «устанавливая четкие границы между нормой и патологией человеческого существования, подчеркивая символические принципы и ценности запретами и разрешениями» [5].

«Английскость», «квинтэссенция британского национального характера» [5], проявляется в образе джентльмена, который предстает в произведениях английской литературы XIX века. Основы этики, составляющей кодекс поведения джентльмена, «несущего отпечаток основных ценностей культуры в формах своего мировосприятия, поведения и мышления» [5], были заложены в викторианскую эпоху.

В «Грозном перевале» мы находим буквальное подтверждение существования в викторианскую эпоху правил поведения джентльмена, «которые обязывают делать общение с окружающими предельно комфортным и удобным» [5]: «И смотри держись джентльменом! Не сквернословь, не пяль глаза, когда леди на тебя не смотрит, и не отворачивайся, когда смотрит. А когда будешь говорить, произноси слова медленно и не держи руки в карманах» [1, с. 218].

В романе представлены два образа джентльмена – Линтон и Хитклиф. Мистер Линтон – джентльмен прирожденный, земельный аристократ, который полностью соответствует требуемому «кодексу поведения». Всеми почитаемый член общества, законопослушный человек и прекрасный семьянин, он тщательно избегает всего, что может стать причиной столкновения во мнениях и чувствах. Хитклиф, по определению Локвуда, – это «джентльмен по манере и одежде», то есть походит на благородного человека лишь внешне. По своей сути и по

поступкам он остается «дикарем», который достиг положения в обществе благодаря своим личным качествам (яркий пример «человека, который сделал себя сам»). Это противопоставление, на наш взгляд, отражает оппозицию в английском обществе прирожденной аристократии и аристократии денежной, которая добилась положения в обществе благодаря своему капиталу. Писательница подчеркивает, что, выбившись из низов, новоиспеченные богачи, подобно Хитклифу, усваивают все недостатки и привычки правящего класса, пользуясь для достижения цели теми средствами, которые в свое время были использованы против них самих.

Также очевидно различие, которое делает Э. Бронте между истинным джентльменом и джентльменом «по внешности». То, что для Эдгара Линтона является его истинной сущностью, для Хитклифа лишь лицемерная маска, средство для достижения цели. К примеру, ненавидя Хитклифа, Эдгар тем не менее отказывается от мести, тогда как месть Хитклифа «откладывается» на двадцать лет и начинается с притворного раскаяния перед Кэти. Как истинный джентльмен, Эдгар искренне законопослушен, он даже выполняет обязанности судьи. Хитклиф законопослушен тоже, однако в случае, когда он не желает дать своей жене «хоть малейшее право требовать развод» [1, с. 153], эта законопослушность равнозначна преступлению. Эдгар одинаково благороден и в семье, и за пределами своего поместья. Хитклиф живет по английскому принципу «мой дом – моя крепость», но понимает его своеобразно: он допускает жестокость в обращении с женой, грязную ругань, рукоприкладство.

Женским коррелятом джентльмена по своему социальному положению, системе ценностей и нормам поведения являлась леди. Недавние историографические исследования подтверждают, что в викторианской Англии мужчина и женщина обладали различными социальными статусами, и за каждым был закреплен свой круг обязанностей [см.: 9, с. 137]. В викторианской культуре повседневности предполагалось, что женщина должна зависеть от мужчины, служить украшением его дома, быть искренней, естественной и скромной [см.: 5].

Викторианские гендерные стереотипы женского включали в себя образы «ангельской домохозяйки, сумасшедшего монстра и умирающей красавицы» [7, с. 281], отображая представление о «сущности» женщин в глазах мужского мира. Интересен тот факт, что, найдя отражение во всех женских образах романа, данные стереотипы наиболее отчетливо сфокусировались в личности Кэтрин-старшей. Таким образом, можно предполагать, что Кэтрин, в глазах писательницы, является квинтэссенцией феминности викторианской эпохи.

Заслуга Э. Бронте в том, что в своем романе она отобразила зарождающееся феминистское движение, создав образы Кэтрин, Изабеллы и Кэти. Эти героини не желают мириться с мужской тиранией, их бунт простирается от открытого неповиновения до бегства. Писательница демонстрирует те унижения, которым порой подвергается женщина викторианской эпохи в браке: ругань, побои и физическое насилие. Она протестует против закрытого образа жизни англичан, который предполагает безнаказанность преступлений по отношению к женщине [см.: 6]. На наш взгляд, «Грозовой перевал» отражает зарождающееся женское движение, «которое приведет к значительным социокультурным изменениям в XX веке» [5].

Институт законной любви и брака являлся одной из главных ценностей викторианской повседневной культуры. Однако по статистике в 1830-1870 гг. около 40% англичанок всю жизнь оставались незамужними. Причиной тому служила система моральных условностей, доводившая понятие мезальянса до абсурда [см.: 5]. Такое положение со всей полнотой представлено в романе «Грозовой перевал». Именно опасение, что брак с Хитклифом будет воспринят как мезальянс, заставляет Кэтрин принять предложение Эдгара Линтона: «Если бы этот злой человек так не принизил Хитклифа, я бы и не помышляла о подобном браке. А теперь выйти за Хитклифа значило бы опуститься до него» [1, с. 83].

Брат Кэтрин Хиндли решил на мезальянс, поэтому боится сообщить отцу о своем браке, по-видимому, опасаясь, что отец лишит его права наследства (подобные случаи описаны в викторианской литературе). Он появляется со своей женой только к похоронам отца, что вызывает пересуды по всей округе: «Кто она такая и откуда родом, он нам не стал объяснять; вероятно, она не могла похвалиться ни деньгами, ни именем, иначе он не скрывал бы свой брак от отца» [1, с. 47]. Таким образом, писательница указывает на два обстоятельства, которые определяли выгодную партию: принадлежность к знатной фамилии и наличие состояния.

Союз Изабеллы с Хитклифом также является мезальянсом, ведь ее муж – человек безродный, не англичанин и даже не джентльмен в представлении ее брата Эдгара. В результате Эдгар отказывается поддерживать какие-либо отношения между двумя семьями: он не хочет обмениваться с Изабеллой письмом и не приглашает ее на похороны своей жены. Лишь когда он узнает, что сестра оставила мужа, между ними возобновляются отношения в виде переписки. На примере данного мезальянса писательница демонстрирует трагические последствия, к которым приводила абсурдная система общественных ценностей: если

брак представлялся семье неуютным, за ним следовал разрыв отношений, лишение наследства, отказ в дальнейшей помощи.

Брак Кэти Линтон с сыном Хитклифа не является мезальянсом, но он отражает господствующие в обществе викторианской эпохи представления о браке как о выгодной сделке: Эдгар Линтон готов согласиться на этот брак, чтобы закрепить за своей дочерью Мызу Скворцов, которая наследуется лишь по мужской линии; Хитклиф желает успеть с браком до смерти своего сына, который согласно завещанию все наследство жены присуждает отцу.

Таким образом, в романе прослеживается связь между институтом семьи и законодательной системой Англии. В викторианской Англии было широко распространено следующее выражение: «В глазах закона муж и жена – это один человек, и имя ему – муж» [9, с. 137]. Жена, дети, незамужние сестры являлись собственностью хозяина дома. Роль матери по отношению к ребенку была второстепенна и зачастую игнорировалась [см.: 8]. Хитклиф уверен, что сын, проживающий отдельно от него, может быть возвращен к отцу по первому требованию. Единственной причиной, удерживающей Хитклифа от этого шага, было отвращение, которое он испытывал к матери ребенка.

Своеобразие викторианской культуры повседневности определяло и правила этикета, которые строго фиксировали границы допустимого, в том числе и в отношениях между полами. К примеру, «девушка, на минуту оставшаяся в помещении наедине с мужчиной, не имевшим по отношению к ней официально объявленных намерений, считалась скомпрометированной» [5]. В романе избежать подобной двусмысленной ситуации желает ключница Зилла, которая жертвует воскресным походом в церковь ради того, чтобы Кэти и Гэртон не оставались одни дома: «Я сочла нужным посидеть дома приличия ради: люди молодые – тут всегда надо, чтобы кто постарше присмотрел за ними» [1, с. 292]. Также в викторианскую эпоху запрещались открытые проявления симпатий между мужчиной и женщиной. Слово любовь табуировалось полностью [см.: 5]. В том, что Локвуд пытается передать Кэти записку (как оказалось, от Нелли Дин), ей видится развязность и попытка склонить ее к недопустимым отношениям: она гневно смахивает листок с колен. В то же время сама Кэтрин прибегает к поцелую как средству заслужить прощение Гэртона, считая, что стоящая рядом Нелли ничего не заметила. Нелли «укоризненно покачала головой, и тогда она вспыхнула и прошептала: – Ну а что же мне было делать, Эллен? ...должна же я как-нибудь показать ему, что он мне мил... что я готова подружиться с ним» [1, с. 310]. Несмотря на то, что Гэртон – двоюродный брат Кэти, ее поцелуй является недопустимой

вольностью, и, возможно, она не отважилась бы на него, будь в комнате кто-то посторонний.

Особое внимание в викторианской культуре повседневности уделялось одежде и внешнему виду. Безупречный вид был одним из критериев определения посторонними людьми статусов джентльмена и леди [см.: 4]. Известный денди Бульвер-Литтон в своих правилах «Искусство одеваться» советовал: «Одевайтесь так, чтобы о Вас говорили не «Как он хорошо одет!», но «Какой джентльмен!» [цит. по: 4, с. 90]. Локвуд с первого взгляда узнает в Хитклифе человека своего круга: «По одежде он... джентльмен, конечно, в той мере, в какой может назваться джентльменом иной деревенский сквайр; он, пожалуй, небрежен в одежде, но не кажется неряшливым...» [1, с. 7]. Писательница отмечает, что Хиндли, вернувшись после учебы в колледже, одет «по-иному» [1, с. 47]. Таким образом, подчеркиваются различия в одежде сельского дворянства, чьи повседневные занятия по хозяйству не оставляют времени следить за модой, и жителей городских, находящихся в центре различных новшеств. Семиотический характер понятия «одежда» находит отражение как в оппозиции «мужское-женское», так и в оппозициях по социальному статусу.

Писательница видит, насколько непрочно та грань, что отделяет человека благородного происхождения от плебея, и связывает это с внешним видом своих персонажей: «Обстоятельства так изменили обоих, что человеку, не знавшему их раньше, он (Хитклиф – М.И.), верно, показался бы прирожденным джентльменом; а его жена – настоящей маленькой замарашкой!» [1, с. 149]. При первой встрече с Гэртоном Локвуд отмечает, что «и одежда его и разговор были грубы и не выдавали, как у мистера и миссис Хитклиф, принадлежности к более высокому сословию» [1, с. 15]. В конце романа внешний вид Гэртона полностью соответствует его реальному статусу и растущей образованности: по мнению городского жителя Локвуда, который, по видимому, следит за модой, он выглядит «прилично» [1, с. 304].

Именно с помощью нарядной одежды добивается жена Хиндли превращения Кэтрин из маленькой дикарки в леди: красивая одежда пробуждает в девочке женское самосознание. Но, изменившись внешне, Кэтрин по-прежнему остается гордой, вспыльчивой и жестокой. Констатируя несовпадение внешнего и внутреннего, Э. Бронте признает, что благопристойный внешний вид не всегда является гарантией безупречного поведения дворянства. Таким образом, в романе Э. Бронте достоверно отображены отличия, имеющие место в оппозиции «мужское – женское» с точки зрения стереотипов поведения в викторианской культуре повседневности. Заслуга автора также в том,

что в своем произведении она разрабатывает вопрос женской социальной проблематики, поднимая его до уровня проблемы, которая в полной мере определилась именно в наше время.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бронте, Эмили, Бронте, Энн. Грозовой перевал. Агнес Грей / Э. Бронте, Э. Бронте. – М.: Эксмо-Пресс, 2000. – 601с.
2. Бабаева, А.В. Миф в пространстве повседневности / А.В. Бабаева // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 2001. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/babaeva/mis18_62.html. – Дата доступа: 28.03.2006.
3. Бабаева, А.В. Проблемы повседневности в исторической науке / А.В. Бабаева // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/babaeva/everhist.html>. – Дата доступа: 28.03.2006.
4. Вайнштейн, О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О.Б. Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
5. Зброжек, Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности / Е.В. Зброжек // Известия Уральского государственного университета [Электронный ресурс]. – 2005. Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/.../0035/01_09-2005\)&xsl=showArticle.xsl&id==a03&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/.../0035/01_09-2005)&xsl=showArticle.xsl&id==a03&doc=./content.jsp). – Дата доступа: 13.12.2007.
6. Иоскевич, М.М. Судьба женщины викторианской эпохи в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / М.М. Иоскевич // Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: межвузовский сборник научных статей. Вып. № 4. Women in Literature. – Мн.: РИВШ, 2005. – С. 25-34.
7. Сорокина, И.В. Категория феминности в англоязычном мужском литературном дискурсе / И.В. Сорокина // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні: Матэрыялы навук. канф., 24 кастр. 2003 г., Гродна / Пад рэд. У.І. Каялы. – Гродна: ГрДУ, 2003. – С. 280-284.
8. Berry, L. C. Acts of Custody and Incarceration in Wuthering Heights and the Tenant of Wildfell Hall / L.C.Berry // Novel: A Forum on Fiction. – Vol. 30. – Issue 1. – 1996. – 32 P.
9. McDowall, D. An Illustrated History of Britain / D. McDowall. – Longman, 1989. – 187 p.

Міхась Кенька

ПРАБЛЕМЫ НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЙ І ХРАНАЛАГІЧНАЙ АДАПТАЦЫІ Ў МАСТАЦКІМ ПЕРАКЛАДЗЕ

Пра неабходнасць перадаваць у мастацкім перакладзе нацыянальны каларыт і дыстанцыю часу ўжо нямала пісалася. Большасць публікацый зводзяцца да асаблівасцей перадачы рэалій – слоў, якія абазначаюць

прадметы, паняцці, сітуацыі, звязаныя з нацыянальна-спецыфічнымі асаблівасцямі жыцця іншых народаў і адсутнічаюць у мове перакладу. Без рэалій сапраўды нельга абысціся перакладчыку. Але ці так ужо востра стаіць пытанне тлумачэння рэалій? Інфармаванасць цяперашніх чытачоў у жыцці іншых народаў дзякуючы сярэдняй адукацыі, сродкам масавай інфармацыі значна ўзрасла. Начытанасць, пашырэнне эрудыцыі прыводзяць да назапашвання ў пасіўным слоўнікавым запасе многіх рэалій, а ў прадстаўнікоў народаў суседзяў, блізкіх па мове, культуры, ментальнасці – асабліва. Таму сучаснаму перакладчыку мэтазгодна, улічваючы гэта, заўсёды вызначацца, трэба тлумачыць тую ці іншую рэалію, ці не. Ва ўяўленні пра некаторыя краіны ў іншаземцаў часам ствараецца досыць стэрэатыпны набор самых папулярных рэалій. Скажам, для Японіі гэта кіmano, гейшы, самураі, харакіры, сакэ.

Спосабы тлумачэння рэалій таксама ўжо даўно вызначаны і шырока ўжываюцца. Гэта тлумачэнне ў самім тэксе, зноскі, або паслятэкставыя каментарыі, звязанне шэрагу рэалій у слоўнічак.

Апошнім часам намецілася тэндэнцыя лічыць паўнацэнным (адэкватным) той пераклад, які павінен чытацца так, каб не адчувалася, што гэта не арыгінальны тэкст. Таму лічыцца, што чытачу перакладу трэба аблегчыць успрыняцце зместу, не абцяжарваючы яго дадатковымі звесткамі, неабходнасцю раз-пораз звяртацца да тых тлумачэнняў, якія прапануе перакладчык.

Але ж у такім разе атрымаецца ўжо не паўнацэнны пераклад, а ў лепшым выпадку, вольны, у горшым – адаптацыя, перасаджванне сюжэту на іншую глебу, таму што ад усіх рэалій давядзецца адмовіцца. У такім выпадку знікне ўвесь нацыянальны каларыт. У кіно нам гэтыя версіі іншакраінных сюжэтаў вядомы як рымейкі. З найбольш вядомых згадаем перанесеную А. Курасавай у Японію п'есу М. Горкага “На дне”, або фільм А. Курасавы “Сем самураяў” у сваю чаргу ў амерыканскай кінаверсіі стаў “Цудоўнай сямёркай”. У абедзвух перапрацоўках не засталася нічога іншанацыянальнага.

Задумаемся над наступным. Чаму тэрэтыкі перакладу так ужо апякуюцца чытачом, што хочуць пазбавіць яго хаця б нейкіх новых, дададзеных перакладчыкам, звестак? Яны патрэбны менавіта дзеля таго, каб дабіцца адэкватнасці, бо чытач арыгінала, які добра ведае гісторыю, культуру, літаратуру, фальклор свайго народа, якраз і валодае тымі “фонавымі” ведамі, на якія абапіраецца аўтар.

Калі ўдумацца, то пераклад ніяк не можа выканаць ўсе функцыі арыгінала, даць тоеснасць успрыняцця. Нават той з чытачоў, хто не цікавіцца, што ён чытае, арыгінал ці пераклад, выдатна разумее, што аўтар апавядае пра іншую краіну, што яго персанажы – прадстаўнікі

іншай нацыі, у іх можа быць іншая псіхалогія, іншыя погляды на свет. А раз так, то яму давядзецца ўведаць пра штосьці такое, чаго ён не спасціг з жыццёвага вопыту ў сваёй краіне. Дзеля таго ж і чытаем мы іншакраінных аўтараў, каб уведаць пра асаблівасці менавіта іх жыцця. Больш таго, мы можам спаслацца на тыя арыгінальныя кнігі, якія многія пісьменнікі прысвячаюць аповеду пра падзеі ў іншых краінах. Згадаем хаця б пра Янку Маўра, яго “Амок”, “У краіне райскай птушкі”, “Сын вады” – яны цалкам пабудаваны на экзатычным, іншакраінным матэрыяле. І аўтар гэтых арыгінальных твораў, як і перакладчык твораў іншакраінных, звяртаецца да тлумачэння рэалій, без якіх яму проста нельга абысціся. Як не патлумачыць, скажам, слова “табу”, калі без яго разумення чытачу нельга давесці, якім чынам праз гэты звычай праяўляюцца ўчынкі мясцовых жыхароў? Нельга не заўважыць, што Я. Маўр у большасці выпадкаў тлумачыць экзатычныя словы ў самім тэксце, зноск мала. З вопыту аўтараў арыгінальных твораў перакладчыку варта скарыстаць і тое, што яны іншы раз даюць магчымасць чытачу растлумачыць для сябе тое ці іншае незнаёмае слова з самога кантэксту. Калі нейкае слова-рэалія не мае асаблівага дачынення да зместу, з’яўляецца “прахадной”, то і тлумачыць яе не варта. Так, У. Караткевіч у “Чорным замку Альшанскім” хоць і тлумачыць многія этнаграфічныя і гістарычныя паняцці, але не заўсёды. Вось ён апісвае сувеніры, прывезеныя персанажам твора з экзатычных мясцін: “...калебасы для вапны, тупазлосныя бажкі з астравоў Адміралцейства, кінжалы з ракавін і касцей казуара, цыноўкі і палотнішчы тапы, індыйскія анкі і яванскія крысы”. Далёка не ўсякі чытач ведае і зможа сабе ў’явіць тапы, анкі, калібасы, крысы. Але Караткевічу гэта, мабыць, не было патрэбным, важна каб чытач уявіў агульную карціну, выгляд сцен на якіх развешаны шматлікія экзатычныя рэдкасці. Перакладаючы раман на рускую мову, В. Шчадрына абсалютна слухна не патлумачыла гэтыя словы. Тут іншы выпадак – увага не да зместу слоў, а да сітуацыі.

У сучасных, ці блізкіх да сучаснасці творах амаль не сустракаецца, звычайна, слоў, якія не могуць быць незразуметымі. Рэдка сустрачэш у прыжыццёвых выданнях пісьменнікаў, калі толькі яны не пішуць пра нешта экзатычнае, не тое што слоўнічкі ў канцы кнігі, але і проста зноскі. Выключэнне могуць складаць некаторыя словы з разраду спецыфічнай лексікі: прафесіяналізмы, жарганізмы і г. д. Зрэшты, многія з іх чытачам таксама могуць быць вядомы.

Бывае, што аўтары не асабліва клапацяцца аб тым, кааб нешта тлумачыць. Адны разлічваюць на чытача-сучасніка, эрудзіраванага, з пэўным жыццёвым багажом і духоўным вопытам, дастаткова

падрыхтаванага школай, выхаваннем, каб успрыймаць змест, звязаны з тым часам, у якім ён існуе. Так, у рамане Л. Лявонава “Піраміда” няма ніводнай зноскі, якая тлумачыла б рускія словы, выразы, пэўныя назвы, імёны, сітуацыі. Напрыклад, у лісце святара Матвея да свайго брата ў тэкст устаўлена скрытая, нават не закавычаная цытата: «И вот – пала, грозная в боях, не обнажив меча, дружина». Ці ўсе чытачы гэтага твора прыгадаюць, што тут цытуюцца радкі з раманса- балады на словы К. Рылеева «Смерть Ермака»? Ці ўловяць наогул хаця б вершаваны рытм? Ці адчуюць іранічны падтэкст цытацы? Аўтара гэта не клапаціць. А як быць перакладчыку? Безумоўна, трэба каменціраваць.

У іншых месцах Л. Лявонаў устаўляе словы зусім ужо архаічныя, зразумелыя хіба толькі спецыялістам. Нарыклад, персанаж твора стаіць ля магілы «ординарнага прафесора Московскаго университета». Ці дастаткова тут для чытача зразумець, што прафесар пахаваны яшчэ да рэвалюцыі, калі было такое званне? Ці трэба яму ведаць, а перакладчыку тлумачыць, хто такі “ардынарны прафесар”? Можна быць, калі аўтар не засяроджваў на гэтым увагу чытача, то і перакладчыку рабіць гэта няма патрэбы?

Хаця старанныя перакладчыкі ўсё ж імкнуцца патлумачыць усё, што на іх думку, можа зацягнуць разуменне твора.

Зняць нацыянальную спецыфіку перакладчыку поўнасьцю не ўдасца нават тады, калі ён, паспрабаваўшы зрабіць адаптацыю, сканцэнтруецца толькі на сюжэце, на пераказе падзей. Не ўдасца таму, што некаторыя ўчынкі персанажаў яму не паказаць пераканаўча, бо яны прадыктаваны іншай ментальнасцю, іншым веравызнаннем, звычаямі, маральнымі прынцыпамі. Так, для жыхара пустыні ў свой час не лічылася заганаю, а, наадварот, было праявай геройства абрабаваць чужы караван, забіць “гяура”, прадстаўніка іншай веры, таксама. Звычай кроўнай помсты ў шэрагу народаў, “амерта” у сіцылійскай мафіі, таксама не успрымецца іншакраінным чытачом як належыць, калі не будзе тлумачэння ці ведання пра гэтыя з’явы. І такіх прыкладаў многа.

Вось верш казахскага паэта Балуюн-Шолака:

*Шолак я, слыхала вся степь обо мне,
Я правую руку спалил на огне,
Но сорок быков на Каядинском рынке
Украл и продал по хорошей цене.*

*Иные твердили – “Не суйся, чудака,
Увечному труден малейший пустыяк”.
Но сорок быков я угнал без подручных,
И тех, что погнались, побил как собак.*

Можна гэты ўчынак адзначна ўспрыняць як варты ўхвалы без каментарыяў? Наўрад. Аўтар жа выразна разлічвае на ўхвалу.

Нацыянальна-культурныя асаблівасці арыгінала чытач адчуе без спецыяльных намаганняў перакладчыка, бо пра іх пастаянна нагадваюць месца дзеяння, геаграфічныя назвы, імёны і прозвішчы, род заняткаў, грамадскае становішча персанажаў, абставіны, у якіх адбываецца дзеянне, апісанне думак, перажыванняў, матываў учынкаў і іх ажыццяўленне, само дзеянне ў цэлым. Калі ж перакладчык пачне адмыслова падкрэсліваць нацыянальную спецыфіку твора, то непазбежна адцягне ўвагу чытача экзатызмамі, праз якія яму давядзецца прадзірацца. Ігнаруючы гэта, перакладчыкі часам, не задавальняючыся наяўнымі ў творы апісаннямі іншакраіннага побыту, насычаюць пераклад так званымі псеўдарэаліямі – словамі, якія без страт для іх разумення паддаюцца перакладу.

Цікава, што часам такое характэрна нават і для пісьменнікаў, якія ў сваіх арыгінальных творах апавядаюць пра жыццё іншых народаў. Так у рамане рускага пісьменніка М. Нікіціна "Это было в Коканде" ў слоўнічку рэалій (і, зразумела, у тэксце) прыводзяцца і тлумачацца наступным чынам вось такія узбекскія словы:

Дастархан – угощенье

Ичиги – обувь

Камча – плётка

Карнай – духовой инструмент

Чильмнды – бубен

Улус – селение.

Кишлак – деревня.

Той – пир

Номад – кочевник

Шурпа – суп

Як аднесціся да гэтых слоў? Ці з'яўляюцца яны рэаліямі? Пытанне задаецца таму, што рэаліі не могуць быць заменены абсалютна тоеснымі словамі, якія маюцца ў мове перакладу, яны заўсёды тлумачацца, часам вельмі грунтоўна, падрабязна. Скажам, дастархан, гэта не толькі пачастунак, а яшчэ і спецыяльны абрус, і святочны стол, і звычай склікаць гасцей, пераважна суседзяў, на пачастунак у свята. Усе вышэйпералічаныя словы, безумоўна, рэаліі, але іх нельга было тлумачыць так сцісла. Трэба было патлумачыць, чым асаблівая тыя музычныя інструменты, паселішчы, прадметы і. г. д. Іначай навошта было іх уводзіць, калі ў чытача не ўзнікае ніякіх дадатковых уяўленняў. Чым, да прыкладу, адрозніваецца чыльманды ад звычайнага бубна?

Горш робяць тыя, хто ідзе ў сваім жаданні насыціць нацыянальным каларытам твор ці пераклад яшчэ далей – пакідае без перакладу, калькуе словы, якія практычна не маюць выразнай нацыянальнай афарбоўкі – гэта так званыя псеўдарэаліі. Якраз у такім выпадку ўзнікае перанасычэнне рэаліямі. Спрактыкаваныя перакладчыкі імкнуцца ўжываць рэаліі ашчадна, пры гэтым абапіраючыся на дасведчанасць чытача.

Так, у перакладзе з таджыкскай мовы на рускую мову рамана Д. Ікрамі ”Дванаццаць варот Бухары” (пер. В. Смірнова, 1972) без тлумачэнняў у тэксце ідуць – кетмень, дэхкане, кишлак, дастархан, плов, медрэсе, эмир. Усё гэта рэаліі з мовы арыгінала. Але перакладчык разлічвае, што чытач іх зразумее – з кантэксту ці дзякуючы пэўнай дасведчанасці, выхаду гэтых рэалій за нацыянальныя межы. Шэраг невядомых паняццяў перадаецца з тлумачэннем у зносках: михманхана – пакой для прыёму гасцей, курпача – вузкая прашываная падсцілка, наўруз – мусульманскі Новы год, хум – вялікі гліняны збан для вады або віна.

У перакладзе з казахскай мовы на рускую рамана Т. Ахтанава “Буран” (В. Аксёнаў, 1977) без перакладу падаюцца – пай-пай; чайт-чайт (воклічы), аксакал, джайляў, аул, кумыс, шайтан, і розныя тэрміны роднаснасці.

Можа сустрэцца ў перакладзе рэалія, якая не названа, а толькі апісана. У адным перакладзе згадваецца старадаўняя казахская мера даўжыні: конная скачка – адлегласць, якую можна пераадолець на кані за адзін дзень, прыблізна дваццаць-трыццаць кіламетраў.

Дзякуючы перакладам мы ведаем нямала рэалій з іншакраінных моў, хаця самі іх практычна не ўжываем. Часам некаторыя з рэалій, вядомых па-за нацыянальнымі межамі, ужываюцца для стварэння камічнага эфекту. На іх грунтуецца мноства анекдотаў.

Але іншы раз тут сустракаюцца і падводныя камяні. У розных народаў з пэўнымі агульнымі для іх з’явамі, паняццямі, звязаны, тым не менш, розныя ўяўленні. Так, сонца для жыхара сярэдніх шыратаў, гэта радасць, цяпло, а для жыхара пустыні – засуха, неўраджай, пакуты. Пясок – для адных – гарачыня, смага, для другіх – прахалода ракі, пляж, асалода. У славян колер жалобы – чорны, у народаў Усходу – белы. За многімі з такіх паняццяў стаяць вобразы-топасы, вобразы архетыпы, сімвалы, знакавыя вобразы, якія таксама могуць мець розную асацыятыўную нагрузку. Карлас Шэрман згадвае ў кнізе “Таямніцы пошуку (Мн, Маст літ, 1995, ст. 63) пра тое, як ён перакладаючы верш А. Куляшова “Сасна і бяроза” на іспанскую мову для чытачоў Лацінскай Амерыкі, адкуль ён

прыехаў на жыхарства ў Беларусь, быў вымушаны замяніць сасну на дуб, і вось як патлумачыў гэтае рашэнне:

“Па іспанску бяроза – мужчынскага роду, на слых жыхара далёкай Лацінскай Амерыкі эта малазнаёмае дрэва, якое расце немаведама на якой чужыне і ніякіх эмоцый не выклікае. Да таго ж там, на далёкай зямлі майго чытача, звычайна сціплыя салдацкія труны – сасновыя, але на крыжы ідзе дуб”. А ў вершы якраз з гэтым звязаны стрыжнявы вобраз:

*Служыла салдатам сасна – для труны,
Для крыжы – бяроза.*

Рашэнне, прынятае перакладчыкам у дадзеным выпадку, выглядае правамерным, бо ў вершы многа сімвалічнага, аж да глабальных, усепланетных абагульненняў.

І. С. Аляксеева прыводзіць цікавы прыклад розніцы ў’яўленняў, звязаных з глабальнымі асаблівасцямі светаўспрымання:

“Так, возникают непреодолимые сложности при переводе сонетов Шекспира на арабский язык. В сонетах Шекспира мы находим европейский тип понимания жизненных ценностей и соответствующую символику и эстетические идеалы: летний день у Шекспира ассоциируется с понятием красоты, поскольку это – свет, тепло, солнце, дающие жизнь, сама жизнь (днём всё живёт, ночью спит), движение, деятельность, труд. Ночь в европейском понимании – метафора смерти, черный цвет – символ смерти, ночь – это сон, бездеятельность, холод. В восточной иерархии ценностей, всё наоборот. Летний день – это жара, ослепительный свет, отсутствие воды, убийственное солнце, смерть, грязь и пыль, необходимостью трудиться. Зато ночь – прохлада, покой, чувственные удовольствия, отсутствие ненавистного труда – на Востоке ночь ассоциируется с понятием красоты. (не случайно название сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь»). Поскольку особенности мировосприятия связаны в этом случае с эстетическими идеалами, с представлением о прекрасном, а в поэтическом тексте эстетическая информация входит в инвариант содержания, она вполне может быть передана, но не будет воспринята. Ведь то, что прекрасно для европейца, отвратительно для восточного человека. Таким образом сонеты Шекспира на арабском языке могут быть для арабского читателя лишь источником когнитивной (познавательной) и эмоциональной информации, но эстетическая будет блокирована» (И. С. Алексеева. «Введение в переводоведение» М. 2004, ст. 174).

Не заўсёды перакладчыку паэзіі ўдаецца знайсці адпаведную замену нацыянальнаму вобразу-сімвалу, калі ён хоча пазбегнуць таго, што ў прозе больш прыёмальна – тлумачэнняў, зносаў. Усё ж верш самой яго

прыродай прызначаны для прамаўлення, а чатаючы верш, зносак не зробіш. Тым не менш, даводзіцца гаварыць, што часам атрымліваецца нейкі своеасаблівы “пераклад для чытання”, для кнігі, калі тлумачыць даводзіцца. Вось прыклад, пачатак верша узбекскага паэта Махмура Махмура:

Не возлагай своих надежд на встречу с ней, о попугай,

Снимает головы она мечом бровей, о попугай.

Ну что ж, лети к её окну и наземь перья обронив

И распластав в пыли крыла, мечты развей, о попугай!

Верш аб непадзеленым каханні, гэта зразумела, але пры чым тут папугай, гэтая балбатлівая пярэстая птушка, якая ў славянскіх краінах у паэзіі ўвогуле не выступае ў прывабным святле? Але – ва ўсходняй паэзіі гэта сімвал прыгажосці, увасабленне закаханага мужчыны. Калі не ведаць гэтага, верш успрымецца як камічны.

Прыказкі і прымаўкі таксама могуць аздобіць пераклад і нешта дадаць для разумення духу нацыі, нацыянальных асаблівасцей вобразнага мыслення. Вось некаторыя своеасаблівыя таджыкскія прыказкі: “Упрыгожанне дома – дастархан”, “Пры госцю і кату “псік” не кажуць”, “Адной рукой двух гарбузоў не паднімеш”, “Пусты мех стаяць не будзе”, “Сухі камяк гліны да сцяны не прыстане”, “Камень, які патрэбны, многа не важыць”, “Хорошая жена – украшение мужа, хороший халат – украшение пира”.

Як ужо даўно абгрунтавана ў перакладазнаўстве і пацверджана практыкай, нельга падмяняць прыказкі і прымаўкі з яркай выяўленай нацыянальнай афарбоўкай адпаведна нацыянальна адметнымі перакладнымі. Гэта можа прывесці да непаразуменняў. Але бывае часам, што ёсць аднолькавыя ці падобныя прыказкі і прымаўкі ў носьбітаў мовы арыгіналу і перакладу, часцей за ўсё гэта бывае ў мовах народаў-суседзяў. Тады можа ўзнікнуць іншае пытанне: наколькі яны папулярныя, ці здолее чытач перакладу ўспрыняць намёк, згадку, асабліва, калі яны цытуюцца не поўнаасцю?

Падобнае сустрэлася ў перакладзе аповесці І. Крашэўскага “Паперы Глінкі”. Адна з гераінь твора папракае свайго жаніха, што ён доўга не прыходзіў да яе. Вось як гэтае месца было перакладзена:

“Панна Моніка пачала папракаць яго:

- Што гэта з васпанам сталася? Трэці дзень вы не паказваецеся мне на вочы! Што ўсё гэта значыць?

Піліп пацалаваў ёй руку.

- Бог сведка, каб толькі панна Моніка ведала, колькі ў мяне зараз работы! – пачаў ён апраўдвацца. – Звыш галавы! Сяджу дзень пры ночы! Дыхнуць некалі!

- Ну, ну! Што ты мне, васпан, раскажваеш бабуліны казкі! – перапыніла яго прыгожая панна. – Усе вы такія! Як прыказка кажа: новае сітца на круку навісіцца, а старое пад лаўкай наваляецца. Пэўна, вы недзе новае сіта...

- Ці быў у мяне час думаць пра нейкае там сіта? – узмаліўся Панятоўскі. – Некалі было нават макулінкі на зуб узяць!”

Між тым у арыгінале панна Моніка прамаўляе толькі першую частку прыказкі, і яе тут жа перапыняе жаніх. Улічваючы тое, што гэтая прыказка сустракаецца таксама і ў беларускім фальклоры (яна і была адшукана ў зборніку прыказак і прымавак), але цяперашняму чытачу шырока не вядома, давлялося прывесці яе поўнасьцю.

Часам пэўныя падзеі, факты, якія ўвайшлі ў фальклор, цяпер ужо цяжка рэканструяваць, устанавіць не тое што ў перакладзе, але нават і ў роднай мове. Так, у дзяцінстве даводзілася чуць параўнанне, якое бытвала на Пастаўшчыне: “Як ксёндз Макшэцкі на лучайскім фэсце”. У вёсцы Лучай, што недалёка ад Пастаў, ёсць касцёл, а вось што адбылося там з ксяндзом, мне пакуль не ўдалося ўстанавіць. Калі ўжо не ўдаецца адразу высветліць нешта пра фальклорныя крыніцы родных мясцін, то перакладчык часам можа апынуцца перад невядомасцю, нават калі ён як быццам досыць добра ведае рэаліі быцця таго народа, да літаратуры якога ён звяртаецца.

Фальклорныя і міфалагічныя сюжэты, іх фрагменты, згадкі пра іх персанажаў і нават абставіны, у якіх яны дзейнічалі, часам неабходна добра ўяўляць сабе – аж да пранікнення за тэкст. Так, перакладчык вядомага верша Г. Гейне “Ларэля” В. Левік раскажваў, што ён спачатку няправільна пераклаў наступныя радкі:

*В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.
Над страшной высотой
Девушка дивной красоты...*

І толькі тады, калі перакладчык пабываў у тым месцы, дзе, паводле легенды, сядзела Ларэля, ён убачыў, што проста адна скала на беразе Рэйна значна вышэйшая, чым іншыя скалы (але не горы) і ўлетку яе вяршыня даўжэй за іншыя застаецца асветленай сонцам на змярканні. Давлялося перарабляць радкі перакладу, і ў выніку з’явіўся другі варыянт:

*Прохладен воздух. Темнеет.
Но Рейна глубь светла.
В лучах зари пламенеет
Высокая скала.
Там девушка, песнь напевая,*

Сидит на вершине крутой.

Пацікавіўся, як справіліся з адпаведным месцам беларускія перакладчыкі гэтага верша. Вось пераклад Ю. Таўбіна:

Спакойна на Рэйне... Ёгары

Искрацца высокія горы

Агнямi вячэрняй зары.

Цудоўная паненка

Сядзіць там ля самых нябёс.

Вось як высока ўзнесена Ларэля ў гэтым перакладзе – аж да нябёс! Між тым, гор там няма, толькі адна скала ўзвышаецца над берагам. Бліжэй аказаўся пераклад Ю. Гаўрука, які інтуітыўна больш правільна ўявіў сабе ўвесь малюнак, хаця і не бываў у тым месцы:

На захадзе палымнее

Вяршыня крутой гары.

Сядзіць там, уся ў праменні,

Дзяўчына дзівоснай красы.

Здавалася б: што прасцей – ёсць тэкст арыгінала, нічога выдумляць не трэба, перакладай радок за радком, дый годзе. Але калі не ведаць таго, што стварае своеасаблівы “фон” арыгінала, у тым ліку і фальклорны, можна панесці пэўныя страты, а то і ўвогуле сказіць твор падчас яго перакладу.

Асацыяцыі, звязаныя з нацыянальным побытам, якія лёгка разумее чытач арыгінала, таксама адносіцца да праблемы ўспрыняцця. Перш чым пачынаць перакладаць, трэба грунтоўна пазнаёміцца і з самім творам, і яшчэ з многім з таго, што можа мець да яго дачыненне. Сюды ўваходзіць знаёмства з біяграфіяй аўтара арыгінала, з яго творчасцю, асаблівасцямі яго стылю ўвогуле і з мастацкімі асаблівасцямі менавіта перакладаемага твора. Але і гэтага мала. Перакладчык не можа абыйсціся без так званых фонавых ведаў: гісторыі, геаграфіі, быту, звычайў, мастацкай літаратуры і фальклору той краіны, адкуль паходзіць аўтар. Прычым гэтыя веды патрабуюцца не толькі, як можа здацца, пры перакладзе вялікіх твораў, але і асобнага верша, апавядання.

Пэўную цяжкасць для перакладу ствараюць пры гэтым так званыя сітуацыўныя рэаліі, якія з’яўляюцца, калі ў тэксце ідзе гаворка аб асаблівасцях паводзін, звычай, забабонаў, сюды ж можна аднесці мову жэстаў.

Увядзенне варварызмаў, слоў з арыгінала, ў перакладны тэкст у мову персанажаў або аўтара звычайна не практыкуецца перакладчыкамі, бо гэта не абумоўлена ў арыгінале. У кнізе Б. Клэйвела “Сёгун” і аднайменным фільме ўводзяцца японскія словы, але яны ў рускім

перакладзе з’явіліся таму, што былі ў перакладзе англійскай кнігі пра Японію.

Пачынаючы ад слова, фразы, вобраза і аж да апісанняў, да дзеяння, а таксама да формы твора – усё можа сведчыць пра нацыянальную адметнасць перакладзенага твора, пра яго прыналежнасць да іншай культуры.

Варта хіба дадаць, што ёсць яшчэ спецыфічныя асаблівасці захавання нацыянальна-культурнай адметнасці і ў сувязі з родавымі і відава жанравымі адрозненнямі. У прозе адны цяжкасці, у паэзіі другія. Нацыянальная прыналежнасць верша пазнаецца па яго форме, строфіцы. не заўсёды адэкватным аказваецца ўспрыняцце верша нават пры поўным захаванні рытмікі, метрыкі, строфікі, асаблівасцей іншанацыянальнага вершаскладання. Так, толькі нядаўна пачалі “прыжывацца” на беларускай зямлі формы японскай паэзіі – хоку, хайку, танка. Зразумела, што японец значна больш усхвалявана чытае паобныя вершы, бо яны абапіраюцца на нацыянальныя, дарагія яму асацыяцыі, звычкі, нават само напісанне іерогліфаў дае пэўную эстэтычную асалоду.

Бывае і так, што, наадварот, пэўныя ўяўленні пра адпаведнасць перакладнога вершаванага твора арыгінальнаму патрабуюць рашучых перамен. Так, санеты А. Міцкевіча прынята перакладаць сілабікай, што і перакладчыка скоўвае, і чытача, звыклага да сілаба-тонікі, прымушае адносіцца да падобных перакладаў як да архаікі. Але ж Міцкевіч пісаў для сучаснікаў! І вось Міхась Ткачоў, паэт не з ліку філалагічнага пакалення, адкінуў гэтую догму, і яго пераклады “Крымскіх санетаў” загучалі больш сучасна. Да таго ж ён не пайшоў і за другой усталяванай традыцыяй перакладаў з Міцкевічам, архаізацыяй тэксту. Пачытаем першы з іх:

*Вот и простор степного океана,
Как лодка, воз качается в волнах.
Трава, как в пене, вся в цветах,
Да в островках багряного бурьяна.*

*Всё ниже мрак, ни тропки, ни кургана,
Ещё и звёзды в небе не проснулись,
Лишь облаком нам нежно улыбнулись;
И вот, горит уж лампа Аккермана.*

*Стоим, летящих слышно журавлей.
Как высоко нам шелестят во мраке.
А мотылька в траве ещё слышней!*

*Слыхать, как уж касается стеблей,
А ухо, напрягаясь, ищет знаки:
С Литвы ... тот зов душою всех сильнее!*

Чыста фанетычныя асаблівасці няроднаснай мовы пры перакладзе перадаць немагчыма. Звычайна ніхто сабе такую мэту і не ставіць, занадта нясходныя па фанемным складзе бываюць моўныя сістэмы арыгінала і яго новага ўвасаблення. Пачытаем наступныя радкі:

*Сиз ге жаэам – мындан башка эмне дейм.
Мындан башка мен эмнени айта алам.
Билем эми, баары озундун эркинен,
Кецулуц калып жек корсоц да жок айлам...*

Хто пазнае тут пачатак пісьма Тацяны: “Я к вам пишу”... ды яшчэ перакладзены традыцыйным для кіргізкай паэзіі адзнацаціскладовікам? Для рускага, ды і беларускага чытача тут усё здаецца немеладычным, немілагучным, бязладным. Аднак у перакладзе з блізкароднасных моў перадаць мелодыку мовы часцей за ўсё ўдаецца. Але могуць быць спробы перадаць фактуру мовы, гукавы лад нават і няроднаснай мовы. Хаця б намёкам, згадкай.

Драматычны твор таксама павінен несці нацыянальныя адзнакі, але тут да майстэрства перакладчыка драматургіі дадасца ўменне прадаць іншанацыянальную атмасферу з дапамогай ігры актораў, рэжысёрскай работы, дэкарацый.

Падобнае становішча і з перакладам гістарычных твораў. І тут не абыходзіцца без гістарычных, ды яшчэ зноў жа і нацыянальных рэалій, якія трэба зрабіць даступнымі для чытача. Але тут яшчэ трэба добра ўсведамляць, якую прыроду мае архаічнасць арыгінала. Тэкст твора можа быць проста напісаны ўжо даўно і нешта з таго, што было добра вядома чытачу-сучасніку аўтара, ужо патрабуе тлумачэнняў. Згадаем хаця б “Яўгенія Анегіна” А. С. Пушкіна. Каментарыі да яго разрасліся да кніжак, таўсцейшых за сам твор.

Кур’эзны прыклад літаратуразнаўчай памылкі ў вытлумачэнні гістарызмаў і прыводзіць С. Зенкін у артыкуле “Дидактический материал. Заметки о теории”. У дапаможніку А. Эсалнек “Основы литуроведения” яна даюцца іх прыклады: «дамы в черных и голубых амазонках» у Лермантова, «кавалергард» у Л. Талстога, «барышня в кринолине и мантильке» у Ф. Дастаеўскага. Далей ён каменціруе: «Автор пособия явно полагает, что если подчеркнутые ею слова кажутся устаревшими для нас, то их включением достигается эмоциональная окраска. Только кем же достигается? – неужели Лермонтовым, Толстым и Достоевским, для которых эти слова были сугубо современными и обозначали повседневные бытовые реалии? Тогда еще эффектнее

выглядела бы какая-нибудь фраза из «Слова о полку Игореве» – там что ни слово, то «архаизм или историзм».

Але для перакладчыка ўсе словы, што адышлі ў нябыт, не існуюць у памяці сучаснікаў – гістарызмы і патрабуюць тлумачэння. І “Слова” перакладаецца на сучасную мову, таму што старажытнаруская мова ўжо не на слыху цяперашняга чытача.

Бывае, аднак і такое, што і даволі сучасны тэкст пачынае хутка “старэць”, нават пры жыцці аўтара, і новае выданне твора ўжо ў нейкіх праявах не адпавядае ўзроўню ведаў новых пакаленняў чытачоў. Характэрны прыклад. У выданні першым “Тронкі” Алеся Ганчара (1963 года) апавядалася, як ратаваць персанажаў твора Тоню і Віталіка, якія аказаліся на караблі-мішэні, “прымчаўся кацёр, а на ім капітан Дарашэнка ды знаёмыя хлопцы з палігона з жарцікамі наконт з’едзенага гармоніка”... А ў выданні 1971 г. (ў арыгінале) чытаем: ...“ды знаёмыя хлопцы з палігона са сваімі жарцікамі...” Чаму ж аўтар зняў канец фразы? Мабыць таму, што к таму часу забыўся ў свой час надзвычай шырока вядомы выпадак, калі ў 1960 годзе чатыры салдаты 49 дзён правялі на баржы, якую насіла па акіяне па волі хваль, і яны, не маючы запасаў харчавання, з’елі нават скураныя часткі гармоніка. А таму сам А. Ганчар палічыў за лепшае не даваць тлумачэнняў, а зняць намёк, які ўжо не выклікаў ранейшых чытацкіх асацыяцый.

Пэўныя праблемы паўстаюць нават проста пры перавыданні (у арыгінале!) твора, напісанага больш-менш даўно. У любым выпадку, ці то яго зноў рыхтуюць у выдавецтве, ці над ім працуюць тэкстолагі, звычайна не абыходзіцца без таго, каб не патлумачыць словы, якія выйшлі ўжо з ужытку, сярод іх і гістарызмы, і прозвішчы гістарычных асоб, у свой час вядомых, а на момант выдання забытых, і некаторыя геаграфічныя назвы, і рэаліі. Прыклады падобных дадатковых пошукаў тэкстолагаў, якія рэалізуюцца ў каментарыях, слоўнічках незразумелых слоў, можна знайсці ў любым акадэмічным Зборы твораў. Аўтару гэтых радкоў давялося каменціраваць шэраг паняццяў і рабіць падобны слоўнічак да першага тома Збору твораў М. Гарэцкага.

Своеасаблівая разнавіднасць “старэння” твора ўзнікае, калі пры жыцці пісьменніка і некалькіх пакаленняў яго чытачоў адбываюцца пэўныя сацыяльныя змены, якія могуць нямала змяніць у светапоглядзе аўтара, у маральных і ідэйных арыентацыях яго самога і грамадства ў цэлым. Такое адбылося, да прыкладу, калі адыйшоў у нябыт культ асобы Сталіна. Колькім паэтам давялося пры пазнейшых перавыданнях мяняць “Сталін” на “партыя”, тое самае, дзе ўдавалася, рабілі і тэкстолагі, а дзе не ўдавалася – проста здымалі цэлыя строфы. Так, верш “Хлопчык і лётчык” Янкі Купалы ў свай час складаўся з 8-і строф, а ў акадэмічным

выданні адной з апошніх, дзе апавядалася пра Сталіна, ўжо не было страфы, якая ішла ўслед за радком “ды так пабываць і ў Крамлі”:

І там з-над нябеснае далі

Грымнуць громка ўсімі грудзьмі:

– Дзень добры, таварыш наш Сталін!

– Паклон з самалёта прымі!

Зразумела, што і пераклады гэтага верша на мовы народаў СССР ішлі ў паслясталінскія часы без гэтага чатырохрадкоўя.

У савецкія часы прэзаікі пры перавыданні выкідвалі цэлыя эпізоды, якія некалькі пазней ужо не адпавядалі зменам у ідэалагічных устаноўках. А потым часам зноў устаўлялі. Адпаведна рабіліся змены і ў перакладах.

Як цяпер стала вядома, у перакладах замежных аўтараў на рускую мову для чытачоў СССР часам апускаліся фразы, часам цэлыя эпізоды ў тых выпадках, калі ў арыгінале ўтрымлівалася якая-небудзь непажаданая для цэнзараў інфармацыя. Прычым, апускаліся без указання на тое, што ў тым ці іншым месцы зроблена скарачэнне. Да прыкладу, такое было з перакладам рамана “Па кім звоніць звон” Э. Хемінгуэя. Там былі выкінуты разважанні персанажаў пра сацыялізм.

У перакладзе падобнае “старэнне” можа выявіцца яшчэ больш яскрава. Падзеі, што адбываюцца ў замежжы, яшчэ ў меншай ступені ўспамінаюцца з цягам жыцця нават старэйшымі пакаленнямі. Таму ў перакладзе можа аказацца патрэбным і патлумачыць тэкст у падобных мясцінах.

Калі ж перакладаць даводзіцца твор з больш даўняй гісторыі, то і тут могуць быць два варыянты. Гэта можа быць твор пісьменніка-сучасніка або твор гістарычны, які часам напісання таксама ўжо адыйшоў у даўніну. У першым выпадку аўтар арыентуецца на чытача-сучасніка і добра ведае, што яму трэба тлумачыць, што не. У творах на гістарычную тэматыку аўтар звычайна імкнецца пэўным чынам перадаць дух часу, каларыт эпохі, уводзіць гістарызмы. І перакладчык ідзе ўслед за аўтарам, але ўсё ж яму даводзіцца дадаткова тлумачыць тое, што, будучы зразумелым чытачу арыгінала, акажацца невядомым тым, хто знаёміцца з іншакраінным творам у перакладзе.

У другім выпадку на аўтарскія гістарычныя рэаліі напластоўваюцца новыя, якія ў свай час як гістарызмы не выступалі. Але ўсё ж праца перакладчыка часам можа быць хоць крыху аблегчана ў тым выпадку, калі ён мае справу з выданнем, якое аснашчана каментарыямі, слоўнікамі, зноскамі, сваёй краіне падрыхтаваны да чытання новымі пакаленнямі. Калі ж для перакладу бярэцца гістарычны твор, выдадзены даўно і ён ні разу не перавыдаваўся, тут ужо даводзіцца самому

перакладчыку рабіцца і тэкстолагам, і гісторыкам, і моваведам і ці мала яшчэ кім. З вопыту ўласнай работы. Пры перакладзе гістарычных твораў І. І. Крашэўскага давялося сустрэцца з абодвума тыпамі выданняў. Так, раман “Маці каралёў” перакладаўся з польскага выдання 1971 года, якое было добра пракаменціравана, і гэтыя каментарыі былі збольшага скарыстаны, але таксама давялося нешта тлумачыць і акрамя таго. А вось такія творы, як “Апошняя са слукіх князёў”, “Кароль у Нясвіжы” і “Паперы Глінкі” перакладаліся па першых і адзіных прыжыццёвых выданнях, (а гэта 1841, 1872, 1887 гады) у якіх абсалютна не было тлумачэнняў. Між тым тлумачэння патрабавала вельмі многае. Не ўсё аказалася пад сілу адразу зразумець і без дадатковых пошукаў патлумачыць самому перакладчыку. Давялося звяртацца спачатку да слоўнікаў і манаграфій, а потым да гісторыкаў, праваслаўных і каталіцкіх святароў, лаціністаў і паланістаў, музейных работнікаў. Такім чынам перакладчыку яшчэ пры першым чытанні, а потым і ў працэсе перастварэння арыгінала, і пасля завяршэння гэтай работы даводзіцца быць яшчэ і ў ролі тэкстолага, навукоўцы.

Вельмі важна ў перакладзе гістарычнага твора захоўваць стыль аўтара, характар аповеду. Асабліва важна захоўваць манеру апавядальніка, калі ў творы ён падмяняе аўтара, сам выступае як персанаж. Так, напрыклад, В. Сёмуха ў перакладзе аповесці І. Крашэўскага “Апошнія хвіліны князя ваяводы” спрасціў вобраз апавядальніка і галоўнага героя твора, мабыць, грунтуючыся на тым, што гэты апавядальнік, небагаты шляхціц Глінка, у аповесці – адзін з акружэння Радзівіла, слугуе яму. І перакладчык насычае яго мову занадта грубымі слоўцамі, падае яго як недалёкага, прымітыўнага служакі. Такое ўражанне міжволі ствараецца, бо ён паводле версіі перакладчыка выказваецца ў занадта зніжанай манеры: “уздыхнуў, паляпаўшы пяцёрнай па грудзях”, “людзей у ім (касцёле) і на цвінтары натаўклося мноства”, “скроіла рэверанс”, “мы неяк ушыліся”, “войскі даў адлуп”, “капэла ўваліла паланеза”, “суддзя закапыліў губы”. Па волі перакладчыка персанажы “натрактавалі кулакамі слуг”, яны вымушаны „ўспінацца і дзерціся па лесвіцы”, і так многа дзе зусім нейтральная лексіка замяняецца прастамоўнай. Але ж Глінка – які ні які, ды ўсё ж шляхціц, дваранін, прыдворны. Ён здольны глыбока адчуваць, разбіраецца ў тонкасцях пачуццяў іншых персанажаў, добра пісвае іх.

Аўтара гэтых радкоў таксама цягнула агрубіць мову небагатага шляхціца Мацькі і ягонага пляменніка Збышкі падчас перакладу „Крыжакоў” Г. Сянкевіча. Думалася, што яны ж людзі простыя, служакі, жывуць пераважна ў вёсцы. Тым не меней, Г. Сянкевіч паказвае

іх як рыцараў, сваіх пры дварах каралёў і князёў, і выказваюцца яны часта не тое што прастамоўна, а, наадварот, узвышана.

Перакладаючы “Успаміны Сапліцы” Г Жавускага, таксама можна было б, здавалася, апраасціць апавядальную манеру Севярына Сапліцы засцянкавага шляхціца, судовага служачага пры двары князя Радзівіла Пана Каханку. Але па зместу твора можна прасачыць, што Сапліца – чалавек з багатым інтэлектам, эрудыцыяй, ён часта разважае пра высокія матэрыі. Наколькі гэта заўважаецца, сведчыць тое, што Янка Брыль як уважлівы чытач і пісьменнік заўважыў адну недарэчнасць, што аказалася ў тэксце і занатаваў гэтае ўражанне ў адной са сваіх мініячур. Аўтар апавядае там пра аднаго з персанажаў, яўрэя, які славіўся сваім ашуканствам:

– Ва ўспамінах Сапліцы Генрыка Жавускага, добра пракладзеных і адрэдагаваных:

“Ён не прапусціў ніводнай судовай справы, меў з іх карысць для сябе. Ягоны продак за дванаццаць сярэбранікаў прадаў Хрыста, а ён за шэсць быў гатовы прадаць усю Святую Тройцу”.

Адукаваны шляхціц ды ажно так напісаў? Толькі ж чаму дванаццаць і шэсць, а не трыццаць і пятнаццаць? Пазней і перакладчык, Міхась Кенька, паціснуў плячыма – так яно ў арыгінале...”

Сапраўды, ў Бібліі гаворыцца, што манет было трыццаць. Не мог пра гэта не ведаць і Сапліца, але што было рабіць перакладчыку? Папраўляць аўтара? Можна было зрабіць зноску і патлумачыць. Але, што характэрна – у добра пракаменціраваным сучасным польскім выданні, гэтае месца не тлумачыцца. Можа быць тут ёсць падтэкст, жаданне нагадаць чытачу, што апавядальнік піша свае ўспаміны ўжо ў вельмі паважным узросце, калі з’яўляецца забыўлівасць.

Характэрнай асаблівасцю перакладу гістарычных твораў з польскай мовы – наяўнасць значнай колькасці лацінізмаў. Лацінскую мову ўжывалі святары, магнаты, шляхта. Перакладаючы, аўтар гэтых радкоў пакідаў лацінскія словы і выразы, але тут жа ў ужках даваў іх пераклад, каб чытач адразу ж спасцігаў іх сэнс, як некалі прачытваў лацінізмы польскі чытач.

У большасці публікацый назіранні расійскіх даследчыкаў рабіліся над перакладамі з няроднасных моў, з тэкстамі арыгіналаў, створанымі ў далёкіх краінах, што значна адрозніваюцца як у сацыяльна-бытавых асаблівасцях, так і ў ментальнасці. Пераклад жа з моў народаў-суседзяў, асабліва з моў блізкароднасных, аналізу якога надаецца ўвага ў нас, пэўным чынам спрашчае гэтыя праблемы.

Сучасны беларускі чытач ці не ўсё разумее у перакладах з рускай, украінскай, нават і польскай мовы. Некалькі горш азнаёмлены ён з

асаблівасцямі жыцця чэхаў, славакаў, славенцаў, але ўсё ж і тут некалькі дапамагае перакладчыку пэўная збліжанасць паміж мовамі.

У нейкім сэнсе непрыняцце каментарыяў, а таксама прадмоў, пасляслоў'яў, якія (дарэчы) таксама дапамагаюць увесці чытача ў свет даўніны або іншакраінную рэчаіснасць, гэта часткова яшчэ і павеў часу. Пацвярджэнне такой думцы з'явілася падчас знаёмства з пасляслоў'ем да адной з аповесцей Б. Акуніна, дзе адзначалася: "... печатаецца, невзирая на риск услышать упрёки в возрождении постылой привычки советских времён помещать разъяснительные предисловия и дидактические послесловия под одной обложкой с интересным и самодостаточным текстом". Але ж раздражнёная рэакцыя на заідэлагізаваныя спробы вытлумачыць твор у належным кірунку не маюць нічога агульнага з неабходнасцю больш поўна і даходліва перадаць усе асаблівасці іншакраіннага арыгінала ў перакладзе. Гэта і культура працы і справа гонару пракладчыка.

Кучеровская-Марцевая В.И.

ПАМЯТЬ КАК ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ЭРРИ ДЕ ЛУКИ «НЕ ЗДЕСЬ, НЕ СЕЙЧАС»

В одном из интервью Эрри де Лука на вопрос о памяти ответил: "La memoria non è un album di fotografie, né un posto, né una biblioteca o un'enciclopedia da consultare: non si può tornare sui passi per riviverne un pezzetto. È un enorme ghiacciaio che, come succede tanto spesso di recente, ogni tanto si ririta e restituisce pezzi e reperti" [2]. В то же время желание представить память в каком-либо материальном виде – жизненно важная проблема каждого писателя-психолога, так как именно память предоставляет возможность переноситься из настоящего в полностью и единственно принадлежащее нам прошлое. Память в сочетании с воображением является необходимым условием для создания собственной виртуальной реальности, собственного авторского мира, живущего по отличным от законов реальности правилам. Это – мир свободных действий, времяпространство, закрытое для непосвященных. Выражение вышеуказанной мысли автора находится в построении повествований в обоих романах: это своего рода отрывочность, каждая мысль представлена отделенным от других большим пробелом абзацем или отдельной страницей, поскольку все, что доступно человеку, – это не прошлое в его целостности, а лишь его фрагменты.

Память и воспоминания представляют собой отдельную категорию времени, более того, настоящее определяется поступками прошлого,

запечатленными или не запечатленными в памяти. Природа человеческой памяти неоднородна; ее можно воспринимать как зеркало реального мира, как невыносимый груз, как источник человеческого существования, предназначение человека. Игра с памятью и воспоминаниями – это средство упорядочивания настоящего, определения будущего, возможный переход в иные временные и пространственные плоскости. Художественное повествование, построенное на воспоминаниях героев, обязывает помнить о принципе отражения, поскольку память – это одна из форм отражения. Опосредованность повествования ориентирует на поиски оригинала.

Однако перевод событий в пространство памяти, так или иначе, подвергает их риску забвения, поэтому воспоминание как таковое есть одновременно и форма памяти, и форма забвения. Любое происшествие, самое яркое, невозможно пережить заново точно так же, как в первый раз, невозможно даже рассказать о нем так, как это было на самом деле. Вследствие этого единственный шанс зафиксировать преходящие события человеческой жизни – это “коллекционировать” застывшие отдельные их фрагменты, делать “слепок”. Что представляет собой наше прошлое, отдельные образы или единое целое? Какой его частью являются воспоминания? Ответ на эти вопросы дает рассказчик романа «Не здесь, не сейчас», отрицающий мозаичное строение памяти; нет никаких фрагментов, есть единая плоскость памяти, плоскость прошлого: “Molti particolari non formano un ricordo, molti ricordi non costituiscono il passato” [1, с. 81].

Идея, проходящая через роман Эрри де Луки “Не здесь, не сейчас”, основывается на простом утверждении, которое противоречит на первый взгляд цитируемому мнению писателя: “Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono” [1, с. 7]. Действительно: всё, к чему возможно вернуться, представляет собой ряд образов, картинок, которые не есть наше прошлое. Композиционное решение в романе приводит к фактически нереальной системе координат: пространство представляет фотография, а именно автобус на фотографии из прошлого, а время – это пересечение прошлого матери и настоящего сына, причем повествование замыкается в разных плоскостях – рассматриванием старых фотографий и смертью рассказчика. Возврат в исходную точку невозможен, так как мир меняется слишком быстро, меняя при этом и людей. Поэтому отсутствие человека так же ощутимо и реально, как и его присутствие, необходимо научиться отсутствовать, если невозможно принадлежать к окружающему миру: “Città, domeniche: da quando ho età di memoria, non

ho saputo farne parte” [1, с. 12]; “Ero, lo sono ancora, spesso assente di un'assenza impenetrabile” [1, с. 80].

Слабая насыщенность пространства (ограниченность одной фотографией) сочетается с насыщенным событиями временем. Через все повествование проходит мотив умирания. 92 страницы книги (объем романа) представляют воспоминания рассказчика, которые завершаются беспристрастным упоминанием о смерти какого-то мужчины в автобусе, причем воспоминания даны через двойную призму – фотографию и детство. Такой поступательный переход в страну прошлого, где все только начинается, где есть детство, требует насыщенности памяти, которую может иметь только человек, стоящий на пороге смерти и уже познавший смерть.

Фотография, центральный образ романа “Не здесь, не сейчас”, – это отражение безвозвратного прошлого, встреча с давно ушедшим из жизни человеком и приближение к своей собственной смерти. “Вживание” в застывший образ, фотографию, – это иной способ путешествия во времени, помимо вышеуказанного путешествия при помощи памяти и воспоминаний. Этот опыт ценен тем, что позволяет в какой-то мере встретиться с теми, кого уже нет в этом мире, и данный хронотоп встречи является определяющим не для будущих событий, как обычно, а для возможности подведения итогов, для возможности прощения. “Avevi ragione, molte delle cose che mi sono accadute furono errori di tempo e di luogo, cose da dire: non ora, non qui. Però a questo vetro d'autobus mi accorgo di essere in un'ora e in un posto a me riservato da tempo” [1, с. 44].

Мотив воспоминания с такими характерными приметам, как замедление времени, гиперболизация времени и расширение внешне ограниченного пространства, подчеркивает восприятие жизни не как процесса, происходящего наяву, а как опосредованного, изображенного в кино или в какой-либо выдуманной истории: “È bello scendere in una fotografia, è bello stare fermi” [1, с. 41]; “Il formato di quello che sto vedendo aumenta, decresce la scala: uno a cento, uno a cinquanta, uno a dieci fino a che la dimensione dei passanti raggiunge la mia taglia o io la loro” [1, с. 14]. Неподвижность предполагает отсутствие всякой ответственности, отсутствие расставаний и переживаний; время – это особая форма движения, и только неподвижность людей останавливает время, дает возможность встречи, избавляет от тяжести лет: “Vengono il tempo e l'occasione, vengono quando due persone si fermano: allora si incontrano” [1, с. 44].

Память тесно связана с такими антиномичными мотивами, как воспоминание – забвение, сближение – отдаление, встреча –

расставание. Они взаимообусловлены: без встречи невозможно расставание, без воспоминания нет забвения. Мир, в котором продолжает существовать мама, забывшая сына, – это мир пограничный, с условными пространственно-временными координатами; мир, противоположный реальному, локализованному во времени и пространстве. Подвижность, как временная характеристика, позволяет столкнуться с отрицательным временем, временем абсурдным и невозможным: “*Ci fu un tempo opposto in cui ti mettevi al mondo una creatura dandole un nome, ma ignorando quello che le sarebbe accaduto. Ora sei al vetro attraverso il quale vedi il seguito, ma non sai più di chi esso sia*” [1, с. 44]. Взаимосвязь практически не знакомых уже двух людей обусловлена тем, что ценностным центром любой этической и познавательной деятельности человека является лицо другого; сама возможность прощения, прежде всего прощения самого себя, есть результат переключения своей деятельности на других, в формулировке Ухтомского А.А.: “только переключивши себя и свою деятельность на других, человек впервые находит самого себя как лицо” [4, с. 252]. Только в этом случае личностное пространство рассказчика могло совпасть с застывшим миром матери.

Для осуществления встречи умершей матери и умирающего сына необходима новая точка пересечения их времён. Очевидно, что таких совпадений не может быть много, и одно из них – момент рождения: “*Solo una volta coincisero i nostri tempi, fu quando nacqui, rovesciato dal tuo sacco*” [1, с. 90]. Как известно, встреча происходит тогда, когда времяпространство двух людей совпадает в какой-либо точке.

Ожидание является особой категорией времени, определяющей память как суверенный внутренний мир. В “Волшебной горе” Томаса Манна время ожидания характеризуется следующим образом: “Ждать – значит обгонять, значит чувствовать время и настоящее не как дар, а как препятствие, значит, отвергая их самостоятельную ценность, упразднить их, духовно как бы через них перемахнуть” [3, с. 309]. Ожидание подразумевает одновременную возможность расширения и сужения времени. Последнее расширяется за счет растягивания каждого мгновения ожидания, которое мы на себе ощущаем, и сужается из-за устремленности ожидающего в будущее, это своего рода существование вне-настоящего, через-настоящее.

В романе “Не здесь, не сейчас” представлена попытка преодолеть ожидание, избавиться от него, не ждать вообще: “...imparai a non attendere... Pensavo alla tua caduta in una stizza, in una tensione che trasformava d'improvviso tutta una porzione di tempo in una fissità, in un indurimento di nervi, in un'attesa” [1, с. 53-54]. Ожидание сгущает время

до одной точки, становящейся вдруг центром жизненного пространства. Существование человека зачастую сведено к одному ожиданию, будь то ожидание встречи, которой не суждено состояться, или ожидание смерти, завершающей всякий земной путь. В другом романе писателя, “Montedidio”, герой ждет подходящего момента для бросания бумеранга, момента для окончательного преодоления детства. В эту основу вплетаются другие сюжетные линии – встреча с Марией, история ее жизни; жизнь Рафаньелло; трагедия отца, потерявшего жену. Если момент бросания бумеранга символизирует окончание детства, то еще до наступления этого момента начинаются многие другие вещи, поэтому жизнь рассказчика принимает вид последовательной бесконечной цепи событий. Каждый момент является первым и последним одновременно; он конец одного и начало другого события. Этим отрицается фрагментарность человеческой жизни и возможность пересказать ее. Без ожидания невозможна человеческая жизнь, так как отсутствие предмета для ожидания провоцирует затерянность героя во времени и пространстве как подтверждение его заброшенности в этом мире.

ЛИТЕРАТУРА:

1. De Luca, Erri. Non ora, non qui. – Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2004.
2. De Luca, Erri. Tre cavalli. – <http://www.scanner.it/libri/errideluca886.php>.
3. Манн Т. Волшебная гора: В 2-х т. – М.: Захаров, 2004. – Т.1. – 448 с.
4. Ухтомский А.А. Письма//Пути в неизвестное. – Сб. 10. – М., 1973.

Лидергос Н.В.

РОЛЬ АФОРИСТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ РОМАННОГО ХРОНОТОПА (на примере романов Кребийона-сына)

Во французской литературе XVII в. сосуществуют два типа романа: экстенсивный (универсальный) и интенсивный (психологический) роман. Универсальный роман характеризуется широтой охвата, это «роман дороги». Согласно М.Бахтину, на дороге «пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов <...> Это точка завязывания и место совершения событий» [1, с.177]. К числу таких романов можно отнести роман М.де Скюдери «Клелия, или Римская история» (1654-1661). С другой стороны, уже с конца XVII в. во Франции стремительно развивается психологическая проза, представленная книгами Ф.Ларошфуко и Ж.Лабрюйера, а также повестью М.Лафайет «Принцесса Клевская» (1678 г.). В

психологическом романе количество персонажей гораздо более скромное, авторы стремятся к локализации событий и взамен широты охвата действительности разрабатывают психологию персонажей, углубляясь в исследование тончайших движений человеческой души, используя неизвестные ранее возможности объективного психологического анализа.

Эти тенденции развивались параллельно, не пересекаясь друг с другом. Между тем основная линия развития романа как эпоса частной жизни заключалась в том, чтобы их совместить. Поисками путей синтеза отмечена вся история романа как жанра. Один из них был предложен самым популярным французским писателем эпохи рококо Кребийоном-сыном.

Каким же образом Кребийон решает проблему совмещения локального и универсального в своих романах?

На первый взгляд, романы Кребийона посвящены локальным эпизодам. В «Заблуждениях сердца и ума» описаны несколько недель из жизни молодого человека – Мелькура, который проходит за это время процесс инициации – посвящения в светскую жизнь. В романе мало событий и немного действующих лиц. Действие в «Заблуждениях» локализуется, в основном, в гостинице-салоне. Именно здесь, по словам М.Бахтина, давшего характеристику подобному типу романа, и «происходят встречи, создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, и, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев» [1, с.180]. Роман носит интенсивный характер, поскольку посвящен исследованию внутренних переживаний, которые испытывает главный герой в процессе приобретения своего первого жизненного опыта. Несколько недель из жизни Мелькура, по сути, – это целая жизнь, прожитая в очень концентрированном виде.

В нравоучительной сказке «Софа» автор выводит на сцену 9 пар: лицемерная Фатима и глупый Дахис, распутная Амина и грубый Абдалатиф, добродетельная Фенима и преданный Зулим, благоразумные Альмаида и Моклес, неопытная Зефиса и развратный Мазульхим, хитрая Зулика и Мазульхим, Зулика и сдержанный Заадис, Зулика и разгульный Нассес, неопытные влюбленные Зейниса и Фелеас. Каждая пара является репрезентацией одного из вариантов поведения мужчины и женщины и отношений между ними, и Кребийон предлагает локальное место действия для каждой из этих пар. При кажущейся разветвленности системы персонажей действие в «Софе» ограничено

одной сценой – сценой обольщения, которая многократно варьируется в романе.

Отметим, что из 9 пар, выведенных Кребийоном на сцену, лишь 2 из них (Фенима/Зулим и Зейниса/Фелеас) достойны уважения, т.к. наделены такими редкими для того времени качествами, как добродетель, порядочность, сдержанность и рассудительность. Создается впечатление, что писателю нелюбопытно изучать и анализировать подобные отношения, для которых он в романе подбирает название «*другие нравы*» [4, с.168]. Кребийон сознательно и целенаправленно дифференцирует нравы на «эти» (т.е. недобродетельные) и «другие» (т.е. добродетельные). Устами рассказчика Аманзея автор оповещает читателя о том, что «убедился в существовании порядочных женщин, но не испытал желаний снова повстречать одну из них» [4, с.169], и продолжает исследовать те отношения, которые вызывают у него гораздо больший интерес.

Вместе с тем Кребийон осознает необходимость создать более универсальную картину мира. С этой целью в «Заблуждениях» он использует прием «двойного регистра» (по Ж.Руссе, который ввел этот термин, «двойной регистр» – прием, основанный на несовпадении времени повествования о событиях и времени, когда непосредственно происходят эти события), благодаря которому повествование об одном из эпизодов жизни героя осмысливается героем с высоты прожитой жизни и возникает эффект «саморазвития» персонажа и движения времени; в «Софе» – эффект мультипликации.

Кроме того, все конкретные детали в романах убраны в намеки. Причем писатель может намекать как на исторические персоналии (например, в «Софе», упоминая автора «*<...> обширной истории Индии, составленной Шейхом-Ибн-Тахиром-Абу-Ферайки*» [4, с.150], писатель имеет в виду мусульманского историка Мухаммада Кассема Фериштаха, написавшего «Историю Индии с древнейших времен до 1620 года»); своих современников (фразой «*Этого одного было достаточно, чтобы возбудить в нем неистовство*» [4, с.179] Кребийон напоминает о произошедшем в Париже в 1730-1731 гг. скандале между актрисой Пеллисье и банкиром Дюлисом); исторические места (Абдалатиф желает упечь Амину «*в надежное место*» [4, с.179], под которым подразумевается госпиталь Сальпетриер, где непристойных женщин лечили от венерических заболеваний [8, с.358]).

В «Заблуждениях» вся конкретика также тщательно скрыта. Например, в высказывании Кребийона «*Женщине легче прощают судейского, чем какого-нибудь полковника, а ежели дама претендует на безупречную добродетель, то первый еще сойдет, а второй – ни-ни; а*

когда пятидесятилетняя женщина компрометирует себя с молодым человеком, то к нелепости ее увлечения прибавляется нелепость выбора» [3, с.134] комментаторы усматривают намек писателя на судейских чиновников, роль которых в общественной и светской жизни Франции неуклонно возрастала благодаря получению личного дворянства [7, с.335]. Однако вполне вероятно, что ирония Кребийона направлена на «судейских» не только как на явление французского общества той эпохи, но и имеет под собой какой-то конкретный жизненный пример: возможно, писатель подразумевал ситуацию любовных отношений между неким мужчиной (представителем закона) и некой женщиной. К сожалению, по прошествии времени почти невозможно сказать однозначно, имеет ли под собой этот намек конкретное содержание или нет.

Известно также, что после публикации книги «Ганзай и Неадарне» (1734 г.) писатель был заключен в тюрьму, т.к. в романе увидели намеки на известных лиц – кардинала Дюбуа, кардинала де Рогана, герцогиню дю Мэн [7, с.332]. Роман действительно изобилует намеками, которые очевидны для комментаторов (А.Д. Михайлов указывает, что под словами «<...> если бы не решительный запрет принца» [4, с.27] имеется в виду тот факт, что наследник престола получал орден Святого духа уже при рождении [8, с.344]), и намеками, которые были понятны для современников писателя, однако представляют трудность для точной расшифровки для нас («Нюрнбергская типография», «Кроковиус-Гнилус» и т.д.).

Но основным и присущим именно Кребийону способом генерализации повествования стала афористика, которая присутствует во всех его романах и благодаря которой Кребийону удается сочетать общезначимое универсальное содержание и особенное, индивидуальное его осмысление. Каждый афоризм, отражая непосредственный опыт автора, его понимание ценностных связей, которые существуют между явлениями, в то же время представляет собой генерализацию этого опыта. В результате индивидуальное представление о мире, отразившееся в романских афоризмах, приобретает поистине субстанциальный смысл.

По Бахтину, время является в хронотопе «ведущим началом <...> здесь (в хронотопе – *Н.Л.*) оно сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым» [1, с.10]. Кребийон стремится к обобщению, используя в афоризмах такие временные указатели, как *всегда, везде, никогда*: «Добродетели всегда сопутствует чувство глубокого покоя; она не веселит, но умиротворяет <...>» [4, с.185]; «Женщины – странные существа. Они никогда не знают, какого рожна им нужно!»

[4, с.262]; «Мы все время ищем любви, но мы никого не любим» [4, с.270-271]; «Никогда не бойтесь переоценить себя и недооценить других» [3, с.215].

Кребийон стремится придать своим высказываниям весомость и убежденный тон: «Хорошо известно, что сильная любовь препятствует излиянию чувств» [4, с.226], создавая, таким образом, впечатление непоколебимой уверенности в собственных словах.

Включение афористики в романы было обусловлено двумя причинами. С одной стороны, сама эпоха рококо, которая отразилась в романах Кребийона, культивировала острое слово, и в этом отношении афоризмы отражали свою эпоху. С другой стороны, XVII век был временем расцвета моралистической прозы, и Кребийон не мог пройти мимо уроков психологического анализа, продемонстрированных великими афористами Франции. Комментаторы находят определенные созвучия между высказываниями Кребийона и афористов XVII-XVIII вв. Например, А.Д. Михайлов [8, с.356] возводит максимуму Кребийона «Немногие герои являются героями в глазах своих близких» [4, с.158] к высказыванию Монтеня «Лишь немногие вызывали восхищение своих близких» [9, с.22]; Ф.Жюранвиль [10] отмечает соответствие между высказыванием Кребийона «Легче всего хранить добродетельность непривлекательным женщинам» [4, с.183] и максимой Ларошфуко «Почти все порядочные женщины – это нетронутые сокровища, которые потому и в неприкосновенности, что их никто не ищет» [6, с.70]. На наш взгляд, максима Кребийона «Часто скромность и сдержанность бывают лишь напускными и говорят не о желании ступить на путь добродетели, а лишь о намерении скрыть от людей укоренившуюся приверженность дурному» [4, с.164] созвучна Лабрюйеровскому «Я знавал женщин, которые старались скрыть свое легкомысленное поведение пол личиной скромности <...>» [5, с.92].

Кребийона интересовали те же темы, о которых размышляли его предшественники Монтень, Ларошфуко, Лабрюйер, Паскаль. В то же время писатель более безапелляционно высказывался об отношениях между мужчиной и женщиной (как известно, это тема являлась основной в его творчестве), например: «Женщинам нравятся догадливые кавалеры» [4, с.182] или «Женщины толкуют о своей добродетели вовсе не в надежде уберечь ее, а скорее с целью набить цену» [3, с.95], однако был более осторожным и менее категоричным в размышлениях над другими темами: «Иногда опасно бывает смеяться» [4, с.228]; «Бывает, что выпадает такой несчастливый день, что, если бы человек мог заранее знать о его наступлении, он предпочел скорее умереть, чем пережить его» [4, с.230]; «Обычно разумная мысль

приходит слишком поздно» [4, с.299]. Возможно, момент сомнения присутствует в данных рассуждениях потому, что время Кребийона – это время, когда традиционные ценности были поставлены под сомнение, время либертенов, светских острословов и свободолобцев. Возможно также, что Кребийон, выросший в семье некогда популярного представителя позднего классицизма Проспера Жолио де Кребийона, уходит от прискучившей категоричности классицистов. В любом случае можно наметить некоторое соответствие между хронотопом и модальностью афористического высказывания.

Важно то, что ментальная реальность, то есть представление афориста о мире, структурируя мир, обнаруживает именно авторское понимание тех ценностных связей, которые существуют между явлениями и понятиями в данный исторический момент, то есть позиционируют как время, так и самого автора как человека данной эпохи.

Афористика укрупняет хронотоп, выявляет многообразие человеческих отношений. Таким образом, опираясь на присущее афористике свойство универсализации высказывания, Кребийон реализует одно из основных свойств романа – его «способность воплотить всеобщий, всечеловеческий смысл в частных судьбах и личных переживаниях героев» [2, стлб.891] и предлагает читателю многоплановую картину мира.

Сказанное означает, что афористика наряду с такими моментами, как время и место действия, тип героя, тема, участвует в создании хронотопа и определяет его специфику. Локальное изображение благодаря афористике приобретает универсальный смысл, в то же время сама романная афористика, выявляя общезначимые тенденции, несет важную информацию именно о своем времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стлб.891.
3. Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. – М.: Наука, 1974.
4. Кребийон-сын. Софа // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. – М.: Наука, 2006.
5. Лабрюйер, Ж. Характеры, или Нравы нынешнего века / Ж.Лабрюйер; пер. с фр. Ю.Корнеева. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Издательство «Фолио», 2001. – 607 с. – (Афоризмы. Максимум. Мысли).
6. Ларошфуко, Ф. Максимум. Мемуары / Ф.Ларошфуко; пер. с фр. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Издательство «Фолио», 2003. – 556 с. – (Афоризмы. Максимум. Мысли).

7. Михайлов А.Д. Примечания // Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. – М.: Наука, 1974. – С.332-339.

8. Михайлов А.Д. Примечания // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. – М.: Наука, 2006. – С.339-361.

9. Монтень, М. Опыты: в 3 кн. / М.Монтень. – М.: Наука, 1979 (Лит. памятники).

10. Juranville F. Notes // Le sofa. – Paris, 1995. – P.239-246.

Мішчанчук Мікалай

“СВАЁЮ СЦЕЖКАЮ ІСЦІ...”: ПАЭЗИЯ АПАЛЕННЫХ ПЯЛЁСТКАЎ

Бяруся за артыкул не па нейчаму загаду, а паводле сардэчнага поклічу: то ж і мой бацька загінуў на вайне, Вялікай Айчыннай. Так казалі мама, хоць і не атрымала казённай афіцыйнай паперкі на гэты конт. Доўга чакала, што вернецца, адгукнецца. Не вярнуўся, не адгукнуўся. Як і многія іншыя яго равеснікі (а быў ён 1914 года нараджэння). Як на два гады старэйшы Андрэй Ушакоў, радок з верша якога выношу ў заглавак роздуму. Так, менавіта роздуму...

Некалі, яшчэ студэнтам, запомніў – ды што запомніў! – на ўсе наступныя гады зрабіў жыццёвым крэда радкі рускага паэта Паўла Когана – студэнта Маскоўскага інстытута гісторыі, філасофіі і літаратуры (скарочана – ІФЛІ), аўтара зборніка “Навальніца” (“Гроза”): “Я с детства не любил овал. Я с детства угол рисовал”. Хацелася быць падобным да тых, хто пачынаў жыццё з пошуку самастойных сцежак-шляхоў і тым самым пераадольваў грамадска-сацыяльныя стэрэатыпы людскіх паводзінаў у сталінскай таталітарнай дзяржаве. Шукаць сваю сцежку, выяўляць свае здольнасці насуперак абставінам, не згубіцца ў натоўпе, не стаць нумарам (па Я. Замяціну) стараліся маладыя людзі, якія пайшлі на вайну бараніць родны край. Матыў пошуку сябе, шляхоў самарэалізацыі, абвостраны прадчуваннем бяды, заўчаснай смерці, – адзін з галоўных у творчасці прадстаўнікоў даваеннага пакалення, выхаванага ў савецкі час. Андрэй Ушакоў, студэнт таго ж самага інстытута, у якім вучыўся згаданы вышэй Павел Коган, найбольш катэгарычны ў гэтых адносінах. У вершы “Як шмат і лёгкіх і суровых...” ён адмаўляе пазіцыю людзей, нават тых, што мелі “і розум смелы”, і лічыліся здольнымі, але прыстасаваліся да абставінаў, ператварыліся ў “няздольных ні на што калек”, спраўдзілі тым самым трапнае народнае выслоўе “ні чорту качарга, ні богу свечка”, жывуць, “як мокрае гарыць”. Верш гэты – поліфанічнае мастацкае палатно, сатканае і з высокіх,

пафасных радкоў, і з сатырычных закідаў на адрас прыстасаванцаў, і з афарыстычных філасофскіх формулаў, якімі ён пачынаецца:

*Як шмат і лёгкіх і суровых
Дарог пралегла ў белы свет.
Ты сам на іх свой значыш след,
Сам гаспадар шляхоў жыццёвых.
Ды важна зразу чалавеку
Знайсці сябе ў сваім жыцці,
Сваёю сцежкаю ісці,
А не блукаць,
А не паўзці*

Не здольным ні на што калекам.

Як пісаў некалі Аляксандр Блок, звычайна ён спачатку вызначаў “вехі”, самыя значныя вобразы, сэнсавыя адзінкі, а затым нацягваў на іх тэкставую тканіну. У дадзеным выпадку гэта тры радкі – “Сам гаспадар шляхоў жыццёвых”, “Знайсці сябе ў сваім жыцці” і “Сваёю сцежкаю ісці”. Найгалоўныя ж словы ў іх – займеннікі *сам*, які ўзмоцнена падкрэслівае думку пра неабходнасць выпрацоўкі ў чалавеку чутця самадастатковасці, *сваё* (жыццё) і *свая* (сцежка). Фактычна ідэя верша зводзіцца да коганаўскай раней прыведзенай формулы быцця – “Я с детства не любил овал. // Я с детства угол рисовал” (чытай: імкнуўся быць самім сабой, непадобным да іншых). Другая частка верша разгортвае выказаную ў першай сентэнцыю, уяўляе антытэзіс – выкрыццё пазіцыі прыстасаванства і растварэння асобы ў масе. Заканчваецца яна, на жаль, рытарычна, што было ў цэлым характэрна даваеннай паэзіі, якая часта карысталася лозунгамі, палітычнымі клішэ, злоўжывала прасталінейнымі вывадамі. Дзеля справядлівасці адзначым, што ад поўнай трафарэтнасці і агульнасці гэтую канцоўку выратоўвае “прарыў” у фальклор, разгорненне народнага выслоўя “як мокрае гарыць”:

*Здаецца, меў і розум смелы
І здатным чалавекам слыў,
Але не так, як мог, пражыў,
Пражыў, як мокрае згарэла:
Ні полымя, ні цеплыні,
Бяздарна праляцелі дні*

Ў бясплоднай, дробнай мітусні [1, с. 165].

Пошук сябе паэт Андрэй Ушакоў ставіў у прамую залежнасць ад універсальнага, выпрацаванага стагоддзямі паняцця *сумленне*, таго вобраза, сінонімам якога з’яўляецца вобраз *гонару* Уладзіміра Караткевіча (прыгадаем верш “Васілю Быкаву” з пранізлівымі радкамі:

“Ўсё мінае – Гонар не мінае, // Бо народжаны адным сумленнем”), “чести” Аляксандра Пушкіна ў пасланні Чаадаеву (“Пока свободою горим, // Пока сердца для чести живы...”). Так паэт, што загінуў на вайне, (і многія яго ровеснікі – словатворцы) злучыў у непадзельную цэласнасць розныя эпохі, надаўшы найпершую ўвагу праблеме выбару актыўнай жыццёвай пазіцыі (сваёй сцэжкі ў жыцці) ва ўмовах захавання гонару, чуцця ўласнай самадастатковасці.

І ён быў не адзінокі ў сцвярджэнні думкі пра неабходнасць пошукаў сваіх шляхоў яго пакаленнем. Змітрок Астапенка – паэт незвычайнага, загадкавага і патаемнага ў пэўнай ступені лёсу, сябра Аркадзя Куляшова, вязень сталінскай турмы, разведчык-дыверсант, закінуты ў тыл ворага, таксама востра адчуваў яшчэ, да ўсяго таго, пра што пісаў Андрэй Ушакоў, у дадатак *нялёгкасць* наканаванага яму і яго ровеснікам лёсу, нібы прадчуваў, якіх ахвяраў запатрабуе вайна, і заклікаў прынесці іх на алтар будучай перамогі. У адных творах (“Паклянёмся любіць наш край!..”) – рытарычна, у форме закліку (“Паклянёмся Радзіму любіць! // Яна з верай на нас паглядае. // Ў нашых сэрцах жыве й будзе жыць // Наша даўняя клятва святая!”), так, як у большасці твораў ваеннай пары; у другіх – праз пераадоленне трагедыйнага настрою, адчування (прадчування) бяды (“На белым пагорку”). Калі згаданы першы верш – ода мужнасці, то другі, які можна назваць элегіяй, падобны да панчанкаўскіх сумна-маркотных твораў “Кожны з нас прыпасае Радзімы куток...”, “Сінія касачы”. Дарэчы, менавіта Панчанка, Куляшоў – майстар балады з элегічнай “падсветкай” “Над брацкай магілай” – ровеснік і сябра Астапенкі, Броўка з яго “Магілай байца”, “Надзяй – Надзейкай” былі блізкія і агульным пафасам, і вострым адчуваннем трагедыйнасці Вялікай Айчыннай вайны да тых, хто з гэтай вайны не вярнуўся.

Вось найбольш значныя, на нашу думку, (цяпер модна пісаць – знакавыя) наступныя радкі пра гэта з элегіі З. Астапенкі:

*Расталі ў тумане,
Прабеглі, як лёгка хвілі,
Гады нашай рані,
Якіх мы тады не лічылі.
Вайна і пажары
На нашу долю прыпалі, –
Варожыя хмары,
Цалункі смяротныя сталі.
.....
Хоць крыўдна, хоць горка –
Будзь мужным і цвёрдым, як крэмень.*

На белым пагорку

Сваю перамогу мы стрэнем [1, с. 27–28].

Верш напісаны ў 1943 годзе. Прайшоў час безагляднага абурэння зладзейскімі ўчынкамі агрэсараў і публіцыстычнага іх выкрыцця. Надышоў час “прымервання” на сябе, на сваё пакаленне далейшых асабістых паводзінаў, асэнсавання таго, што адбылося. Працытаваныя ўрыўкі з верша Астапенкі, майстэрства якога, што ішло ад пошуку вобраза-дэталі, чуцця слова і ўмення вылучыць у ім неадкрытае, новае значэнне, ад умення перадаць дынаміку, рух жыцця, выявілася ўжо ў даваенных зборніках “На ўсход сонца” і “Краіне” (абодва – 1931), сведчаць менавіта пра гэтую галоўную тэндэнцыю ў літаратуры ваеннай пары. У вершы пераадольваецца высокая публіцыстычнасць сіманаўскага “Забі яго!”, коласаўскага “Шалёнага пса – на ланцуг!”, так неабходная напачатку вайны, глыбейшым спасціжэннем народнай і асабістай трагедыі, праецыраваннем суровых падзей на асабісты лёс і лёс пакалення, напружанай рэфлектыўнасцю, урэшце – увагай да дэталей мірнага жыцця. Лозунгавае ў творы “Час іхняе смерці – // Час клятвы святой перад боем”, гучнае, афарыстычнае, нібы адцяняецца на другі план мілагучнымі радкамі-ўспамінам пра дзіцячыя і юнацкія гады. Звернем увагу на тое, што сам сабою рытмічны рух радкоў, створаны чаргаваннем двух – і трохстопнага амфібрахія, запаволены. Радкі гучаць мілагучна, у першую чаргу дзякуючы алітэрацыі гукаў *л* і асанансу гукаў *а, і* (варыянт – *ы*). Ствараецца ўражанне, што *хвілі* перакочваюцца, наплываюць на бераг і знікаюць у далечы, нібы рачныя ці марскія хвалі. Другая працытаваная страфа гучыць нацята, сурова: мяняецца пафас сумнай радасці (элегійны) на пафас адычна-трагедыйны. Голас паэта гучыць “на высокай хвалі”. Аўра трагедыйнасці акрэсліваецца алітэрацыяй гука *р*, ужытага ў словах-сімвалах бяды, трывогі, болю: *пажары – хмары – цалункі смяротнае* сталі. Гераічна-трагедыйны пафас дыктуе высокі строй, гукавае афармленне, карыстанне тропамі (тая ж алітэрацыя гука *р* – сем на чатыры радкі, параўнальна з пяццю ў папярэднім катрэне; вартае многіх параўнанне – “Будзь мужным і цвёрдым, як *крэмень*”). Але і ў заключнай страфе верша паэт вызначае стан сваёй душы на паграніччы – паміж болем (“Хоць крыўдна, хоць горка”) і ўпэўненасцю ў перамозе, будучай радасцю (“На белым пагорку // Сваю перамогу мы стрэнем”). Такім чынам, агульнапубліцыстычны пачатак выцяняецца індывідуальна-асабовым перажываннем у творы таленавітага аўтара.

Прадчуваннем немінучай трагедыі поўнілася і паэзія малодшага лейтэнанта Аркадзя Гейне, які закончыў да вайны Інстытут журналістыкі, працаваў у беларускіх газетах, выдаў кнігу вершаў

“Шчаслівая зорка” (1939). Калі меркаваць нават па назве зборніка, вобраз шчаслівай зоркі – сінонім даўняй фальклорнай папараці-кветкі становіцца дамінантным у яго думках і ў пераўвасабленні рэчаіснасці ў мастацкі іншасвет. Пра гэта сведчыць і верш, што даў яму назву, дзе вобраз небнай зоркі паэт трактуе паводле народнага падання, дастасоўвае да чалавечага лёсу (“І яе жыццё – ягоны век...”), упісвае яе ў ідылічны вясновы пейзаж (“цёмна-сіняя ноч”, “песня салаўіная”, “зьялены сад над ракой”, месяц, які “з-за высокіх ліп квітнеючых // Усміхаўся ласкавым святлом”, падаючыя, “ясным бляскам палымнеючы”, зоркі). Але ў канцы твора ідылія перапыняецца канстатацыяй таго, што абодва героя, ён і яна, выбралі самую шчаслівую зорку, тую, “што ў Крамлі”.

Верш “Песня дзяўчыны” разгортвае перад намі ўжо іншы – трагедыйны – сюжэт. Амаль такі, як і ў славутым “Слове пра паход Ігара”. Там Яраслаўна, а тут – дзяўчына адпраўляюць на вайну любага, абедзьве прадчуваюць бяду. Аднак дзяўчына нашага паэта не толькі пераадолела боль, падобна сваёй папярэдніцы, але і пайшла слядамі любага, “што не выцвілі ў травах яшчэ”, – асядлала баявога каня і памкнулася ў бой:

*Я каня асядлаю з любоўю,
Я прачышчу вінтоўку тваю,
І – расплоцяцца ворагі кроўю
За цябе ў наступным баю!.. [1, с. 49].*

Верш напісаны ў 1938 годзе. Яго канцоўка гучыць гімнічна, на высокай хвалі. Вобраз дзяўчыны – зрокавы, запамінальны, паказаны ў дзеянні: “Я цябе правяла за сяло”, “Я стаяла, махала рукою”, “Я каня асядлаю з любоўю”, “Я прачышчу вінтоўку тваю”. Фразы – адточаныя, лаканічныя, пазбаўленыя тропай. Вось, напрыклад, як усяго двума радкамі створана карціна ростані хлопца з любай дзяўчынай: “Ты сказаў мне: – Бывай, дарагая!.. // Усміхнуўся і сеў у сядло”. Дынамізм тэксту надаюць дзеясловы дзеяння – 23 на 24 радкі. У жанравых адносінах гэта адначасова і ода подзвігу, і элегія, скарга, плач па забітым ваяры. Паэт адмаўляецца ад напышлівага стылю, піша проста, зразумела, як усё роўна жывапісец, што малюе ікону. Самымі трагедыйнымі ўяўляюцца ў вершы вось гэтыя чатыры радкі – пра забітага хлопца і яго сябра – баявога каня:

*Ты ляжыш і не ўстанеш ніколі,
Згас твой погляд навек агнявы.
Галаву апусціўшы, на волі
Ходзіць сябра твой – конь агнявы [1, с. 48].*

Чытаю такі тэкст, і адзначаю ў памяці: яго можна лёгка прадставіць кадrame кіналенты: у траве, магчыма, у полі ці на ўзлессі, відаць, далёка ад людзей, ляжыць забіты юнак са згаслым агнявым поглядам, а каля яго ходзіць, апусціўшы голаў, верны конь, затым – па сюжэце – з’яўляецца дзяўчына, прачысчае вінтоўку, сядлае “з любоўю” каня і едзе на вялікую вайну. Папярэднія строфы таксама лёгка намаляваць, увасобіць у кадрах: праводзіны каханага за сяло – ростань – сумная вестка, што прыйшла ў хату, – выпраўленне ў далёкі шлях дзяўчыны. Значыцца, гэты твор блізка эпічны, бо мае разгорнуты падзейны сюжэт, грунтуецца на паказе мінулага і будучага (часткова) часу, а не толькі ўяўляе сабой зрэз цяперашняга імгнення жыцця, як у лірыцы. Ёсць у творы і прыкметы драматызацыі дзеяння: гэта дыялог дзяўчыны і юнака напачатку, а затым – звернуты да забітага маналог дзяўчыны. І ўвогуле верш уключае ў сябе ролевага героя, як гэта часта бывае ў песеннай паэзіі. Аўтар перадавае дзяўчыне свае думкі, пачуцці, абагаўляе яе, стварае ў многім іканапісны вобраз каханай Дзяўчыны – вернай Сяброўкі, спадарожніцы, пераемніцы добрых спраў прадстаўніка “моцнай паловы чалавецтва”, патрыёткі.

Такім самым прадчуваннем бяды, глыбокімі пакутамі ад таго, што прыйдзеца Жанчыне – любай, светлай, добрай – араць зямлю, і – не выключана – ісці ваяваць са зброяй у руках з ворагам, поўнілася паэзія іншых равеснікаў вайны, у тым ліку – жанчын. І тут мы выходзім на цікавае назіранне: і верш Аркадзя Гейне, і верш паэткі-пакутніцы за вольную Беларусь Ларысы Геніюш “Беларуска” “трымаюцца” на адных і тых жа дамінантных вобразах, перазвоньваюцца рытмічна, пафасна, напісаны адным і тым жа, я сказаў бы, іканапісным стылем. Дзеля доказнасці выказанай думкі, правядзем міні-даследаванне. Па-першае, гераіня і аднаго, і другога твора – жанчына, якая страціла (ці страціць) на вайне мужа (каханага хлопца). Яна ўмее не толькі кахаць і працаваць (у Л. Геніюш другая іпастась жанчыны высвечваецца больш выразна радкамі

*Ты пойдзеш у бой, а я плуг накірую,
каня накармлю, напаю, –
і так абаронім, засеем, збудуем
з табою краіну сваю [2, с. 201]),*

але і, калі спатрэбіцца, ваяваць. Па-другое, у абодвух творах выбудоўваецца рад сінанімічных і нават ідэнтычных вобразаў у заключнай страфе: конь, вінтоўка, кроў ворагаў, бой (у А. Гейне) – бой, плуг, конь, краіна (у Л. Геніюш). Па-трэцяе, аўтары абодвух вершаў ашчадна ставяцца да карыстання тропамі, мінімізуюць іх колькасць у тэкставай прасторы. У А. Гейне ўсяго тры эпітэты па шэсць катрэнаў і

ніводнай метафары (*сумная вестка, агнявы погляд, баявы конь*), у Л. Геніюш – толькі адзін эпітэт на тры чатырохградкоўі (*родны парог*). Напісаны абодва твора “ад імя” жанчыны (дзяўчыны), якая дае клятву любаму на вернасць.

Матыў пошуку сябе ў паэзіі тымі, хто не вярнуўся з вайны, нібы ўзяты ў жалобную чорную рамку. Трывога за асабісты лёс, лёс роднай маці, каханай дзяўчыны, Радзімы і – урэшце – за сябе, за сваё жыццё стварала чорны колер, абвастрала пачуцці дваццацігадовых юнакоў... Яны спяшаліся як хутчэй выказацца пра набалелае, ім нібы перацінала дыханне прадчуванне хуткай бяды, небяспекі. Падобнае прароцтва, асабліва асабістай трагедыі, і ў сусветнай літаратуры не адразу выявіш. А ў нашай нацыянальнай? Хіба што незабыўны Максім Гарэцкі ў апошніх творах (“Скарбы жыцця”, “Лявоніус Задумекус”) ды Язэп Пушча ў зборніку “Песні на руінах” паказалі не толькі грамадскую трагедыю, але і ўпісалі ў яе трагедыю асабістую. Але так, як Мікола Сурначоў, стварыць (будучы яшчэ жывым) вобраз вайны-забойцы, складнікам якога сталіся і віцязь “у стоптаным жыце”, і “абсмалены колас”, і “салдацкая каска”, і родная старонка з яе клёнамі, хваёвымі пералескамі, “узняўшымі снег пралескамі”, і любая дзяўчына, што праходзіць “полем роўным” “па зямлі асірацелай”, і родная маці, якую паэт заклінае сустракаць добрым словам і частаваць тым, “чым наш край багаты”, чужых сыноў-чырвонаармейцаў ніхто ў нашай нацыянальнай (калі не больш!) паэзіі не змог. Уявіце сабе: ён яшчэ ў акопах, на прырэднім краі, змагаецца з ворагам на Першым Беларускам, Бранскім, Заходнім, Чацвёртым Украінскім франтах; знаходзіцца ў Запарожжы, у Мінску, у Румыніі; ідзе за годам год – 1941–1945 (паэт загінуў на подступах да Берліна), а думкі яго – пра блізкую смерць, пра тое, хто і што застанеца, як яго не будзе. І ён спяшаецца выгаварыцца. Памяць яго абвострана неймаверна. Карціны мірнага, светлага жыцця выцеснены трагічнымі. Паэт нібы адчувае, што перамогу ўславяць без яго, што яму гэта не дадзена. А таму і распавядае пра *трагедыю вайны*. Ды як распавядае? Так, што мароз па скуры ідзе. Толькі зусім абыякавы і раўнадушны чалавек не можа пачуць, як напружана і арытмічна б’ецца паэтава сэрца, выштурхоўваючы наперах не гукі, не словы, а “згусткі” нясцерпнага болю... Гэта я пра верш-шэдэўр, не заўважаны крытыкай, але роўны панчанкаўскаму “Кожны з нас прыпасае радзімы куток...” – “Стаю над попелам хаціны...” Каб не парушаць далейшай размовы пра яго, заўважу, роўны і сусветна вядомаму твору М. Ісакоўскага “Врагі сожгли родную хату...”, які стаўся народнай песняй. Прыгадаем гэты твор цалкам:

*Стаю над попелам хаціны,
Пілотку зняўшы з галавы.
Сяло ў жалезнай павуціне,
А ў снім небе журавы.
А ў сэрцы?
Хіба ў сэрца глянеш,
Як у крыніцу ля сяла?
Маўчаць, стуліўшыся, сяляне;
Дзе вёска некалі была –
Дым расцілаецца атрутны,
Агонь грызе галлё ракіт...
А сэрца?
Сэрца ў гневе лютым!
А ў снім небе?
Ястрабкі.*

Верш надзвычай цэласны ў ідэйна-вобразным плане. У ім нельга ніводнага слова пераставіць, нельга нічога дадаць ці адняць. Ён малюнкавы (аб’ектыўны): спаленая вёска – попел, атрутны дым, ненажэрны агонь – салдат са схіленай, без пілоткі, галавой – маўклівыя сяляне. Сама сабою жудасная карціна. Эпічны пачатак спрацоўвае, як кажуць, на ўсе сто. Вобразы-рэаліі вонкавага свету набываюць шматзначнасць і тым самым ушчыльняюць аповед. Карціну можна намаляваць і даць ёй назву. Скажам, – “На папялішчы”. І такая назва – няправільная, бо няпоўная: паэт не толькі перадае словам карціну, выконваючы місію эпіка, але асэнсоўвае, перажывае яе, хвалюецца, дапытвае сябе, імкнецца як глыбей разабрацца ў сваіх пачуццях. А гэта ўжо – лірыка, антытэза, калі па Гегелю. Тэзіс ужо адбыўся – канстатацыя, бліскучая, без нейтральных словаў, лаканічная. У першых чатырох радках нават застыглая. Нават журавы ў небе нерухомыя. Не выпадкова ўжыты толькі адзін дзеяслоў – “стаю”. Ды і ўсяго іх пяць на ўсе пятнаццаць радкоў. Знерухомеласць, нават словаўжываннем перададзеная. Гэтую знешнюю нерухомасць (рухаюцца толькі ненажэрны агонь ды расцілаецца дым) паэт разрывае стыхіяй лірычнага перажывання, стараецца зазірнуць глыбей у сэрца:

*А ў сэрцы?
Хіба ў сэрца глянеш,
Як у крыніцу ля сяла?*

Яму цяжка зрабіць гэта, таму і з’яўляецца параўнанне – традыцыйнае, не новае, але якраз да месца: бо, сапраўды, у крыніцу, нібы ў люстэрка, можна зазірнуць; у ёй можна ўбачыць і выявы навакольнага свету, і ўласнае аблічча. Але ў заключным чатырохрадкоўі адным радком паэт

адкрывае чытачам тое, што сканцэнтравалася ў яго сэрцы, – “Сэрца ў гневе лютым!”:

*А сэрца?
Сэрца ў гневе лютым!
А ў снім небе
Ястрабкі.*

З тропай асноўны сэнсавы цяжар бяруць на сябе ў вершы эпітэты трагедыйнага зместу (*жалезнае павуцінне, дым атрутны, люты гнеў сэрца*) і метафара – “агонь грызе галлё ракіт” такой сама сэнсавай напоўненасці. Слоўна-выяўленчых сродкаў няшмат (можа, таму што пра бяду не гавораць многа і высокімі словамі паводле нашай нацыянальнай традыцыі).

У вершы сышлася вобразная апазіцыя “верх-ніз”. Унізе – папялішча, уверсе, – “у снім небе журавы” (1-я страфа), на змену якім у 3-й страфе ў тым жа самым снім небе з’яўляюцца ястрабкі. Не птушкі-драпежнікі, а нашы славутыя чырвоназорныя знішчальнікі месершмітаў і іншых самалётаў ворага. Яны пільнуюць неба. Яны – гаранты хуткага пакарання ворага, надзея аўтара (і маўклівых сялян-пагарэльцаў) на справядлівую помсту.

Твор важкі, філасофскі, шматзначны: боль і надзея, маўклінасць і крык, блакіт неба і атрутны дым, скамянеласць ад гора і вера сышліся ў ім. Рыторыка зведзена да нуля. Адным словам сказана тое, пра што паэт-публіцыст напісаў бы дзесяць, а то і больш сказаў, – “блізіцца помста” (па-руску больш узвышана і ўрачыста – “грядёт возмездие”). Гэтае слова паставіла кропку ў канцы велічнай ліра-эпічнай карціны. Мы вылучым яго, бо вылучыў яго і сам аўтар, – асобным (заклучным!) радком:

*А ў снім небе?
Ястрабкі.*

У 1944 годзе быў напісаны гэты шэдэўр – узор сапраўднай патрыятычнай паэзіі, якая верыла праз слёзы, гераічнае шукала ў трагедычным. Наш паэт, раней, чым рускі, прамовіў, сыпнуў з сэрца ў змучаны вайной народ амаль тое ж самае, што заключана ў неўміручых радках, – “И пил солдат из медной кружки // Вино и слёзы пополам”.

Мікола Сурначоў – паэт ад Бога. У свае 28 гадоў ён стварыў сапраўдныя шэдэўры нахштальт вершаў “Штодзень вялі мяне шляхі...”, “Старонка мая, у смутку...”, “Паштоўка”, “Ліст да маці”, “Раздум’е”, “Смага”, “Сон”. Іх гераіня – Радзіма, якая можа выступаць у абліччы маці, каханай дзяўчыны, роднай прыроды – адметнай, непаўторнай, святой. Пра гэтую прыроду – сімвал Бацькаўшчыны – паэт піша з захапленнем, не шкадуючы самых шчырых і цёплых словаў, у першым з названых твораў:

*І толькі б дзе ні ваяваў,
Дзе б ні ляжаў у траншэі,
Такіх, як на радзіме, траў,
Такіх густых заваяў,
Такіх світаньняў і крыніц,
Крутых віроў, палонак,
Такіх, як нашы, зараніц,
Як на Сажы, сасонак, –
Я не знайшоў, як ні хацеў
Знайсці ў другой мясціне,
І доўга мой анопны спеў
Журыўся на айчыне.*

Ці не з самім Панчанкам спаборнічае паэт у выказванні пашаны і павагі да роднага краю? А праз колькі год такія самыя праніклівыя радкі прагучаць з вуснаў паэта-выгнанніка Рыгора Крушыны ў паэме “Кантата самотных”:

*А мы ўзраслі сярод палёў,
Сярод нязлічаных лясоў,
Азёраў, рэчак і ставоў.
Дзе адвячоркам сіня-цьмяным
Брыняе водар паплавоў.
Дзе пахне рутай сенажаць,
Дзе скарбы вартасцяў ляжаць
І на раллі, і ў папарох,
Дзе краскі радасныя ў полі,
Бярозы стромкія, таполі,
Наўсяцяж абанала дарог [3, с. 156].*

Але ля вытокаў такой узрушана-патрыятычнай паэзіі стаяў Мікола Сурначоў... Як і ля вытокаў (на новым вітку) філасофскай лірыкі, нібы ствараючы грунт для з’яўлення “Новай кнігі” Аркадзя Куляшова, дзе жыццё і смерць, вялікае і малое, хваляванне і спакой, праўда і мана будуць бясконца сутыкацца, спрачацца, а стыль паэта набудзе такія рысы, як доказнасць, асацыятыўнасць, рэфлектыўнасць. Верш Сурначова “Раздум’е” – маналог-разважанне пра жыццё пасля смерці, пра пераадоленне слабасці і застыгласці, пра перамогу святлом цемры:

*І цішыня, і стогн глухі,
І сэрца ачарсцвела быццам,
І хочацца на грунт сухі,
Нібы на ложак, апусціцца.
Мацнее бой, і ты з штыком
Ідзеш наўпрост да перамогі,*

*І, можа быць, сустрэне дом
Пасля вайны зусім нямногіх.
І, можа я, як ветэран,
Паду на жоўкляя пракосы,
І да маіх гаручых ран
Нахіляцца спагадна лозы.
Не гэта нас турбуе! Што ж? –
Без перамогі свет не мілы.
Калі не я, жыць будзе ўсё ж
Зямля, што нас з табой расціла [1, с. 148].*

Верш-медытацыя, разважанне пра свой асабісты і агульны лёс, пра працяг жыцця зямнога пасля асабістага небыцця чалавека. Такіх медытацый не так і многа было напісана ў гады вайны Максімам Танкам, Аркадзем Куляшовым, Петрусём Броўкам – нашымі класікамі. Затое яны з поспехам пісаліся паэтамі, радкі твораў якіх былі абарваныя кулямі, асколкамі снарадаў, штыкамі ворагаў. Твор Міколы Сурначова – прарочы: як і многія з яго пакалення, ён не вярнуўся дадому, не “паў на жоўкляя пракосы”, прадбачыў трагедыю асабістую.

Шэдэўрам паэзіі, што прарочыла трагедыюны фінал жыцця тых, хто пайшоў на вайну, гаворачы словамі аўтара зборніка вершаў з лаканічнай назвай “Мы” рускага паэта Мікалая Маёрава, – “не долюбив, не докурив последней папирасы”, нікім не пераўзыйдзеным, стаўся верш Сурначова “У стоптаным жыце”. Хоць ён і быў у цэнтры ўвагі крытыкі, мушу спыніцца на яго аналізе падрабязней... Напісаны верш на першым годзе вайны, у 1941-м, калі паэт змагаўся з ворагам на Заходнім (ці не самым цяжкім і крывавым?) фронце. Хутчэй за ўсё – восенню, падчас адступлення Чырвонай Арміі. Відаць, па асацыяцыі з канкрэтнымі падзеямі: не раз і не два аўтару твора даводзілася бачыць смерць на мірным, засеяным жытам полі. І, можа, адна з іх яго асабіста здзівіла, уразіла (цяжка знайсці слоўны адпаведнік для перадачы ўражання чалавека ад трагедыйнай сцэны) і легла ў аснову чаканых, быццам высечаных на граніце, радкоў. На дакументальную аснову і прыкладны час дзеяння “працуе” загаловак твора – “У стоптаным жыце”. Дзеянне адбываецца ў прыродзе, што ацалела пасля варожага атакі (“Над ім асыпаюцца // Слуцкія краскі, // Абсмалены колас // Схіліўся да каскі”), у наваколлі. Датычна героя яно спынілася і ніколі не адбудзецца (“Ніколі не ехаць // Хлапцу маладому // Да блізкага гаю, // Да роднага дому”; “Ляжыць ён, як віцязь, // У стоптаным жыце”). Тры часавыя вымярэнні для віцязя ўжо не існуюць. Але для аўтара твора – пакуль яшчэ жывога выразніка думак і перадсмяротнага жадання забітага ваяра – усе тры часавыя вымярэнні існуюць, і ён, выконваючы апошнюю просьбу

забітага, звяртаецца да ўсіх людзей, што ёсць і што будуць, сцішана, проста, без надрыву, шэптам, пакідаючы на канцы звароту шматзначнае шматкроп’е:

*Маці спаткаеце –
Ёй не кажыце...*

Шэпт аўтара – гэта шэпт маладога, прыгожага юнака, многіх-многіх яго равеснікаў. Гэта амаль “маўклівая малітва” (паводле панчанкаўскага афарызму), гэта маральнае крэда чалавека, які “не дакахаў, не дакурыў апошняй цыгарэты”, – гуманіста, ласкавага і добрага сына. Такім чынам, у вершы як бы знітоўваюцца дзве пазіцыі – аўтарава і героява. Першы смуткуе і жаліцца ўсяму свету на несправядлівасць лёсу, што так сурова абышоўся з юнаком-асілкам, прыгажунном (параўнання “як віцязь” аднаго дастаткова, каб прыйсці да падобнай высновы), другі (праз аўтара) перадае думку-просьбу забітага – не менш гуманістычную, – не трывожыць маці весткай пра яго смерць. Стыль верша падобны іканапіснаму – лаканічны, з выразна акрэсленымі лініямі і не менш выразнымі колерамі.

Мікола Сурначоў – паэт воляю Бога. Тонкі лірык, ён душою і сэрцам адчуваў (можа, на ўзроўні панчанкаўскага і куляшоўскага адчування), што страціў народ і ён асабіста з пачаткам крывавай вайны: усё, што акаляла яго з дзяцінства – суніцы, “сцяжынку праз густы хмызняк”, “дзеразу” ў імхах, “луг мурожны”, “прысады вакол варшаўскае шашы”, “разбег дарог”, “сіняе неба”, “крыніцу ля сяла”, “жоўтыя пракосы”, “дубровы”, “шнур азімых”, родную маці і каханую дзяўчыну. Усе было так проста, блізка і высока. Так звыкла-будзённа і так узнёсла-рамантычна. І вось яно – страчана, можа, назаўсёды. А таму не можа паэт-воін дараваць ворагу яго “святатацтва”, грабежніцтва, разбой. Як і Куляшоў, які ў паэме “Сцяг брыгады” выгукнуў на ўсю моц, на поўныя грудзі словы нянавісці да ворага, даў клятву знішчаць і яго, і ягоных нашчадкаў. Як сёння пішуць, зусім не ў адпаведнасці з гуманістычным кодэксам. А яны нашых дзяцей і нямоглых пажылых людзей шкадавалі? Не спальвалі іх у Хатынях? У сотнях Хатыняў? Як у “Memento mori” Янкі Брыля. Не шкадавалі! Спальвалі! Катавалі! Таму ў межах малога часу і Куляшоў, і Сурначоў павінны быць намі зразумелыя. Як і словы партызанскай прысягі: “Смерць – за смерць! Кроў – за кроў!”. Наша ацэнка максімалісцкіх заклікаў-выгукаў паэтаў ваеннай пары пра смяротную барацьбу з захопнікамі павінна быць дваадзінай: з пазіцыі таго жахлівага часу – пазітыўнай, з пазіцыі нашага часу – аб’ектыўна-крытычнай. У выпадку першым – нам становяцца зразумелымі публіцыстычныя радкі Міколы Сурначова “Я табе спакою, гад, не дам, – // Чорнай кроўю ты адкажаш нам!” (“Слова помсты”), “Мы будзем

знішчаць іх няшчадней і злей, // Каб сцежкі-дарожкі да роднае хаты // Ніколі ў жыцці не знайшоў // Ліхадзей” (“Прысяга ў акопах”), як і не менш суровыя радкі Змітрака Астапенкі “Час іхняе смерці – // Час клятвы святой перад боем” (“На белым пагорку”). У другім выпадку – мы бачым, што гэтыя заклікі-выгукі ў цэлым “перакрываюцца” мяккімі, шчырымі, цёплымі радкамі любові да роднага краю, да ўсіх найдрабнейшых праяваў мірнага жыцця. І менавіта гэтае замілаванне страчаным мірным жыццём сталася ратункам паэзіі ваеннай пары, вывела яе на пазіцыі міласэрнасці, спачування Чалавеку і чалавецтву:

*Я б закрыў навек спакойна вочы,
Каб мой любы край
Больш не ведаў злой пакутнай ночы,
Красаваў, як май.
Каб хадзіў навокал спеў мінорны,
Што я ў бітве лёг
За прыгожы родны край азёрны,
За вясну ў палёх [1, с. 101–102].*

Часцей і часцей, дабіраючыся на працу і проста ў чарговы раз прагульваючыся ў родным і такім блізкім горадзе над Бугам, – відаць, маім апошнім прыстанку, іду да галоўнага ўваходу ў крэпасць-герой у выглядзе зоркі, каб пакланіцца тым, хто бараніў Радзіму ад ворага. Метраном адбівае секунду за секундай, а мне здаецца, што гэта б’юцца сэрцы абаронцаў краю роднага. Тых, што палеглі тут. І не толькі тут... Пад Сталінградам і Ленінградам, пад Берлінам і Прагай... Ва ўсіх кутках Еўропы, вызваленай ад карычневай чумы. І здаецца мне, што разам з сэрцамі герояў Брэсцкай крэпасці б’юцца сэрцы Андрэя Ушакова, Леаніда Гаўрылава, Аркадзя Гейне, Алеся Жаўрука, Аляксея Коршака, Міколы Сямашкі і многіх іншых мастакоў-ваяроў, многія з якіх маглі б стаць класікамі нашай літаратуры. Не сталі, бо радкі іх абарвалі кулі. Тыя ж, што засталіся пасля іх, апякаюць нашу свядомасць і сёння шчырасцю, светласцю, патрыятычным пафасам заключанага ў іх зместу:

*Так заўжды хвілінамі цяжкімі
Саграваеш ты, Радзіма, нас
Зор сваіх святлом, вялікім імем,
Шчыраю парадай у добры час! [1, с. 73].*

ЛІТАРАТУРА:

- 1 Крывёю сэрца: Бібліятэка беларускай паэзіі. – Мінск: “Беларусь”, 1967.
- 2 Мішчанчук, М.І. Як жыць – дык жыць для Беларусі / М.І. Мішчанчук. – Мінск, 1995.
- 3 Крушына, Рыгор. Выбраныя творы. 1927–1957 / Р. Крушына. – Нью-Ёрк–Мюнхэн, 1957.

ГОРАД У МАСТАЦКІМ АДЛЮСТРАВАННІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Паняці “вёска” і “горад” у мастацкім свеце Яўгеніі Янішчыц утвараюць бінарную апазіцыю. Вёска суладна злучана з прыродай, гэта як бы “страчаны рай”, якога не хапае гарадскому чалавеку. А горад паўстае як нейкі тэхнакратычны, цывілізацыйны “мутант”, які разросся, паглынуў чалавечае жыццё, паступова знішчае ў ім усё святое. Тут склаліся свае парадкі і законы, спарадзіліся свае адмоўныя з’явы жыцця. Мастацкае супрацьпастаўленне горада і вёскі не толькі адкрыта праяўляецца ў асобных вершах (напрыклад, у вершы “Наконт гарадскога мыслення”), але і прасочваецца ў сукупнасці твораў паэтэсы.

Выкрываючы негатыўную сутнасць горада, паэтэса імкнецца адлюстраваць сучаснае жыццё, паказаць яго загану і абсурднасць, звязаныя найперш з праявамі бездухоўнасці. У гарадскога чалавека няма такой прывязанасці да “роднага кута”, якая ёсць у вясцоўцаў. Жыхар вёскі прывыкае да роднай хаты, сядзібы, наваколя, а жыхар горада “дзеліць” свой дом з суседзямі і ведае пра іх нашмат менш, чым пра суседзяў ведаюць у вёсцы. Як правіла, гарады ўтвараюцца менавіта на падмурку паселішчаў земляробаў, разрастаючыся, убіраюць іх у сябе. Як адзначае С. Домнікаў: “На першым этапе горад зліваецца з сельскагаспадарчымі ваколіцамі, гараджанін выступае і земляробам, і рамеснікам, арганізоўваецца ўнутраным распарадкам жыцця родавых гнёздаў. Але законы вялікай супольнасці ў межах гарадской прасторы парушаюць іх першапачатковую замкнёнасць. Усё больш настойліва актуалізуюцца асаблівыя дзелавыя якасці індывіда, што дыктуюцца неабходнасцю новага, ініцыятыўнага тыпу паводзін... Прафесійны прынцып прыходзіць на змену родавай арганізацыі” [1, 48]. Выснова, да якой прыходзіць даследчык: “Горад – увасабленне ідэі выхаду з-пад “улады” зямлі, супрацьстаіць вёсцы, цалкам падпарадкаванай “уладзе” зямлі” [1, 49].

Элементы гарадской прасторы ў адлюстраванні Я. Янішчыц – нежывыя, халодныя, няблізкія чалавечай душы: шаша, якая блішчыць, нібы пафарбаваная лакам, і якая “быццам іга, // ...пад ножанькі лягла”, “столькі многа бетону і шлаку, // Бітай цэглы, халоднага шкла!” (вершы “Я гляджу, як будуецца горад”, “Луг”). Горад унёс разбуральны пачатак у чалавечае жыццё, у жыццё планеты:

*Дамысліўся горад да едкага дыму,
Да клетак, сумуе з якіх заапарк [4, 51].*

Ва ўсёй сваёй драпежнасці, жорсткасці адносінаў чалавека да прыроды горад паказваецца ў вершы “Я гляджу, як будзеца горад”. Паэтэса заўважае імклінасць, з якой разрастаецца горад, – хутка будзе пабудаваны новы мікрараён, – прыводзіць апісанне гвалтоўнага знішчэння ляснага куточка прыроды:

*Дрэў разлапістых яміны-раны
Ціхай скрухай прашыты наскрозь.
І жалезнымі лапамі краны
Заграбаюць забойства бяроз [4, 55].*

Так цывілізацыя нішчыць прыроднае багацце, на месцы, дзе рос лес, будзе будавацца горад. А чалавеку з душой, якая любіць прыроду, любіць усё жывое, чалавеку-вяскоўцу, балюча глядзець на такі “малюнак”. Настрой лірычнай гераіні верша прасякнуты болем, спачуваннем дрэвам:

*Дзе вы, мілыя дрэвы ўчарашнія:
Арабіна, бярозанька, клён?
Ноччу я прачынаюся. Страшна,
Бы сама ўрастаю ў бетон [4, 55].*

Як піша Э. Дубянецкі: “За апошнія два стагоддзі хуткае прамысловае развіццё Беларусі прывяло да ўзмоцненага, часцей негатыўнага ўплыву на прыроднае асяроддзе, парушыла экалагічную раўнавагу, спрадвечную гармонію чалавека і прыроды, у значнай ступені “перарвала” шчыльную сувязь насельніцтва з роднай зямлёй і выклікала прыкметны адток людзей з вёсак у гарады, што радыкальна змяніла сацыяльную структуру насельніцтва Беларусі” [2, 349]. І адпаведна адбываюцца змены і ў нацыянальным характары: “Падобнае змяненне ўмоваў жыцця і працы абумовіла няўхільнае разбурэнне традыцыйнага шматвяковага ладу жыцця беларусаў, а ў многіх выпадках і забыццё імі сваіх уласных каранёў, арыгінальных, выпрацаваных многімі пакаленнямі абрадаў, звычаяў, а таксама страту сваёй роднай мовы, культурных здабыткаў” [2, 349].

Выпрацаваўся тып гараджаніна, чалавека масы. Актуальна гучыць верш Я. Янішчыц “Аб масе”. Слова “маса”, на думку паэтэсы, замяняе слова “народ”. І, што асабліва трывожыць лірычную гераіню: няўжо народ ідзе на звод? Яе бянтэжыць масавасць культуры, масавасць халтуры, калі масавае – гэта нібыта расчалавечванне чалавека, пераход ад чалавечага да бездухоўнасці, фальшу. “Хоць месу закажы па гэткай масе, // Каб уваскрэснуў проста чалавек!” [4, 57]

“Горад аказваецца ідэальнай прасторай Улады, яе помнікам і ўвасабленнем” [1, 50]. Вавілонская вежа, гісторыя яе будаўніцтва і разбурэння, адлюстраваныя ў Бібліі, як сімвал ідэі асуджэння Богам

чалавечай заганнасці, жадання адарвацца ад зямлі, прыраўняцца да Усявышняга з’яўляюцца перасцярогай для ўсяго чалавецтва. Садом і Гамора, Іерыхон, Троя, Пампеі, Канстанцінопаль – гісторыя поўніцца прыкладамі падзенняў гарадоў, а народная памяць захоўвае легенды.

У паэзіі Я. Янішчыц створаны адмоўны вобраз Галівуда як увасаблення хцівасці, імкнення да нажывы, якое ідзе не ад Хрыста, а ад Іуды (верш “Мэрлін Манро”). Рэчы М. Манро прадаюцца з аўкцыёну, гандлююць імі і купляюць іх “сенсаты аматар” і “сляпы паклоннік атамнай чумы”. Паэтэса выкрывае ў вершы “гнюсны свет”, вельмі глыбока разумее асобу М. Манро, бачыць не толькі знешняе, што “раскручваюць” пра яе журналісты, але і інтуітыўна адгадвае-адчувае перажыванні і пакуты амерыканскай кінаактрысы. “Актрыса. Палюбоўніца. Секс-бомба. // Пакутніца. Рабыня. Матылёк” [4, 132].

Разбурэнне ў сучасным жыцці сапраўдных, спрадвечных чалавечых каштоўнасцей раскрываецца і ў вершы “Чытаючы пісьмо”. Лірычная гераіня задумваецца над сутнасцю чалавека, якая заўсёды выяўляецца ў яго ўчынках. Чалавечыя ўзаемаадносіны зрабіліся вельмі крохкімі (“Ах, нашы дружбы, нібы ніткі рвуцца!”), часам нават у сяброўстве праяўляецца зайздрасць. Як трывае ўсё гэта Маці-Зямля, нібы пытае паэтэса: “Вось-вось зямныя нервы узарвуцца // Ад злыбяды, мяшчанства і хлусні” [4, 163]. Для таго, каб знайсці ўнутраную раўнавагу і сілы вытрымаць некажыццёвыя выпрабаванні, паэтэса ўзгадвае маміны словы: “Я не магу з людзьмі размінуцца, // Мне трэба нешта ў кожнага спытаць”. Роздум над жыццём у гэтым вершы паступова паглыбляецца: адзначаецца, што людзі знаходзяцца “ў вар’яцкай паўсядзённай спешцы... // Мы нібы тыя шахматныя пешкі, // Расстаўлены на атамнай зямлі” [4, 163]. І далей:

Калі у крэслах – хцівасць і дрымота

І брату брат не падае руку.

Калі бязбожна падае пяшчота

І грош цана сардэчнаму радку! [4, 163]

Вось у чым адрозненне гарадскога жыцця ад вясковага, якое адчувала маці паэтэсы, адмаўляючыся пераязджаць у горад. І адначасова ў гэтым вершы – развага пра тое, чаго не павінна быць у жыцці, што трэба выкараніць з яго, бо ўсё гэта праявы зла, маштаб якіх сапраўды жахлівы.

Пагроза чалавечаму існаванню на Зямлі, парушэнне экалагічнай раўнавагі становяцца тэмай многіх твораў Я. Янішчыц, гэтак жа як і П. Панчанкі, Р. Барадуліна, іншых беларускіх паэтаў. У нечым гэта наступствы дамінавання горада над вёскай, бо “сувязь з прыродай – адзін з самых галоўных рэзервуараў, адкуль чэрпаецца чалавечнасць” [3, 118].

У вершы “Ружовы цвет і хараство садоў...” Я. Янішчыц называе сучаснасць “заложніцай-эпохай”. Адна з галоўных пагроз існаванню чалавецтва – вайна, бо яшчэ не зажылі на Зямлі раны ад папярэдняй сусветнай вайны, а для людзей усё больш адчувальнай становіцца небяспека новых войнаў. Вайна – гэта праява антыпрыроднага мыслення. Чалавек многага дасягнуў тэхнічна, але так і не навучыўся абыходзіцца без зброі, прымянення сілы, агрэсіі.

“Калі ж нарэшце вылюднее свет // І скончацца ваенныя пагрозы?” – пытаецца паэта [4, 59]; антываенным пафасам прасякнуты многія яе творы.

У вершы “Наконт гарадскога мыслення” выказваецца глыбокае хваляванне лірычнай гераіні пра будучыню, захаванне ўсяго жывога на Зямлі, у тым ліку і клопат пра захаванне роднай вёскі:

*Яшчэ дзесь бялеецца маціна хустка,
Ды рвецца пытанне з балючых грудзей:
А што як прывеціць не жыта, а пустка
І свойскія птушкі збаяцца людзей? [4, 51]*

Такім чынам, праз мастацкае адлюстраванне горада і гарадскога жыцця Яўгенія Янішчыц узнімае актуальныя праблемы сучаснасці. Горад паўстае як нешта “бетоннае”, мёртвае, бо ў ім мала застаецца жывой прыроды і спараджаецца жорсткае, бесчалавечнае стаўленне да ўсяго жывога.

ЛІТАРАТУРА:

1. Домников, С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество / С. Д. Домников. – М.: Алетея, 2002. – 672 с.
2. Дубянецкі, Э. Беларускі нацыянальны характар: сутнасць і вытокі. Да пастаноўкі праблемы / Э. Дубянецкі // Беларусіка=Albaruthenica. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – Кн. 5: Культура беларускага замежжа; Беларускі-амерыканскія гістарычна-культурныя ўзаемадачынненні. – С. 341 – 353.
3. Щедраков, В.Н. Земля, человек, нравственность / В.Н. Щедраков // Человек и земля / Сост.: Р.С. Карпинская, С.А. Никольский. – М.: Агропромиздат, 1988. – С. 117 – 120.
4. Янішчыц, Я. Выбранае / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 351 с.

Уладзімір Навумовіч

АЛЕСЬ ГАРУН: СТАНАЎЛЕННЕ ТВОРЧАЙ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦІ ПАЭТА

Ёсць пісьменнікі, да каго слава і поспех прыходзяць адразу з надрукаваннем першага верша ці прازیчнага твора. Але ёсць аўтары, вядомасць якіх і прызнанне прыходзілі на родную зямлю, як святло

далекай зоркі, праз многа-многа гадоў. Такі лёс пісьменніка Алеся Гаруна і яго твораў. Алесь Гарун (Аляксандр Прушынскі) доўгі час заставаўся тым беларускім пісьменнікам, пра якога калі і згадвалі ў гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, дык толькі ў сувязі з тым, што ён быў “адзіны”, хто не прыняў Кастрычніцкую сацыялістычную рэвалюцыю і апынуўся на “другім баку барыкад”, ад чаго яго творчасць была зусім невядома масаваму чытачу, а імя творцы выкрэслівалася з даведнікаў і энцыклапедыяў, як імя воражага сацыялістычнаму ладу контррэвалюцыйнага элемента. Маўляў, у беларускай літаратуры не было масавага зыходу белаэмігранцкіх паэтаў, як у рускай літаратуры (А.Белы, К.Бальмант, Я.Замяцін і інш.), многіх з якіх бальшавікі з прыходам да ўлады пасадзілі на карабель “філосафаў” і адправілі ў замежжа, але з’яўляліся асобныя адзінкі, якія супраціўляліся савецкай уладзе пасля рэвалюцыйнага перавароту ў кастрычніку 1917 года.

Хто ж ён, паэт Алесь Гарун, чыё імя вернута ў беларускую літаратуру толькі ў пербудову? Якім ён быў? Самае цікавае, што Аляксандр Прушынскі з’яўляўся актыўным уздельнікам рэвалюцыйнага руху на Беларусі, шмат адпакутваў за сваю варожую да царызма дзейнасць, пра што на радзіме замоўчвалася.

Біяграфія паэта тыповая як для свайго часу, так і для прафесійнага рэвалюцыянера. Нарадзіўся Аляксандр Прушынскі ў 1887 годзе ў сям’і чорнарабочага, якая жыла на ўскрайку Мінска, на Багадзельнай вуліцы. Пайшоў вучыцца ў гарадское прыхадское вучылішча, якое скончыў у 1897. З 16 гадоў працаваў столярам у майстэрнях Мінска, меў працавітыя рукі і добры талент чырвонадрэўшчыка, які праявіўся яшчэ ў рамесніцкім вучылішчы.

У 17 гадоў уступіў у партыю эсэраў, адразу ўключыўся ў актыўную рэвалюцыйную барацьбу. Якіх толькі партый не было ў той час на Беларусі, якая знаходзілася на “перакрыжаванні” Захаду і Усходу. У 1907 годзе Прушынскі за актыўную рэвалюцыйную дзейнасць быў арыштаваны царскімі ўладамі, пасядзеў у турме ў Мінску і на Лукішках у Вільні. Затым быў сасланы ў Сібір, дзе адбываў пасяленне ў Іркуцкай губерні, Кірэнскі павет, каля ракі Лены. Там сустрэўся з другім выгнаннікам з Беларусі, мовазнаўцам Язэпам Лёсікам, под уплывам якога стаў меншавіком.

У 1917 гаду вярнуўся ў Мінск. Але гады ссылкі зрабілі сваё. Цяжка хворы на сухоты паэт пражыў вельмі мала. Жыў у Мінску, які двойчы быў акупіраваны, спачатку кайзераўскімі нямецкімі войскамі ў першую імперыялістычную вайну, а затым белапалякамі. А.Прушынскі з’яўляўся рэдактарам газеты “Беларускі шлях” (1918), стаў членам Беларускай вайскавой камісіі (1919). Калі белапалякі адступалі летам 1920 года,

цяжкахворага паэта забралі з сабой, дзе ў Кракаве ў тым жа 1920 годзе паэт памер у адзіноце.

Талент А.Гаруна даволі адметны, хоць ён і пакінуў невялікую спадчыну – зборнік вершаў “Матчын дар” (1918), п’есы для дзяцей “Жывыя казкі” (1920), публіцыстычныя выступленні.

Творчасць А.Гаруна цалкам знаходзіцца ў сілавым полі першай “нашаніўскай” хвалі беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння. Яго імя стаіць поруч з іменамі М.Багдановіча, Цёткі, Ядвігіна Ш. Як і М.Багдановіч, А.Гарун выдаў адзіны прыжыццёвы зборнік вершаў: у М.Багдановіча – “Вянок”, у А.Гаруна – “Матчын дар”.

“Матчын дар” – цэласная кніга, са сваім паэтычным светам, дзе кожны верш яркі і цікавы сам па сябе, а ўзятая разам і аб’яднаныя ў цыклы (“Роднаму краю”, “На чужыне”, “Праявы роднага”) складаюць “Думы і песні”, атрыманыя ў спадчыну як заповітны матчын дар. У народнага паэта Беларусі М.Танка ёсць выдатны верш – верлібр аб тым, як маці, закалыхваючы сына, “пэўна, стомленая, памылілася” не на верацяно, а на сэрца сына навіла сваю песню. З таго часу, кажа паэт, ён разматвае “клубок песень”, баючыся парваць “яе нітку”. Такой “ніткай матчынай песні” з’яўляецца зборнік А.Гаруна “Матчын дар”.

Матчын дар – гэта найперш, родны край, мова, дадзеная ад маці, гордае імя Беларуса, якое паэт піша з вялікай літары. Верш “Ты, мой брат, каго зваць Беларусам” звернуты да сэрца суродзіча, да гісторыі, да дум і памкненняў вольнага люду, якія ўздыхнулі на поўныя грудзі, мо ўпершыню на перакрыжаванні рэвалюцыйнага часу і пад уплывам эпохальных падзей адчулі і зразумелі гістарычную перспектыву развіцця і станаўлення свайго краю, мовы, культуры, асветы. Экскурс у мінулае пададзены у тыповай “нашаніўскай” традыцыі (“Ад дзядоў і ад прадзедаў, браце, гэта скарб нам адзін захаваўся”). Паэт заклікае не “цурацца” роднай мовы. У вершы чуюцца запытальныя ноткі, звернутыя да такіх, як сам, “братоў-беларусаў”, як і водзіцца ў добрай сям’і, са спробай пачуць адказ: “А чаму? Ты няздольны, ці хворы, ці блягі гаспадар, ці п’яніца?” нягледзячы на праязацкую радкоў, зварот выклікае на дыялог, паэт пытаецца і адказвае, усяляе той час, калі матчына мова з’яўлялася мовай дакументаў, на ёй гаварылі людзі, калі “Беларус, непадданы, гаспадарыў, быў сам над сабою”. Твор праніклівы, вялікі па аб’ёму і глыбокі па сэнсу, нагадвае баладу. Ён дапамагае зразумець глыбіню пачуццяў паэта, зазірнуць ў тоўшчу вякоў, адчуць душу селяніна-беларуса, працаўніка, спазнаць сілу і моц беларускага слова якую паэт называе “вешчая мова Баяна”. Мова не дазволіла згінуць цэламу народу. Ёсць глыбокія паэтычныя ідэі, якія патрабуюць разгорнутых радкоў. Паэту важна раскрыць унутранае псіхалагічнае

жыцце людзей, каб мець поўнае “выпакутаванае” права звярнуцца да братаў:

*Дык шануй, Беларус, сваю мову –
Гэта скарб нам на вечныя годы;
За пашану радзімаму слову
Ушануюць нас брацця-народы!*

Зусім іншага складу верш “Песня-звон”, хоць і ён таксама аб сіле і магутнасці ўплыву на чалавека роднай мовы. Верш пераклікаецца з багдановічаўскім творам “Песняру”, але і мае сваю гукавую і страфічную адметнасць. Твор поўны сцвярджэння грамадзянскай ролі паэзіі. Аўтар звяртаецца да званара, да гусяра, да ўсіх носьбітаў роднай мовы і кожнага чалавека паасобку, каб тыя змаглі “зліцца” сваімі галасамі “чыстымі, залацістымі” з гукамі і звонамі, заклікамі, кленчамі, кляцьбой і роздумам, выказанымі роднай беларускай мовай.

Верш рытмічны, мускулісты, напоўнены ўнутранай энэргіяй, што гаворыць аб інтанацыйным багацці паэзіі А.Гаруна.

Душэўны свет і цяпло “Матчынага дару” даволі разнастайныя і арыгінальныя. Максім Багдановіч, які адным з першых ацаніў характэрнае, непаўторнае, самабытнае твораў паэта, сказаў пра А.Гаруна, што ён заўсёды заставаўся самім сабой, выбіраў нялёгкае пакручастае шляхі ў паэзіі і ніколі “не з’яўляўся нічыім падгалоскам”. Сведчанне таму – верш “Паэту”, дзе большая філасофска-канцэптуальная аснова (“ідуць да праўды людзі”), абвастраецца паэтычны зрок, паглыбляецца аналітычны характар радкоў. (“Марудна, братачка! І пакуль сонца ўзыйдзе, дык вочы выесць нам салоная раса”). А.Гарун, як Купала ў пазнейшым творы “Курган”, заклікае паэта заставацца верным праўдзе жыцця, складаць песні не тыя, якія цешаць розум і душу, а такія, якія абуджаюць дух, прымушаюць “парваць ... пугы”, напісаны крывёю сэрца “аб нашым горы, аб тым, што ёсць цяпер і што даўней было”, аб тым што глыбокай баразной – “разорай” у “мільёнах душ разоры правяло”. Абагульняючага характару верш “Жыццё” філасофскага складу, у якім паэт “сутыкае” жывёльнае “быдлачае” жыццё з існасцю духу асобы. (“Сляпому добра ў цьме”, “... Ці ж ты жывеш іначай?!...”)

Прафесар А.Барычэўскі ў прадмове да кнігі “Матчын дар” вылучаў асноўныя матывы творчасці А.Гаруна: любоў да радзімы, аб ролі паэта і паэзіі ў жыцці грамадства, аб непарыўнасці сувязей паэта са сваім народам, інтымныя, пейзажныя творы. Сапраўды, кніга мае свае “Intraduction”, “Contranukt” і “Coda” (уступ, зачын, момант найвышэйшага духоўнага напружання, яркае завяршэнне). “Паэт сумеў знайсці адпаведныя сваім думкам і пачуццям мастацкія сродкі,”-азначае А.Барычэўскі, падкрэсліваючы, што яны радуець упершыню

“дасканаласцю”. Адзін з багацейшых ў мастацкіх адносінах верш “У прыпар” пейзажнага зместу. У творы незвычайныя гукапіс, інтанацыя, якія перадаюць настрой перад навальніцай, нечаканасць дажджу. Услухаемся:

*Прыпарыла,
Нахмурыла,
І ударыла!
-Святы Ілля...
Маланка ўраз з’явілася
Мільгнула і звалілася,
І дожджыкам аблілася
Гарачая зямля.*

Выдатныя радкі!

Яны сведчаць аб высокім псіхалагізме паэзіі, аб наватарстве ў выкарыстанні мастацкіх сродкаў і прыёмаў раскрыцця жывых малюнкаў зямлі і неба. Прастата толькі вонкавая, філасофскі змест верша намнога глыбейшы:

*Кроплі разам згодна, жвава,
Пояць усё, што хоча піць:
Збожжжа, дрэвы, краскі травы...*

Верш хрэстаматыйны, дасканалы ў мастацкіх адносінах, удала знойдзеная форма адпавяданне зместу, у ім ёсць тонкія, ледзь улоўныя, тыя якасці, што ўплываюць на кожнага, хто ўмее слухаць, рысы, якія і адрозніваюць сапраўдную паэзію.

Верш “Праводзіны” напісаны ў характэрнай для паэта размоўнай, дыялогавай інтанацыі, аб праводзінах “на вайну” брата, які мае сям’ю, бацьку, праводзіны блізкага чалавека, якога аўтар называе “Брат мой любы!” Наказ гучыць цвяроза, праўдзіва і перакаўча, каб і баец напісаў вестку, не забыўся, каб не быў у баі баязлівым (“Смелага сэрца не ранняць штыкі, Кулі яго не праб’юць”). Заставаўся літасным да пераможнага ворага, ведаў, што “помста ці хцівасць” – зброя абаюдавострая, бо яна навечыць душу і выпальвае сэрца, каб не запляміў усласнага сумлення. (“Быў чалавекам ты, браце, у нас, будзь чалавекам і там.”)

Абагульняючым творам з’яўляецца верш А.Гаруна “Брацця, к агульнаму шчасцю...”, у якім паэт заклікае так скіраваць сваё жыццё, каб усім жылося лепей, паказвае шлях “напрасткі к агульнаму шчасцю”.

Не з’яўляючыся “нічым падгалоскам” (М.Багдановіч), А.Гарун у той жа час заклаў такія асновы ў беларускай паэзіі, якія пазней развівалі многія паэты, якія не былі і не маглі быць асабіста знаёмымі з творчасцю паэта. Падобныя інтанацыі мы знаходзім у У.Жылкі, У.Хадыкі. Паэзія

А.Гаруна прадыктавана ўласным унутраным, вельмі драматычным (трагедыйным) жыццём, тое жыццё і паэзія пры ўсіх іх знешняй пазнавальнасці і прастаце забяспечвалі імкненне чалавека ў бяссмяротнасць.

Вольга Палукошка

СТЫЛЬ І ГЕНДЭР: ПРАБЛЕМА СУАДНЯСЕННЯ КАТЭГОРЫЙ

Стыль – адна з самых шматзначных катэгорый культуры. Гэтае слова нельга аднесці да спецыяльнай тэрміналогіі. Ім карыстаецца не толькі літаратуразнаўства, але і мастацтвазнаўства, сацыялогія, антрапалогія, філасофія, мода і інш. Стыль выступае таксама прадметам вывучэння асобнай навукі – лінгвастылістыкі, дзе вызначаецца як адна з дыферэнцыяльных разнавіднасцей мовы. Вядучай тэндэнцыяй на шляху гістарычнага руху катэгорыі было пастаяннае пашырэнне сферы выкарыстання паняцця “стыль”. Так, кожная з названых галін навукі надзяляла яго новым, дадатковым значэннем, захоўваючы пры гэтым прыкмету своеасаблівасці і непадобнасці.

Практычна ніводнае даследаванне, прысвечанае праблемам стылю, не абыходзілася без спасылак на цяжкасці тэарэтычнага вызначэння дадзенага паняцця. На думку А. Усцюговай, стыль з’яўляецца вынікам «скрыжавання цэласнасці культуры і цэласнасці чалавека» [8, с. 209], формай «узаемнай пранікальнасці татальнасці і індывідуальнасці, а гэтыя сферы ніколі не былі падуладныя аналітычнаму тлумачэнню ці дэдуктыўнаму метаду» [8, с. 210]. Відаць, з-за адсутнасці адзінага погляду на стыль доўгі час не звярталася ўвага даследчыкаў і на гендэр як кампанент стылю.

Калі першапачатковым значэннем слова “стыль” (гр. *stylos*) было ‘палачка для пісьма’, то ўжо ў антычную эпоху яно стала разумецца ў пераносным сэнсе, абазначаючы почырк, асаблівасці пісьма. Прыблізна ў XVIII стагоддзі стыль пачалі разглядаць не толькі як прыналежнасць паэтыкі, але і мастацтва ўвогуле.

У сучасным карыстанні гэты тэрмін полісемантычны: ён абазначае і індывідуальнасць, адзінканасць, і «адначасова пэўны клас, школу (комплекс роднасных твораў), жанр <...>, перыяд (напрыклад, «стыль Людовіка XIV»), набор прыёмаў і сродкаў выразнасці, сярод якіх можна выбіраць» [3, с. 196]. Як заўважае А. Кампаньён, «стыль адсылае адначасова і да неабходнасці, і да свабоды» [3, с. 196]. Такім чынам, мы можам гаварыць, што стыль з’яўляецца як нормай (канонам), так і адхіленнем ад нормы. У савецкім мастацтвазнаўстве гэтая антыномія

ўвасаблялася ў «дыялектычнай пары паняццяў – 'творчы метады і 'стыль'» [8, с. 59]. У заходняй гуманітарнай навуцы такога размежавання не назіралася.

У мастацтвазнаўстве і эстэтыцы другой паловы ХХ стагоддзя разуменне стылю інтэнсіўна набліжалася да сферы індывідуальнага існавання творцы, што выклікала з'яўленне шматлікіх работ, прысвечаных вывучэнню індывідуальнасці таго ці іншага пісьменніка, мастака, кампазітара. Такое даволі супярэчлівае разуменне стылю ў эстэтыцы не магло не прывесці да неадназначнасці яго выкарыстання ў асобных галінах мастацтвазнаўства, але у першую чаргу, гэта тычыцца літаратуразнаўства.

З мноства літаратуразнаўчых значэнняў стылю можна вылучыць асноўныя тры, якія выразна выяўляюцца ў наступных словазлучэннях: стыль эпохі, стыль пэўнага літаратурнага напрамку і стыль пісьменніка.

Пытанне зместу паняцця 'стыль' выклікала шматлікія дыскусіі ў літаратуразнаўстве. Р. Уэлек і О. Уорэн, напрыклад, лічаць, што стыль выступае як «індывідуальная моўная сістэма твора ці групы твораў» [9, с. 196], спасылаючыся на тое, што мова служыць матэрыялам пісьменніку, які выбірае з мноства магчымага толькі неабходнае. Як прызнаюцца самі даследчыкі, яны не адмаўляюць адзінства ўсіх элементаў твора, але для аналізу, на іх думку, «неабходна аддзяляць адзін ад аднаго працэс творчасці і сам твор, форму і змест, выражэнне думкі і стыль» [9, с. 201]. Тым не менш, большасць даследчыкаў спыняецца на тым, што стыль аб'ядноўвае ўсе узроўні арганізацыі твора. На думку Б. Парахонскага, ён «выступае як цэласнасць, як агульны «дух» твора, які надае пэўнае асэнсаванне і разуменне разнастайным элементам (рытм, думка, вобразнасць, кампазіцыя, гук і г. д.), якія ўключаны ў яго апрыёрны «свет»» [4, с. 23]. Агульнапрынятым зараз з'яўляецца вызначэнне стылю як эстэтычнага адзінства зместу і формы, цэласнага «адзінства ўсіх прынцыпаў мастацкага выяўлення і выразнасці» [5, с. 28]. Гэта значыць, што стыль пісьменніка рэалізуецца праз сукупнасць характэрных асаблівасцей лексікону, праз ужыванне ці неўжыванне пэўных тропаў, праз суадносіны гарманічных канструкцый і г. д. Як вядома, у фальклоры назіраецца толькі жанравыя мадыфікацыі стылю. Так, напрыклад, сямейна-абрадавая паэзія вылучаецца своеасаблівай сімволікай, а пазаабрадавая лірыка характарызуецца актыўным выкарыстаннем паралелізму і гіпербалізацыі.

Вельмі часта пры даследаванні стылю пісьменніка звяртаецца ўвага пераважна на форму. І. Шкраба лічыць, што «стыль пісьменніка, у адрозненне, да прыкладу, ад функцыянальнага стылю мовы, мае не толькі набор больш менш выразных фармальных прымет, ён пазначаны

духоўнасцю, а гэта эстэтычная катэгорыя, у сваю чаргу праяўляецца і праз форму» [10, с. 89]. Тым не менш, спыняючыся на аналізе толькі моўных сродкаў, даследчык літаратуры вельмі часта літаратуразнаўчы падыход неапраўдана замяняе лінгвістычным, пры якім стыль разглядаецца толькі як сукупнасць моўных выяўленчых сродкаў. В. Рагойша зазначае, што стыль як своеасаблівасць творчасці пісьменніка з'яўляецца «канкрэтным увасабленнем адзінства зместу і формы, выяўляецца ў тым, **пра што** (ідэі, праблемы, пафас) і **як** піша пісьменнік» [7, с. 314]. Змест з'яўляецца вельмі важным фактарам у аналізе лірыкі, асабліва народнай. Менавіта на падставе тэматыкі ажыццяўляецца класіфікацыя пазаабрадавай паэзіі, тады як формальныя паказчыкі вылучаюць яе сярод абрадавай.

Аднак стыль не элемент мастацкага твора, які можна лёгка вылучыць, гэта яго ўласцівасць. Стыль прысутнічае на ўсіх узроўнях яго арганізацыі. Таму мы можам гаварыць толькі пра пэўныя фактары мастацкага твора, якія ўплываюць на фарміраванне стылю. Сярод кампанентаў стылю літаратуразнаўчы вылучаюць прадметныя, кампазіцыйныя і моўныя дэталі [6, с. 305]. А. Андрэеў дае больш шырокі іх пералік, куды адносіць сітуацыю, сюжэт, фабулу, фрагменты, дэталі, мову (дыялог, маналог, палілог, рытміку, мастацкую фанетыку, рытм, метафару) і інш. Усе гэтыя кампаненты аб'ядноўваюцца даследчыкам па трох узроўнях твора – сюжэтабудаванні, кампазіцыі і мовы [1].

«Аналіз стылю пісьменніка як паняцця складанага і мнагамернага патрабуе супрацоўніцтва многіх навук, не толькі мовазнаўства і літаратуразнаўства, але і эстэтыкі, і філасофіі, і псіхалогіі творчасці», — адзначае І. Шкраба [10, с. 90]. Яна лічыць, што «нельга адмаўляць уплыву на фарміраванне стылю і таго, што ідзе ад псіхафізічнай арганізацыі чалавека, у прыватнасці, людскога тэмпераменту, характару, інтуіцыі, асаблівасцяў эмацыянальнай сферы, таму што творчасць – гэта жыццё мастака, прапушчанае праз прызму яго асобы» [10, с. 89]. Вельмі актуальным і перспектыўным падаецца такі падыход ў дачыненні літаратуры. На нашу думку, даволі поўны пералік фактараў, што ўплываюць на фарміраванне стылю прывёў М. Гарэцкі: «Стыль – Склад, лад. Уласцівы аўтару склад мовы, які залежыць ад спосабаў ужываць словы й звароты, укладваць іх у тым ці іншым парадку, так ці іначай іх звязваць і г. д. Стыль складаецца ў залежнасці ад індывідуальнасці аўтара (стыль мужчынскі, жаночы, спакойны, нервовы), ад прафесіі (стыль ваякі, стыль кабінетнага вучонага), ад класа (стыль паэта-арыстакрата, стыль паэта-народніка) і ад іншых прычын. У мастацкіх творах стыль мае вялізнае значэнне; хто не мае свайго арыгінальнага стылю, той не паэт-мастак. У кожным мастацтве ёсць стыль» [2, с. 400].

Дадзенае азначэнне акрэслівае шырокае кола фактараў, якія ўплываюць на стыль пісьменніка і якія не заўсёды ўлічваюцца пры даследаванні. М. Гарэцкі, відаць, першы ў беларускім літаратуразнаўстве звярнуў увагу на ўзаемасувязь паміж такімі складанымі паняццямі як гендэр і стыль.

У XX стагоддзі вызначэнне спецыфікі жаночага пісьма стала адной з самых важных праблем фемініскага літаратуразнаўства. Гарачыя дэбаты разгарэліся вакол сцвярджэння аб тым, што жанчыны і мужчыны пішуць неаднолькава. Адстойваліся розныя погляды, у тым ліку кардынальна процілеглыя: аўтарскі стыль з'яўляецца бясполым; і наадварот, — жаночы стыль характарызуецца асаблівай вобразнасцю, якая вызначаецца сацыяльна-гістарычным становішчам жанчыны. Даследаванне ж маўленчых здольнасцей людзей рознага полу дазволіла гаварыць асобна пра жаночае і мужчынскае маўленне. На нашу думку, гендэрны фактар уплывае на ўсе ўзроўні арганізацыі і ўспрымання тэксту, у тым ліку, і фальклорнага. Гэта назіраецца, у першую чаргу, у падзеле выканаўчага рэпертуару на жаночы і мужчынскі, якія адрозніваюцца паміж сабою як сваімі змястоўнымі, так і фармальнымі характарыстыкамі. Падобнае назіраецца і ў літаратуры, дзе кантэкст (жанр, ідэалогія, гістарычная рэальнасць, гендэр) уплывае не толькі на акт пісьма, але і прачытання. Аднак можна заўважыць, што гендэрная характарыстыка ўласціва, у значнай ступені, лірычным творах і менш — праявічым. Гэта наводзіць на думку аб тым, што проза “бясполая”. Адказ на гэтае пытанне можа даць толькі падрабязны, дэталёвы аналіз праявічых твораў пісьменнікаў і пісьменніц, чаго ў айчынным літаратуразнаўстве яшчэ не праводзілася.

ЛІТАРАТУРА

1. Андреев, А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: Учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1. Теория литературно-художественного произведения / А. Н. Андреев. — Минск: БГУ, 2004 — 187 с.
2. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / Уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. — Мінск: Маст. літ., 1992. — 479 с.
3. *Компаньон, А.* Демон теории. — Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. — 336 с.
4. *Парахонский Б. А.* Стиль мышления. Философские аспекты анализа стиля в сфере языка, культуры и познания. / Б. А. Парахонский. — Киев: Наукова думка, 1982. — 120 с.
5. *Поспелов, Г. Н.* Проблемы литературного стиля. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1970. — 330 с.
6. *Поспелов, Г. Н.* Теория литературы: Учебник для ун-тов. — Москва: Высш. школа, 1978. — 351 с.

7. Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: Дапаможнік/ Вячаслаў Рагойша. – Мінск: «Беларуская Энцыклапедыя», 2001. — 384 с.
8. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. / Е. Н. Устюгова. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003, — 260 с.
9. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы. — Москва: «Прогресс», 1978. — 328 с.
10. Шкраба, І. Р. Да праблемы стылю. // Пісьменнік – мова – стыль: Матэрыялы II Міжнароднай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю з дня нараджэння праф. Л. М. Шакуна (Мінск, 15-16 лістапада 2001 г.)/ Рэд. кал.: М. Р. Прыгодзіч і інш.: У 2т. Т.1. – Мінск: РІВШ, 2002. — С. 88 – 90.

Раішэткава Ніна

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ТЫПАЛОГІІ ЧЭШСКОЙ І БЕЛАРУСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ: ПАЭТЫКА СЮЖЭТАЎ

Глыбокае асэнсаванне гісторыі айчыннай літаратуры і працэсаў, што адбываюцца сёння ў прыгожым пісьменстве, магчыма пры звароце да тыпалагічнага шэрагу падобных з'яў, якія і з'яўляюцца феноменам сусветнай літаратуры. Агульнавядома, што рэальна існуе (сінхроніка і дыяхраніка) тыпалагічнае падабенства шматлікіх працэсаў, што знаходзяцца на магістралі сусветнага літаратурнага развіцця. Бясконцае мноства працэсаў укладаецца ў два «рады», адзін з якіх вызначаецца падабенствам сістэмы мастацкага мыслення [1, с. 158] і абумоўлівае цэнтральныя праблемы мастацкага слова. [1, с. 158] У межах гэтага рада паэтыка сюжэтаў, якія з'яўляюцца макракампанентамі мастацкага твора і вызначаюць яго ідэйна-мастацкі змест. «Сюжэты — гэта складаныя схемы, у вобразнасці якіх абагульніліся вядомыя акты чалавечага жыцця і псіхікі ў чаргуючыхся формах побытавай рэчаіснасці.» [2, с. 302]

З абагульненнем непасрэдна звязана і ацэнка рэчаіснасці, станоўчая або адмоўная. На эвалюцыю сюжэтаў уплывалі змены побыту, новыя абставіны жыцця, адсюль і тыпалогія. Падобнае нараджала падобнае. «Але калі адна з ... народна-культурных сфер апярэдзіла іншую ў разуменні жыцця і пастаноўцы ідэалаў і ... выпрацавала новы схематызм паэтычнага выражэння, то ... разам з ідэалагічным зместам засвойвалася і сюжэтнасць, якая яго выразіла.» [2, с. 304]

Лічым неабходным даць вызначэнне матывам і сюжэтам. А.М. Весялоўскі адзначаў: «Пад матывам я разумею самую простую апавядальную адзінку, якая вобразна адказала на самыя розныя патрэбы

першабытнага розуму або побытавага назірання... Пад сюжэтам я разумею тэму, у якой змешчаны розныя становішчы-матывы; прыклады:

1. казкі пра сонца (і яго маці; грэчаская і малайская легенда пра сонца-людзеда);
2. казкі пра знікненне.

Чым складаней кампазіцыя матываў (як песні — камбінацыя стылістычных матываў), чым яны нелагічнай і чым састаўных матываў больш, тым складаней вызначыць пры падабенстве, напрыклад, двух падобных рознаплемянных казак, што яны ўзніклі шляхам псіхалагічнага самазараджэння на глебе аднолькавых уяўленняў і побытавых казак.» [2, с. 305] Менавіта гэтым тлумачыцца жанравае і тэматычнае падабенства твораў.

Шырока вядомыя ў кампаратывістыцы літаратурныя мадэлі, для якіх характэрны тыпалагічны паўтор. Напрыклад, архітыповы сюжэт «спрадвечнага» вяртання, які знайшоў сваё адлюстраванне яшчэ ў старажытнасці ў прыпавесці пра блуднага сына, якая мае мноства варыянтаў у сусветнай літаратуры. У чэшскай літаратуры XIX стагоддзя падобны сюжэт з'явіўся асноўным у выдатнай п'есе «Страконіцкі дудар» (1847) Ёзэфа Каэтана Тыла, пачынальніка нацыянальнай драматургіі і заснавальніка айчыннага тэатра. Творчасць чэшскага пісьменніка ўвабрала ў сябе рысы эпохі рамантызму і асноўныя складнікі эпохі літаратуры нацыянальнага адраджэння, што па часе вызначаецца канцом XVIII стагоддзя — першай паловай XIX стагоддзя. Ідэя твора, на думку Яраслава Махыткі, заключаецца ў тым, што ў «Страконіцкім дудары» ўслаўляецца чэшскі народ, яго непераможнасць, патрыятызм і самаахвярнасць. [3, с. 80] У аснове сюжэта п'есы — дарога ў вялікі і заможны свет, пра які апавядае ў пачатку твора Шаўлічка, служывы на адпачынку, як пра месца, дзе можна зарабіць грошы. А грошы, на яго думку, могуць усё: «Ну, безумоўна, каханне — гэта галодны страўнік, але, бачыш, мілы дудар, калі б ты нешта ўмеў, то пайшоў бы ў свет і зарабляў грошы — пазней не меў бы з каханнем ніякіх праблем, бо ўсё б зрабілі грошы. Чаму пра гэта не падумаць! Наш брат гэта ведае, бо ўвесь час на вайне!» [3, с. 9] Менавіта з размовы ля шынкі і пачынаецца шлях Шванды, дудара са Страконіц, у незнаёмы край, дзе ён імкнецца зарабіць тысячы на вяселле з каханай Дароткай. Герой не знаходзіцца на раздарожжы і адносна лёгка робіць выбар, бо ў дарогу яго падганяе не толькі каханне, але і адсутнасць пачуцця адказнасці за тых, каго ён пакідае на радзіме. «Я як малады варабей, што ў гняздзе доўга курчыўся, пакуль адтуль не вылецеў, а потым — Гэй-ху-ху, мне належыць цэлы свет, усюды клубы, усюды харч, усюды дрыжыкі...» [3, с. 23]

Ніхто не можа спыніць героя — ні каханая дзяўчына, ні верны сябар Калафуна. У небяспечную дарогу Шванда накіроўваецца адзін, але следам за ім ідуць яго маці Росава, Калафуна і Даротка. Асноўныя падзеі, што адбываюцца з героем на чужыне, разгортваюцца ў другой дзеі п'есы, і кожная сустрэча мае для Шванды лёсавызначальнае значэнне.

Першая сустрэча з Панталевонам Воцылкам мае выключнае значэнне для Шванды таму, што Водылка — касмапаліт і чалавек, для якога абсалютна не зразумела, што такое адказнасць, гонар і годнасць. Ва ўсім ён хоча бачыць толькі карысць для сябе, менавіта беспрынцыпоўнасць і сквапнасць ператвараюць яго ў патэнцыяльнага забойцу. Шванда, у адрозненні ад Водылкі, знаходзіцца паміж добром і злом. Выбар яму дапамагаюць зрабіць маці Росава, якая ў творы сімвалізуе родную прыроду, і Даротка, яго каханая і будучыня.

Героі пазбягаюць трагічнай развязкі на чужыне таму, што іх ратуюць сілы добра. Аўтар п'есы свядома звяртаецца да жанру казкі, каб падкрэсліць як магчымую глыбіню маральнага падзення героя, пазбаўленага пачуцця патрыятызму, так і чароўную сілу родных каранёў, роднай прыроды і айчыннага мастацтва, якія робяць цуд і такім чынам ратуюць жыццё Шванды. Як бачым, сюжэт у творы непасрэдна звязаны з характарам галоўнага героя, праз пачуцці і паводзіны якога раскрываецца ідэя п'есы. Маральная метамарфоза героя матывавана яго моцнымі повязямі з айчынай, якая для Шванды ўвасоблена ў народным мастацтве, каханай, сям'і, людзях, родных і блізкіх. У трэцяй дзеі Шванда амаль шчаслівы, бо знаходзіцца сярод тых, хто яго ведае і разумее.

Шванда: «...Я пакінуў свету свет, а вандраваць буду дома. Каму я буду патрэбны, той сам мяне знойдзе, тут з дудамі не параўнаецца ніякая музыка» [2, с. 60]

Але для таго, каб цалкам адмовіцца ад ілюзій і былога ўяўлення пра жыццёвы поспех, герою прыходзіцца прайсці праз выпрабаванне смерцю. Сюжэт твора зноў набывае казачныя рысы, на сцэне дзейнічаюць міфалагічныя персанажы. Калі ў першай і другой дзеі рэальныя і міфалагічныя персанажы жывуць у розных светах, то ў трэцяй яны сустракаюцца твар у твар.

Цэнтральныя падзеі трэцяй дзеі адбываюцца на паляне ля лесу, дзе лясныя німфы правяць свой бал. Дабро і зло змагаюцца тут за душу і жыццё Шванды. Упершыню ў п'есе на сцэне з'яўляецца селянін Томаш, які выгадаваў Шванду і навучыў яго граць на дудках. Томаш і Даротка, якая вымушана зрабіць выбар паміж гонарам і каханнем, ідуць на дапамогу хлопцу, які не разумее таго, што адбываецца навокал.

Шванда на паляне грае на дудах, седзячы на высокім крэсле, а вакол яго ўтвараюць кола духі, што выходзяць з зямлі. У поўнай цемры падыходзіць час развітання героя з жыццём, але Даротка перарывае кола, хапае Шванду за руку і цягне яго наперад. Духі рассыпаюцца і вакол закаханых утвараецца імгла. Шванда нарэшце разумее, што выратаваны і што побач каханая дзяўчына. У апошняй сцэне побач з героем яго маці Росава, што сімвалізуе ў творы родную прыроду, і Даротка, якая з'яўляецца сімвалам надзеі на будучае шчаслівае жыццё.

Сюжэт п'есы «Страконіцкі дудар» Ёзэфа Каэтана Тыла тыпалагічна падобны да сюжэта п'есы «Ідылія» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Галоўны герой п'есы Кароль Лятальскі, як і Шванда, адрываецца ад родных каранёў. Вымушаны вярнуцца дадому ён выказвае сваю незадаволеннасць Яну Чубачу:

***Кароль.** Вось мы і ў канцы нашай падарожы. Сапраўды, калі ўспомню, што гэта тое месца, дзе трэба будзе пражыць канец свайго жыцця, то аж сэрца сціскаецца. О, чаму гэты край наш дагэтуль яшчэ не можа набраць тае цывілізацыі, якой вызначаецца Францыя? Тут усё так панура! Так глуха!* [4, с. 100]

На што чуе адказ слугі:

***Ян.** А карчмы, карчмы, мне дабрадзею, то чыстыя хлявы! Ніякай выгоды! У Францыі кожная аўстэрыя, як палац! І кожны чалавек як у раі! Віна па вушы! А тут, даруй, Божа, найменшай выгоды! Не шукаючы далёка, глянь толькі, пане, на нашу карчму.* [4, с. 104]

Сустрэча з Юліяй-Югасяй карэнным чынам змяніла ранейшыя погляды і планы Кароля Лятальскага. Ён не толькі застаецца на радзіме, але і гатовы стаць бацькам сваім сялянам:

***Кароль.** Значыцца, цяпер, пакінуўшы думкі пра заганіцу, пачнём жыццё ў вясковым зацішыі і шчыра выпанім свае абавязкі: я — добрага пана, а ты — шчырага і вернага слугі. (Да Дамбровіча і Юліі) Ах, дзякуй вам, мой паважаны апякун, і ты, дарагая мая жонка! З вайшай дапамогай я пераканаўся, што нашыя сяляне маюць добрыя сэрцы; што мы іх не ведаем; што ані жыць з імі, ані іх ужыць не ўмеем. Цяпер больш ніколі іхняга лёсу не паверу на глупыя рукі, але і свой уласны з імі злучу. Хачу іх любіць і каб яны мяне любілі, а мне з імі і ім са мной, за блаславенствам Найвышэйшым, шчасліва і добра, спадзяюся, паводзіцца будзе.* [4, с. 145-146]

Жанр п'есы Дуніна-Марцінкевіча вызначаецца аўтарам як ідылія, пастараль. Тым самым пісьменнік падкрэслівае казачную ўмоўнасць сюжэту, які дапамагае раскрыць асноўную думку. Каханне да прыгожай вясковай дзяўчыны, якая да таго ж вызначаецца розумам і дасціпнасцю, пераапананне паненкі Юліі ў Югасю, якія матываваны тым, што

дваранка не мае права знаёміцца з кімсьці па-за княжскім маёнткам, і іншыя сюжэтныя хады даюць магчымасць паказаць працэс «перавыхавання» галоўнага героя, бо ідэя твора якраз і заключаецца ва ўслаўленні роднай зямлі, народа, што жыве на ёй, духоўна багатага і працавітага. Паміж панам, які можа стаць сапраўдным гаспадаром, і селянінам, што спадзяюцца на добрага гаспадара, стаіць Камісар, асоба варожая як пану, так і сялянам. Выкрыццё Камісара і пазбаўленне сялян ад яго прыгнёту — гэта тое, чаго прагне народ.

Сюжэт, у аснове якога падарожжа і вяртанне да сваіх каранёў, пераасэнсаваны Янкам Купалам у драматычных творах «Паўлінка» (1913), «Раскіданае гняздо» (1912), «Тутэйшыя» (1923). Яднае ўсе вышэй названыя творы тэма радзімы і патрыятычны пафас, але раскрываецца тэма ў кожнай п'есе па-рознаму. У цэнтры сатырычнай камедыі «Паўлінка» вобраз шляхціца Адольфа Быкоўскага, роля якога ў п'есе — падкрэсліць касмапалітычную пазіцыю шляхты, пазбайленая былых рэгалій. У Адольфа Быкоўскага засталася толькі фанабэрыя і разуменне, што ён «вышэй» за селяніна. У доме Крыніцкіх Быкоўскі з'яўляецца па запрашэнні гаспадара, бо таму вельмі хочацца, каб зяць быў «шляхецкага заводу». Развіццё падзей у сатырычнай камедыі «Паўлінка» дае магчымасць аўтару пераканальна паказаць, што нават у Адольфа Быкоўскага касмапалітызм «уяўны», бо герой з задавальненнем танцуе «Лявоніху» і спявае народную песню. Тэма нацыянальнай культуры, якой прасякнута жыццё народа, атрымала развіццё ў п'есе «Тутэйшыя». Калі ў «Паўлінцы» Адольф Быкоўскі, адмаўляючыся ад родных каранёў, такім чынам імкнецца сцвердзіць сябе ў грамадстве, то для Мікіты Зноска — гэта ў дадатак і выжыванне ў тым асяроддзі, дзе няма жыцця, а толькі дзейнічаюць марыянеткі, такія як Дама, Поп, Страўнік.

Герой п'есы «Страконіцкі дудар» шукае ў чужым свеце грошы і прызнанне свайго таленту, але не знаходзіць ні таго, ні другога. Героі твора Янкі Купалы імкнуцца на роднай зямлі знайсці Айчыну і сваё месца. Гэта Янка Здольнік, Лявон Гарошка і Аленка. Іншыя, такія як Мікіта Зносак, Усходні і Заходні вучоныя, прыстасаваліся да таго, да чаго нельга прыстасоўвацца, і паступова трапляюць у вір падзей, якія прыводзяць да трагічнай развязкі.

Ёзэф Каетан Тыл пераканаўча паказаў у творы, што чалавек можа быць па-сапраўдnamі шчаслівы толькі на роднай зямлі, сярод блізкіх і родных людзей. Усе спробы знайсці сябе на чужыне ўяўныя і з'яўляюцца трагедыяй для асобы.

Янка Купала апавядае пра іншае падарожжа сваіх герояў: не свет чужыны з'яўляецца выпрабаваннем, а маральная пазіцыя, калі кожны

павінен сумленна зрабіць выбар і адказаць на пытанне, кім ён з'яўляецца на самой справе. Перад чытачом раскрываюць сваё светаразуменне розныя персанажы п'есы «Тутэйшыя», а развіццё падзей у творы — гэта аўтарскі погляд на чалавека і свет. Сюжэт пабудаваны такім чынам, каб у адной сцэне героі выказаліся і вызначылі свае пазіцыі. У доме Зноскаў сустракаюцца амаль усе персанажы п'есы, бо гаспадару важна паказаць сваю псеўдазначымасць і такім чынам зрабіць кар'еру. Яго кватэрант Янка Здольнік прымае аднадумцаў з вёскі. Паразумення паміж героямі не адбылося, бо госці Мікіты Зноска штучныя, іх пазіцыя — прыстасавальніцтва, госці Янкі Здольніка жывыя і рэальныя, іх хвалюе лёс Радзімы.

Погляды Янкі Здольніка выражаны ў наступных словах: «Мы як бы пачынаем ужо адплюшчваць вочы і паўставаць проці тэй паганай маны, што мы не ёсць мы. Але яшчэ хістаемся, то ўправа, то ўлева. Яшчэ ясна азначанай мэты не можам сабе ўявіць. А мэта ў нас адна: калісь амерыканцы, змагаючыся з Англіяй за сваю незалежнасць, напісалі на сваім сцягу несмяротныя словы: «Амерыка для амерыканцаў». І гэта памагло: сягоння Амерыка вольная. Павінны пайсці і мы па яе слядах і напісаць агністымі рунамі на сваім сцягу: «Беларусь...» [5, с. 437] Жыццёвая пазіцыя Мікіты Зноска іншая: «А ў мяне, хэ-хэ-хэ! Пане прафесар, дужа рэальная: хто ў мяне лепш плаціць, таму і служу і кіхаць хачу на ўсякія ідэі. Мая лінія жыцця вельмі простая.» [5, с. 414]

Аўтар развіццём падзей у творы яскрава паказвае, да чаго прыводзіць падобная «філасофія» жыцця. Мікіта Зносак да апошняга не верыць, што прыстасавальніцтва і беспрынцыпоўнасць могуць прывесці да трагічнай развязкі. Апошнія словы ў п'есе належаць маці Мікіты, Ганулі, якая просіць пасля арышту сына: «Мае паночки, мае галубочки! Хаця не змікіцьце майго Мікітку. Хаця не змікіцьце!» [5, с. 483] У іх не толькі трагедыя маці, што згубіла сына, але і прысуд тым, хто адрокся ад сваіх каранёў. Далейшы лёс Янкі Здольніка канкрэтна аўтарам не вызначаны, што дае магчымасць чытачу «дадумаць» наступныя падзеі.

У «Страконіцкім дудары» Ёзэфа Каэтана Тыла, у п'есах Янкі Купалы адкрыты фінал, які сведчыць пра тое, што падзейны рад можа мець свой працяг. Дзея ў творы завяршаецца на вельмі істотнай у жыцці герояў падзеі, лёсавызначальнай, але гэта толькі пэўны этап, за якім можа ісці наступны, не менш важны ў жыцці асобы. Адсюль і вызначэнне жанру твора. Ёзэф Каэтан Тыл назваў сваю п'есу казкай, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч — ідыліяй, а Янка Купала «Тутэйшых» — трагічна-смяшлівымі сцэнамі ў 4-х дзеях. Усё гэта сведчыць пра народны характар твораў, глыбіню пранікнення ў нацыянальны космас, у тое

важнае, істотнае і сакральнае, што вызначае своеасабліваць народа ў свеце.

ЛІТАРАТУРА:

1. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
3. Josef Kaetan Tyl. Strakonicki dudak aneb hody divych žen. Praha, 1956.
4. Дунін-Марцінкевіч В.І. Збор твораў у 2-х т. Т. 1. Мн., 2007.
5. Купала Я. Паэмы. Драматычныя творы. Мн., 1989.

Аліна Сабуць

КАНТАКТНЫЯ СУВЯЗІ І ТЫПАЛАГІЧНЫЯ СЫХОДЖАННІ ЯК ВАЖКІЯ ПРАДМЕТЫ ДАСЛЕДАВАННЯ КАМПАРАТЫВІСТЫКІ

Дыялог нацыянальных культур — закон развіцця сусветнай літаратуры. Тыпалагічныя аналогіі, сыходжанні, выкліканыя гістарычным падабенствам грамадскага, культурнага развіцця народаў і кантактныя сувязі як вынік культурных узаемін сёння вывучаюцца панавуковаму канцэптуальна. Айчынная літаратура разглядаецца найперш як працэс, што дазваляе вылучыць агульначалавечыя гуманістычныя каштоўнасці ў творах нацыянальнай і сусветнай літаратуры, суадносіць твор ці творчасць з агульным культурным, мастацкім развіццём чалавецтва; асэнсаваць найважнейшыя тэарэтыка-літаратурныя паняцці (“кантэкст”, “традыцыі”, “літаратурныя плыні”, “дыялог культур”, “сутворчасць”, “поліфанічнае адзінства”, “нацыянальнае ў літаратурным творы” і інш.); усвядоміць дынаміку развіцця пэўных тэндэнцый сусветнай культурнай прасторы. З належным філалагічным досведам узважваюцца ў беларускім літаратуразнаўстве паняцці “тэкст”-“падтэкст”-“кантэкст” як ёмістыя паняцці сучаснай літаратурнай навукі.

Насамрэч сучасная філалогія надзвычай пільна ставіцца да праблем кампаратывістыкі. Значны ўклад у праблему даследавання творчых сувязяў і кантактаў унеслі манаграфіі беларускіх літаратуразнаўцаў В.Гапавай, В.Каваленкі, А.Лойкі, А.Мальдзіса, М.Тычыны, І.Штэйнера і інш. Прыкметнай увагі заслугоўвае калектыўная праца “Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей”(у 4 кн.). Некаторым праблемам беларуска-славянскага літаратурнага ўзаемадзеяння прысвечаны нядаўні зборнік “Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX-XX стст.”(2006), дзе, што важна, акцэнтуюцца ўвага на далейшым даследаванні кампаратывістычных праблем, тым

болей, што “сучасная літаратурная сітуацыя абавязвае навуковую думку да пераасэнсавання многіх творчых з’яў праз іх тыпалагічна-градацыйнае суаднясенне са з’явамі іншых літаратур у славянскім, агульнаеўрапейскім і сусветным літаратурным кантэксце” [4, с.8]. Праблему месца і ролі беларускай літаратуры ў шырокім кантэксце развіцця еўрапейскіх літаратур грунтоўна даследуюць навукоўцы Г.Адамовіч, Л.Баршчэўскі, П.Васючэнка, Е.Лявонава, М.Тычына і інш. Неад’емная частка кампаратывістыкі – нацыянальны элемент. Параўнанне параўнальнага — галоўнае патрабаванне дадзенай навукі. Кантактныя сувязі (уплыў, выток, наследаванне, запазычванне, рэцэпцыя, традыцыя і інш.) і тыпалагічныя сыходжанні (тыпалагічнае падабенства, гісторыка-генетычныя паралелі, духоўная блізкасць і інш) так ці інакш люструюцца ў “індывідуальным почырку”, “мастацкай манеры пісьма” творцы.

Роля класікі ў фармаванні нацыянальнай свядомасці, пераемнасці часоў і пакаленняў надзвычай выключная. Свабода, воля – ключавыя, вызначальныя паняцці для класікі. Сімвалічная, знакавая зашыфраванасць класічных твораў сведчыць пра стварэнне ўласна нацыянальнага міфу, непрыстасаванасць замежных міфалагем да т.зв. *беларускага шляху*. Нацыянальная “самасць” як свая “іншасць”, адметнасць абумоўлена суадноснасцю паняццяў “нацыянальны стэрэатып”, “нацыянальная ідэнтычнасць”, “нацыянальны характар”. Разам з тым мае месца і наяўнасць аналагаў-тэндэнцый у беларускай і іншых еўрапейскіх літаратурах пры адсутнасці непасрэдных кантактаў.

Праблема тыпізацыі ўбірае ў сябе пытанні літаратурных сувязяў, творчай вучобы, ідэйна-мастацкіх уплываў, перайманняў і ўзаемадачынненняў пісьменнікаў. Прытым асэнсаванне дадзенай праблемы ў літаратуры і, у прыватнасці, у творчасці таго ці іншага пісьменніка носіць сваю “рызыку”, бо, на думку рускага даследчыка А.Бушміна, “у меркаваннях аб творчай пераемнасці літаратурных традыцый нішто так не падманліва, як знешняе падабенства з кімсьці або чымсьці, падкупнае сваёй відавочнасцю” [6, с.161] і “няма ў літаратуразнаўстве заняткаў больш бескарысных, чым падзронае высочванне падобных або быццам бы «падобных» месц, падказаных класікамі” [5, с.13.]. Асновай для пабудовы той ці іншай канцэпцыі праблемы пераемнасці служаць факты, якія сведчаць аб неабходнай адпаведнасці паміж тэарэтычнай пабудовай і фактычным матэрыялам, паміж тэзісам і аргументацыяй. Зразумела, што недаравальным з’яўляецца падгон фактаў пад гатовую ідэю. І, нарэшце, сам працэс устанаўлення пераемнасці традыцый і наватарства патрабуе

даследавання біяграфіі пісьменніка, гісторыі стварэння твораў, іх зместу і паэтыкі, дэталёвага прачытання рукапісаў (пры іх наяўнасці) і інш.

Творчыя кантакты і рэмінісцэнцыі ў беларускай літаратуры ХХ ст. сведчаць пра ўменне чытаць класіку.

Так, пра “*жывасць*”, “*унутраную рухавасць*” [2, с.287] беларускай паэзіі як «*паэзіі жывой*» [2, с.286], здольнай на сваім шляху плённа, арганічна пераствараць здабыткі сусветнага мастацтва, захоўваючы пры гэтым сваё мастацка-эстэтычнае аблічча, сваю беларускую асабовасць пісаў Багдановіч-крытык у артыкуле “Забыты шлях” (1915). А між тым трыма гадамі раней беларускі чытач **пачуў** “свайго” Верлена. Менавіта **пачуў** (а не атрымаў у спадчыну, займеў), каб праз гучанне, спеў плыннай, цякучай верленаўскай ліры дакрануцца да стомленай, адчужанай, спакутаванай душы французскага паэта. Бо адкрываў, услухоўваўся ў француз-Верлена беларускі “*паэт-маляр*”, “*слабы як лірык*” [1, с.190] і моцны вабным імкненнем адчуць, спасцігнуць свет-душу праз гул, спеў, песню. Бо мастак-сузіральнік, М.Багдановіч сам вучыўся пазнаваць гэты “*раздольны, вольны свет*”, дзе “*усё так проста і так неразгаданна*”: праз “Малюнкi і спевы”, праз характарыстычны першы верш з нізкі “У зачараваным царстве”, які так і распачынаўся: “*Чуеш гул?...*”. Безумоўна, не без уплыву сусветнай паэзіі прылучаецца беларускі творца да разумення “*музыкі перш за ўсё*” (вядомы выраз “караля французскіх паэтаў”). Бо гэта хутчэй музыка падпарадкавана спавядальным шчырым пачуццям. І таму сама гармонія слова і музыкі праз своеасаблівую празрыстасць і вабную недагаворанасць пачуццяў у паэтыцы абодвух творцаў ёсць сапраўдная мастацкая з’ява. Аднак наўрад ці мэтазгодна шукаць прамыя аналогіі ў светапогляднай эстэтыцы беларуса Багдановіча і француз-Верлена. Як і наўрад ці ставіў сваёй задачай М.Багдановіч напоўніцу пераўвасобіцца ў французскага аўтара. Бо не прэтэндаваў жа на поўнае і адэкватнае перастварэнне арыгіналу, а, хутчэй, ствараў “новую мастацкую рэчаіснасць арыгінала” (гэтае паняцце яшчэ ў 60-я гады ХХ ст. увёў грузінскі перакладазнаўца Гіві Гачэчыладзе [7, с.242]). Думаецца, у большасці выпадкаў Багдановіч-перакладчык, паэт зорак і неба, піша **свой верш на матывах арыгінала** Верлена – паэта “*млоснасці*”, “*асенняй песні*”, а не перакладае гэты арыгінал. Відаць, таму што, па словах І.Навуменкі, “адчуваў П.Верлена, як ні адзін славянскі паэт” [10, с.56]. Відаць, таму што дастаткова прыцягненняў-адштурхоўванняў у перакладчыцкім майстэрстве. Таму і стварыў арыгінальнае “выбранае” з Верлена на беларускай мове, стаў яго сутворцам. Верленаўскія словы перадаюць музыку стомленай, спакутаванай душы ў пэўным рытме, афарбоўцы праз перажыты свет адчуванняў-адлюстраванняў Багдановіча-творцы.

Несумненна, праз пераклад-перастварэнне Багдановіч-музыка люструе сваё бачанне і разуменне свету, як несумненна і тое, што светапогляд мастака вызначае ягоны стыль творчасці, паэтыку твора. Пераклады М.Багдановіча з П.Верлена – узор захавання свайго стылю, сваёй “*песні*”, сваіх “*зыкаў*”.

Купалава спадчына ўбірае ў сябе Дух і Веру нацыі. У беларускай літаратуры **адраджэнскі феномен** як на пачатку, так і напрыканцы ХХ стагоддзя выступае як мастацка-эстэтычная дамінанта. Разгадкі прычын нацыянальных “*крыўд і бед*” ахутаны таямнічым арэолам міфалагемы “*забранага краю*”. Менавіта міф як аснова нацыянальнага архетыпу дае магчымасць выявіць нацыянальнае светабачанне, самапазнанне народа на кожным новым вітку яго гісторыі. Беларуская міфалогія (паганская, біблейская) як найбольш старажытны пласт духоўнай спадчыны цесна звязана з філасофіяй жыцця нацыі. Абодва класікі, два вялікія рамантыкі А.Міцкевіч і Янка Купала былі **прарокамі** свайго народа. Родава-спадчынны пачатак у асэнсаванні народа мае розную прыроду самаўсведамлення ў кожнага з творцаў. У слыннага наваградчаніна А.Міцкевіча — асабіста-індывідуальная формула, бо з гонарам лічыў сябе тутэйшым ліцвінам: «*О наваградскі край — мой родны дом*», «*Я душою ў радзіме разліўся да скону...*». У Я.Купалы — нацыянальна-абагульненая формула, выказаная ад імя ўсяго народа: «*людзьмі звацца*». Адсюль — «*бацькоўскія гоні*», «*ад прадзедаў... спадчына*». У дадзеным ракурсе нельга абмінуць і жаночы пачатак у «расшыфроўцы» Радзімы. У А.Міцкевіча — жаночыя персанажы або сялянскія (т.зв. «наднямонскія мадонны», напрыклад, Зося ў «Дзядях», «Пане Тадэвушы»), або старарыцарскія («Гражына»), або аўтарскія (свіцязянкi), або народна-міфалагічныя («*Свіцязі жонкі і дочки*», якіх «*Бог перакінуў у зёлкі*»). У Я.Купалы – або гераіні-Бандароўны («Бандароўна»), або самаўпэўненыя Паўлінкі («Паўлінка»), або змерзлыя кабеты («Сон на кургане»), або знявераныя Марылі, або падманлівыя Зоські («Раскіданае гняздо»), што бачаць сябе «*ўсёўладнай каралеўнай Беларусі*», праўда, ізноў жа — у сне. Гэта, найхутчэй, праяўленне няўлоўнага, незавершанага — т.зв. «разладу», які ўзбагачае эстэтычную каштоўнасць купалавых твораў. Таму, у адрозненне ад Я.Купалы, у А.Міцкевіча патрыятычнае пачуццё «заручыннае» (на ўзроўні заручын), цнатлівае, адвечна хрысціянска-чыстае (як у Божай Маці), што было абумоўлена матывам уваскрэсення Хрыста і краю-Польшчы.

Як працяг купалаўскай традыцыі бачыцца адметнае міфічна-метафарычнае насычэнне вобразнага стылю паэзіі Р.Барадулiна. Архаічнае светаадчуванне ў абодвух паэтаў прадыктавана ўзнаўленнем самабытнай продкавай веры на Бацькаўшчыне, сінтэзаванай

арганічнасцю матываў рэлігійнага і патрыятычнага. Праўда, сама абумоўленасць звароту да паганскай міфалогіі культурна-ідэалагічным становішчам у творцаў рознахарактарная. Бунтарская прырода неарамантызму Купалы, ягонае стыхійнае міфатворчае мысленне падкрэслівала абсурднасць і драматызм быцця, пачуццё адзіноты ў змаганні за “*долю людскую*”. Адсюль — купалаўскія бінарныя апазіцыі ў вылучэнні, з аднаго боку, культу сонца і, з другога, — акцэнтацыі ключавых міфалагічных вобразаў долі, ліха, гора, бяды, зла, духаў, шэльмаў, зданяў. Трэба сказаць, у Р.Барадуліна галерэя “ніжэйшых” божастваў народнай дэманалогіі не валодае той злавеснай сілай, якою надзелены міфалагічныя персанажы Я.Купалы. Надзвычай багаты язычніцкі пантэон багоў узнаўляе дух спадчыннай крэўнай пераемнасці, шлях гістарычнага быцця народа. Зразумела, замацаванне эмпірычнага вопыту з дапамогай язычніцкіх вобразаў-сімвалаў люструецца ў абодвух творцаў праз вылучэнне ўстойлівых у старажытнай культуры супрацьлеглых сіл (агонь-вада; жыццё-смерць). Разам з тым метафарычная міфатворчасць Р.Барадуліна розніцца паступальнай гарманізацыяй адухоўленага быцця прыроды. Калі ў купалавым міфатворчым уяўленні сонца, вада і агонь — сімвалы беларускага адраджэння (“*Годзе млеці ў паняверцы; // Гэй, да сонца! Гэй, да зор!*”), то ў барадулінскай натурфіласофіі зямное і нябеснае зрытмізаваны ў космасе як жывой арганізацыі хаосу (“*Трымае неба краска палявая*”, “*Стаў між нябёсамі й зямлёю // Пярун пасрэднікам душы*”). Прыроднаму барадулінскі герой аддае ўсю сваю духоўную энергію. Так, моцна адчувальная ў паэтавым светаўспрыняцці ідэя чалавечага пачатку ад дрэва (дрэва як правобраз чалавека), якое выступае як элемент прылучэння да свету продкаў. Прычым вобраз дрэва шматмерны і само паняцце «дрэва» асацыіруецца з вечнасцю, жыццязойкасцю; выступае як “*дрэва жыцця*”, “*дрэва пазнання*”, “*жыцця радаводнае дрэва*”, “*купалаўскае дрэва*” і інш. Ды ўсё ж, і купалаўскі, і барадулінскі герой сцвярджаюць сябе праз існую лучнасць з жыватворнай прыродай як абсалютам арганічнасці і прыгажосці. Разам з тым народнае светабачанне і моватворчая энергія Я.Купалы дужа імпануюць Р.Барадуліну, арганічна ўваходзяць у яго мастакоўскі свет. У духу магутнай купалавай словатворчасці Р.Барадулін узнаўляе першародна-этымалагічную сутнасць народнага ўяўлення аб пэўнай з’яве. Нездарма Барадулін свайго вялікага папярэдніка называе “*чорнарабочым мовы*”. Думаецца, дзякуючы апантанаму пранікненню ў дух мовы, якая са слоў творцы “*са дна дзіўнабоскай паганскай асновы*”, метафарычная вобразатворчасць абодвух паэтаў мае відавочную міфічную падсветку — адначасова самабытную і прызнаную.

Грані барадулінскай паэтычнай натуры кантактуюць з такімі рознастыльовымі паэтамі, як І.Драч, А.Вазнясенскі, Я.Еўтушэнка, Э.Межэлайціс, Б.Пастарнак, іспанамоўныя Ф.Гарсія Лорка і Сэсар Вальеха. Ведучы расповед пра пэўны ўзровень **тыпалагічнага падабенства** культуры пісьма творцаў, неабходна ўлічваць тое, што ў кожнага з творцаў — свой мастацкі почырк. У тым ліку сам жа Р.Барадулін мае сваю мову, свой стыль, захоўваючы сваю натуральную існасць і мастацкасць. Разам з тым недаравальнай памылкай будзе выглядаць бачанне высокага ўзроўню асацыятыўнасці мыслення Р.Барадуліна толькі ўказаннем на тыпалагічную блізкасць вопыту згаданых паэтаў. Нам уяўляецца заканамерным тое, што вытокі развітай барадулінскай метафарычнасці — у нацыянальным грунце. Спадчынная ярка выражаная метафарычнасць школы пісьма Я.Купалы, творчай манеры П.Труса, У.Дубоўкі і паэтычнага почырку Рыгора Барадуліна вызначае прыроду выяўленчых падабенстваў найперш як генетычную. Традыцыйная меладычнасць ладу беларускай мовы (адсюль — музычны метафарызм) родніць мастакоў слова. Адзнакі метафарычнага прыпадабнення мілагучнасці мовы, пашыранай таўталогіі, мяккай асанаванасці рыфмовак, нязмушанага наватарства — у народнай паэзіі. Таму, зразумела, набыткі паломнікаў народнага слова, паэтаў-майстроў бачацца як самабытныя. Стыль пісьма кожнага аўтара абумоўлены светапоглядам, літаратурным і жыццёвым вопытам. Вабныя грані майстэрскага почырку таго ці іншага паэта ў некаторай ступені пераплаўляюцца ў мысленні творцы.

Адаючы належнае сказанаму, падкрэслім, што засваенне здабыткаў сусветнай паэзіі зусім не чужароднае беларускаму красамоўству. Аднак істотным падаецца тое, што ўзбагачэнне ідзе не праз перайманне, наследаванне, уплыў, а праз усведамленне ідэйна-творчага вопыту, творчую трансфармацыю (пераплаўленне) тыпалагічна блізкага, роднаснага аўтарскаму стылю ўвогуле. Менавіта гэты ўзровень узбагачэння люструе тыпалагічнае падабенства творчых штрыхоў (заўважым — не творчасці) паэтаў зусім рознага ўзроўню мастацкага мыслення (у межах як нацыянальнай, так і еўрапейскай літаратур). Разважаючы пра ўзаемадачынненні пісьменнікаў, нельга беспадстаўна гаварыць пра пэўнае перайманне або наследаванне. Больш плёным і лагічным будзе бачыць агульную лінію ў разуменні пэўных тэндэнцый з улікам самабытнасці кожнага творцы. Варта прызнаць, што пры разнастайнасці, шматмернасці падыходаў у асэнсаванні пастаўленага пытання асновасутнаснай застаецца праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі (самасці) беларускай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА:

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М.Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М.Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – Т.2: Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды.
3. Барадулін, Р. Збор твораў: у 5 т. / Р.Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1998. – Т. 1: Вершы.
4. Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX-XXстст. / навук. рэд. У.І.Мархель. – Мінск: Беларус. навука, 2006.
5. Бушмин, А. Методологические вопросы литературоведческих исследований. А.Бушмин. — Л.: Худ. лит., 1969.
6. Бушмин, А. Преемственность в развитии литературы / А.Бушмин. - 2-е изд., доп. – Л.: Худ.лит., 1978.
7. Гачечиладзе Г. Вопросы теории художественного перевода / Г.Гачечиладзе. – Тбилиси, 1965.
8. Купала, Я. Жыве Беларусь: Вершы, артыкулы / Я.Купала. — Мінск: Маст.літ., 1993.
9. Міцкевіч, А. Вершы і паэмы / А.Міцкевіч. — Мінск: Маст.літ., 2000.
10. Навуменка, І.Я. Максім Багдановіч / І.Я.Навуменка. – Мінск: Беларус. навука, 1997.

І.М. Саматья, Р.І. Саматья.

ВАСІЛЬ ПАЎЛАВІЧ ТЭПІН – СУАЎТАР

“МЭТОДЫКІ РОДНАЙ МОВЫ” КАНСТАНЦІНА МІЦКЕВІЧА

Вучоныя-метадысты спрабуюць кожны раз па-новаму прачытаць “Методыку роднае мовы” Канстанціна Міцкевіча [6; 2], аб чым сведчаць публікацыі апошніх гадоў [2; 4; 8 і інш.]. Пры гэтым заўважым, што аналізуецца толькі першае выданне “Методыкі...” (1926 г.), у той час як другое выданне [5] з’яўляецца больш дасканалай і глыбокай працай, што прызнае і сам Якуб Колас. У прадмове да выдання “Мэтодыкі роднай мовы” 1930 года сказана, што “...к цяперашняму моманту матэрыял першага выдання з’яўляецца значна застарэлым, патрабуючым перагляду і перапрацоўкі” [5, с. 3].

Калі ў першым выданні спіс літаратуры з беларускіх аўтараў уключаў толькі працы А. Федасенкі (лемантар “Чырвоная зьмена” і Увагі да лемантара “Чырвоная зьмена”), то ў “Мэтодыцы...” 1930 года – больш за 20 беларускіх крыніц. Гэты спіс можна лічыць адным з першых бібліяграфічных даведнікаў (савецкага часу) па методыцы выкладання беларускай мовы.

Уважлівае знаёмства з “падручнікам для студэнтаў педагогічных тэхнікумаў і настаўнікаў сямёхгодак” Канстанціна Міцкевіча і Васіля Тэпіна паказвае, што перад намі не столькі перавыданне, колькі самастойная манаграфічная праца, якая мае новую структуру і ў большай частцы новы змест. Змены ў параўнанні з выданнем 1926 года, як сцвярджаюць аўтары, “выразіліся ў скарачэнні тых раздзелаў, змест якіх мае гістарычнае значэнне – агляд метадаў навучання роднай мове, а таксама ў перапрацоўцы агульнага пляну кнігі” [5, с. 3].

Як таго патрабаваў час, уведзены раздзел “Мэтодыка заняццяў роднаю моваю з дарослымі няпісьменнымі і малапісьменнымі”. Улічваючы тое, што “пры адначасовым і роўналежным вывучэнні беларускай і расійскай мовы для вучня ўзнікаюць труднасьці ў тым, што вучань пачынае блытаць асаблівасьці тэй і другой мовы, прысвойваючы аднэй мове граматычныя [граматычныя. – *I. С.*] і ортаграфічныя формы, якія сапраўды зьяўляюцца прыналежнасцю другой” [5, с. 182], К. Міцкевіч і В. Тэпін распрацоўваюць раздзел “Патрэбнасьць увязкі ў ходзе вывучэння беларускай і расійскай мовы”. Такім чынам, можна сказаць, што аўтары ўводзяць у абыходак выкладчыкаў-моваведаў параўнальны метады навучання мовам, які ў нашы дні становіцца надзвычай запатрабаваным [гл., напрыклад, 9, с. 203–206].

Выдзяляецца асобны раздзел “Мэтодыка разьвіцця мовы”, які падзелены на наступныя часткі:

“Вусная мова:

вусная мова ў працоўнай школе; прыёмы разьвіцця вуснай мовы – гутарка і расказ; гутарка па малюнках; вусны твор, даклад, драматызацыя.

Праца настаўніка ў сувязі з разьвіццём вуснай мовы дзяцей.

Пісьмовая мова:

сувязь паміж пісьмовай мовай і вуснай; адпаведнасьць характару практыкаваньняў узросту і псіхалёгіі вучня.

Віды практыкаваньняў для разьвіцця пісьмовай мовы:

Пісьмовы пераказ зместу; выняткі з прачытанага; насьледаваньне літаратурных узораў. Пісьмовыя працы самастойнага характару і пісьмовыя адказы на пытаньні; праца ў сувязі з літаратурным чытаньнем; моманты апавяданьня, апісаньня і характарыстыкі ў творчасці дзяцей; школьны дзёньнік і журнал.

Дзелавая мова:

віды практычнай (дзелавой) пісьмовай мовы: запісы вучняў, лісты, плякаты, лёзунгі, дзелавая корэспондэнцыя [5, с. 89–144]”.

Як сведчыць нават беглы прагляд раздзела, аўтары вельмі прафесійна, з улікам дасягненняў сумежных навук (узроставай псіхалогіі, фізіялогіі, лінгвістыкі і інш.) падыходзяць да праблемы развіцця маўлення школьнікаў: сувязь вуснай і пісьмовай мовы, навучанне розным відам маўленчай дзейнасці – гаварэнню, слуханню, чытанню і пісьму – у комплексе, навучанне прадуцыраванню не проста тэксту, а ўлічваючы яго тып (апавяданне, апісанне) і жанравы падзел (даклад, плакат, дзелавая карэспандэцыя, характарыстыка і інш.). Гэтыя ідэі сугучны тым зменам ў навучанні роднай мове, якія распрацоўваюцца сучаснымі метадыстамі і прыхільна ўспрымаюцца настаўнікамі-практыкамі.

На нашу думку, гэтыя і іншыя ідэі і змены ў дапаможніку звязаны з асобай суаўтара – Васіля Паўлавіча Тэпіна. Пра яго ўклад ў станаўленне метадыкі навучання мовам у Беларусі сведчаць наступныя (вядомыя пакуль што нешырокаму колу навукоўцаў) публікацыі:

Кіно і школа. З дакладу ас. БДУ В.Тэпіна, прачытанага ў Доме Асьветы 22 студзеня 1928 г. // Асьвета. 1928. № 2.

Сучасная вучэбная і метадычная літаратура па выкладанню мовы // Асьвета. 1928. № 3.

Першая ўсебеларуская выстаўка сельскае гаспадаркі і прамысловасці ў пляне школьных заняткаў па мове // Комуністычнае выхаваньне. 1930. № 6.

Выкладаньне мовы і літаратуры ў політэхнічнай школе // Комуністычнае выхаванне. 1930. № 12.

Мастацкая мова ў політэхнічнай школе // Комуністычнае выхаваньне. 1931. №10–11.

Новая праграма па мове для 1–4 груп ФЭЗ і ШКМ // Комуністычнае выхаваньне. 1932. № 3.

Мастацкая карціна ў занятках па літаратуры. Менск. 1932. 52 с. і інш.

Што вядома нам на сённяшні дзень пра Васіля Паўлавіча Тэпіна? Як сведчыць “Формулярный список о службе учителя русского языка и истории Владимирского реального училища Василия Тепина” [7], “...родился 31 марта 1884 г., вероисповедания православного, знаков отличия не имеет.

По окончании курса в Императорском Московском университете по историко-филологическому факультету удостоен диплома первой степени в 1907 году.

Высочайшим приказом по гражданскому ведомству от 18 марта 1913 года утверждён в чине Колежского Ассесора.

1914 г. – произведён в чин Надворного Советника со старшинством. Женат на вдове Евгении Петровне Коровицкой. Вступил в брак 22 октября 1917 г.”

Дарэчы, Яўгенія Пятроўна – беларуска. Нарадзілася ў 1891 годзе ў горадзе Друя, Віленскай губерні, Дзісенскага ўезда. Адукацыю атрымала ў Ковенскай жаночай Марыінскай гімназіі і на Вышэйшых камерцыйных курсах па спецыяльнасці “Справаводства”. Валодала беларускай, рускай, польскай, французскай, італьянскай мовамі. Працавала справаводам і бібліятэкарам у Белдзяржуніверсітэце.

Як сведчыць «Сиггискулум vitae ассистента педфака и преподавателя рабфака БГУ В. П. Тепина» [7], ён з пачатку 1918 года знаходзіўся у Мінску і выкладаў рускую літаратуру і выразнае чытанне ў Інстытуце народнай адукацыі, выконваў “кромѣ педагогической работы по своей специальности нижеследующие виды организационно-административной работы: руководил курсами по переподготовке городского и уездного учительства, был заведующим Школьным отделом при Наркомпросе Белоруссии; с 1921 по 1924 год был заведующим рабочего факультета БГУ.” (Таго самага, на якім вучыўся герой аповесці “На прасторах жыцця” Якуба Коласа – Сцяпан Барута!). 14 студзеня 1925 года “зацверджаны ў пасадзе асыстэнта па катэдрах метадыкі мовы і літаратуры“ педагогічнага факультэта БДУ. Загадчыкам названай кафедры на той час быў вядомы навуковец, прафесар І.І.Замоцін.

Вучэбная работа асістэнта В. П. Тэпіна за 1924–1925 год складалася з наступных момантаў: “1. Организация и ведение практикума по методике языка и литературы (дарэчы, гадзіны гэтыя былі падзеленыя паміж ім і І. В. Воўкам-Левановічам. – *І. С.*) со студентами этнолого-лингвистического отделения III–IV курсов.

Налаживание и инструктирование практикума студентов по школам, проработка тем комплекса, лабораторных заданий, пробных уроков и наблюдение за их проведением, участие в еженедельных конференциях по обсуждению результатов практикума и возникающих в процессе работы вопросов.

2. Ведение практических занятий по выразительному чтению со студентами IV курса.

3. Работаю над вопросом применения Дальтон-плана по языку и литературе в условиях современной школы” [7].

Як бачым, асоба В. П. Тэпіна надзвычай цікавая, а яго метадычная спадчына мае шмат таго, да чаго сучасныя педагогі сёння вяртаюцца: новыя адукацыйныя тэхналогіі (у прыватнасці Дальтан-план як метады навучання, тэсціраванне як форма кантролю і многае інш.). Думаецца, што вывучэнне спадчыны гэтага чалавека патрабуе свайго даследчыка.

ЛІТАРАТУРА:

1. Варановіч З. Б. Методыка выкладання беларускай мовы. Мн., 1985. С. 151.
2. Зяневіч І. Выдатны педагог-метадыст // Народная асвета. 1962. № 10. С. 79–85.
3. Колас Я. Методыка роднай мовы / Збор твораў у 14-ці т. Т. 12. Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы 1947—1956 гг. і “Методыка роднай мовы”. Мн., 1976. С. 313–507.
4. Логаш Ф. М. Верный сын белорусского народа // Советская педагогика. 1972. № 12. С. 117–120.
5. Міцкевіч К. і В. Тэпін. Мэтодыка роднай мовы. Беларускае дзяржаўнае выдавецтва. Менск. 1930. 164 с.
6. Міцкевіч К. Методыка роднае мовы. Менск, 1926. 139 с.
7. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. Фонд Р – 205. Опись № 3. Ед. хр. 8062. № 10.
8. Родионов В. Н. Якуб Колас – педагог. Мн., 1981. 141 с.
9. Саматыя І. М. Выкарыстанне іншамойных тэкстаў на ўроках беларускай мовы // Славянскія мовы і літаратуры ў кантэксце сусветнай: Матэрыялы IV Міжнар. навук. канф. (Мінск, 12—14 кастрычніка 1999 г.). У 2 ч. Ч. 2: Руская літаратура і яе ўзаема сувязі з літаратурамі свету, еўрапейскія літаратуры новага часу, мова і стыль мастацкага твора, методыка выкладання славянскіх моў і літаратур / Рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская і інш. – Мн.: БДУ, 2000. – 249 с.

Ганна Серэхан

АДАМ МІЦКЕВІЧ І АНТОН ГАРЭЦКІ: ЖЫЦЦЁВЫЯ СТАСУНКІ І ТВОРЧАЕ СУПРАЦОЎНІЦТВА

Знаёмства Адама Міцкевіча з Антонам Гарэцкім адбылося яшчэ задоўга да паўстання 1830-31 гг. Вярнуўшыся ў 1815 годзе з войска і пасяліўшыся ў сямейным маёнтку Дусіненцы, Гарэцкі пачаў актыўна ўдзельнічаць у культурным жыцці Вільні. Менавіта да гэтага часу адносяцца першыя звесткі пра стасункі двух паэтаў [2, с. 307]. Агульнае літаратурнае асяроддзе, сустрэчы ў арыстакратычных салонах, дзе збіралася віленская інтэлігенцыя, — усё гэта не магло не зблізіць людзей з падобнымі інтарэсамі і памкненнямі.

Сувязь гэтая яшчэ больш узмацнілася, калі ў віленскім доме Гарэцкіх пачалі наладжвацца сходы па філарэцкіх пытаннях, стала арганізоўвацца дапамога студэнтам, назначаным на выключэнне з універсітэту і зняволеным. Першае расстанне Гарэцкага з Міцкевічам адбылося ў 1824 годзе, калі Адам вымушаны быў эміграваць. І момант гэты быў асабліва кранальным...

Сустрэцца давялося толькі пасля паразы паўстання. Вядома, на эміграцыі. Летам 1831 года Гарэцкі прыбыў у Парыж, дзе і наведаў сябра. Ужо 20 ліпеня абодва паэты выехалі ў Дрэздэн, прыбыўшы туды на пачатку жніўня. Менавіта ў час гэтай паездкі з-пад п'яра Антона Гарэцкага нарадзіўся верш “*Да Адама Міцкевіча, таварыша падарожжа 1831 года, у дарозе паміж Nancy і Châlons*” [6, с. 192–193].

У назве твора ўпамянута гарады ўсходняй Францыі, наведаныя паэтамі паміж 21 і 28 ліпеня. Сам верш напоўнены шчырай элегічнай настраёвасцю: дарога да Польшчы і Літвы зачынена, мабыць, назаўсёды. Але душа не можа пагадзіцца з пякельнай рэальнасцю і нястрымна рвецца да заповітных межаў...

Першая частка твора пабудавана па прынцыпе кантрасту: спакой, мірная праца жнеяў на палях Францыі супрацьпастаўляецца бразгату бронзы і праліванню крыві на радзіме паэтаў. А здратаванае збожжа становіцца сімвалам зламанага жыцця і гвалту:

*Дзіва... Як жнуць тут жанчыны
спакойна,
Не ўспамінаюць пра войны.
Нас жа зняволілі. Злітуйся, Божа!
Войскі варожыя мнуць наша збожжа...*

(Тут і далей у тэксце пераклад аўтара
артыкула. – Г. С.) [6, с. 192]

Некаторыя радкі А. Гарэцкага прасякнуты горкай іроніяй да спадарожніка:

*Цяжка — ўздыхаеш, Адам, сумняваешся
зноў?
Мені з сабой трэба ў душы мець грахоў.*

[6, с. 193]

Ужо гэтыя словы нагадваюць праўду пра тое, што зямная мудрасць прама супрацьлеглая мудрасці нябеснай, але найстрашней, калі гэтакім пачварным чынам пераварочваецца разуменне паняццяў “грэшнасці” і “бязгрэшнасці”, зямныя суддзі пачынаюць самі вырашаць, што ёсць дабро, а што зло, за што трэба караць, а за што ўзнагароджваць... І горш за ўсё, што першапачатковы парадак даводзіцца ўсталёўваць з дапамогай зброі. Апошнія радкі верша, на мой погляд, маюць дваісты сэнс:

*Гэй! Са сваімі грахамі ты ступіш яшчэ
З Божае Ласкі на родны прастор. Але мне...
Бог ці дазволіць змагацца між братніх
плячэй?
І ці ў айчыннай зямлі маё цела спачне?*

[6, с. 193]

З аднаго боку, Гарэцкі ўпэўнены ў нейкім прыярытэце Адама Міцкевіча перад ім — магчыма, у творчай сферы, а магчыма, па памерах палітычных абвінавачванняў.

З другога боку, можна адысці ад літаральнасці і ўспрыняць гэтыя радкі алегарычна. Гаворка ідзе, канечне ж, пра народную памяць: Міцкевіч несумненна пасяліўся ў сэрцах ліцвінаў; Гарэцкі ж сумняваецца, ці дойдзе яго песня да суайчыннікаў, аб чым сведчыць больш позні верш “Да Літвы”.

Прааналізаваны верш уключаны ў першы паэтычны зборнік Антона Гарэцкага “Паэзія Ліцвіна”, які выйшаў у Парыжы ў 1831 годзе. Паколькі раней за гэтую дату вершы Гарэцкага асобнай кніжкай не выдаваліся, то цалкам магчыма, што менавіта падчас асабістых зносінаў паэтаў на эміграцыі Міцкевіч пазнаёміўся са славунай байкай сябра “**Чорт і збожжа**” [3], уключанай у пераапрацаваным выглядзе ў I сцэну I акта дрэздэнскіх “Дзядоў” (1832).

Байку гэту з вершам “Да Адама Міцкевіча...” лучыць важны вобраз-архетып. Ніва, якая стала прадметам супрацьпастаўлення ў вышэйпрааналізаваным творы, становіцца тут таксама сімвалам, але ўжо не стаптанага жыта-жыцця, а ўлоння, на якім з закапанага ў глебу збожжа дзіўным для д’ябла спосабам вырасце “ніва вольнасці святое”. Такім чынам, вобраз зерня з байкі “Чорт і збожжа” выглядае як непасрэднае развіццё аналагічнага вобраза з верша “Да Адама Міцкевіча...”. Прытым рашуча змяняецца яго сутнасць і інтэрпрэтацыя. У другім вершы Антон Гарэцкі скарыстоўвае хрысціянскую ідэю смерці дзеля выратавання, уваскрашэння і далейшага жыцця. Гэты твор наогул можна назваць мастацкім каментарам да наступных радкоў Евангелля: “Сапраўды, сапраўды кажу вам: калі пшанічнае зерне, упаўшы ў зямлю, не загіне, то застанеца адно; а калі загіне, то прынясе шмат плоду” (Ян 12, 24). Зразумела, што ідэйны змест байкі “Чорт і збожжа” выходзіць па-за межы тагачаснай палітычнай сітуацыі ў краіне.

Адам Міцкевіч ў сваёй паэме ўзбагачае пераказаную байку глыбокай высновай:

*...Хто веру й вольнасць знойдзе з вас і
закапае,*

Каб Бога ашукаць, – сябе ён ашукае .

[1, 372]

Самім спосабам выкладу паэт яшчэ больш узмацняе божую прадвызначанасць паўстанцкіх ахвяр і іх найвышэйшы сэнс. Падаўляць паўстанцаў — значыць ісці супраць Божае волі, асудзіць сябе на пражэнне ў канчатковым выніку.

Разам з тым, з дапамогай яркіх вобразных сродкаў Міцкевіч, напрыклад, узмацняе сатырычнае, гнеўнае апісанне д'ябла, у той час як Гарэцкі карыстаецца больш нейтральнымі фарбамі. Параўнаем. У Міцкевіча:

*«Zrobił rogiem rów w ziemi i nasypał
żytem,
Napłwał i ziemią nakrył, i przybił kopytem»*
[4, с. 280]

У Гарэцкага:

*Wszystką pszenicę, jęczmień, owies,
żyto,
Zagrzebał pilnie do ziemi swym rogiem*
[3]

Вядома, гэтыя нязначныя змены ў вобразнасці байкі былі выкліканы настроем і ідэйнай задумай Міцкевічавай паэмы, а не жаданнем перарабіць ужо славетную байку ці ўмяшацца ў творчую прастору іншага мастака.

Такія стасункі, увогуле, не дзіўныя, тым больш што на эміграцыі паэты зблізіліся яшчэ мацней. Пра гэта сведчыць іх сумесная грамадская і культурная дзейнасць. У той час вакол Міцкевіча гуртавалася амаль усё таварыскае жыццё прагрэсіўнай часткі эмігрантаў. Доўгімі зімнімі вечарамі 1833–1834 гадоў да яго сыходзіліся Дамейка, Вітвіцкі, Зан, Гарэцкі, Янскі, браты Залескія і паэт з натхненнем чытаў ім свае новыя творы. У 1834 годзе усе прыяцелі ўступілі ў рэлігійнае таварыства Braci Zjednoczonych. Дэвіз жа гучаў наступным чынам: "Służcie Bogu Polacy, a Bóg zbawi Polskę". Антон Гарэцкі перажыў дзеля гэтага выпрабавальны тэрмін, кінуў рызыкаўныя гульні, выхаваў у сабе асаблівую пабожнасць, аднак паэт не вытрымаў дасканала рэлігійнай практыкі і адышоў ад гэтай групы.

Нядоўга ён пратрымаўся і ў наступным аб'яднанні, узначаленым Андрэем Тавяньскім. Дактрыну тавянізму Гарэцкі адразу прывітаў з вялікім энтузіязмам і разам з Міцкевічам, Сабаньскім увайшоў у лік “першых магістраў справы”. Аднак імпэт гэты вельмі хутка згас — напрыканцы 1841 года. Спрычынілася тут адно цікавае здарэнне, што адбылося ў асяроддзі тавяністаў. Ян Шэляг ва ўступе да Гарэцкавай кнігі „Djabel i zboże” расказвае пра яго наступным чынам: „O odstąpieniu jednego z dwóch najpierwszych Towiańskiego adeptów... taka wieść chodzi. Pewnego razu czytał mu Towiański „Akt wiary”, który — jak powiadał — Pan mu podyk-tował. Gorecki słuchał „Aktu” tego z uwagą i pobożnością, ale gdy nazajutrz zavezwał go Towiański do podpisania „Aktu”, a ten spostrzegł na nim gęste od dnia wczorajszego poprawki: „O, Mistrzu — rzecz — Pan

Bóg jest nieomylny i co raz zrobi, nie poprawia nigdy; nie Pan Bóg więc musiał wczoraj ci „Akt” dyktować, kiedy dziś na nim poprawek tyle widzę”. I „Aktu” nie podpisał” [цыт. па: 5]. Гарэцкі адышоў і ад гэтага аб’яднання і намерваўся нават абнародаваць пісьмо супраць тавяністаў. Разрыў з Тавяньскім пацягнуў за сабой непаразуменні з Адамам Міцкевічам, які, нягледзячы на прымірэнчыя спробы Гарэцкага, пазбягаў таварыства з ім.

Не вядома, як складваліся стасункі паміж імі ў далейшым, але Міцкевіч ужо не дажыў да найбольш знакавай падзеі, якая, магчыма, узгадніла б усе ранейшыя непаразуменні, бо паказвала на Божую прадвызначанасць гэтага сяброўства. Гутарка ідзе пра раптоўнае ўзяцце шлюбу паміж сынам Антона Гарэцкага Тадэвушам і дачкой Адама Міцкевіча Марыяй. Адбылося з’яднанне сем’яў у 1857 годзе. Да гэтага шлюбу Марыя, яшчэ вельмі маладая (17 гадоў), ужо мела нарчонага — сакратара Адама Міцкевіча, Арманда Лера. Але спатканне з Тадэвушам змяніла планы. Дзяўчына раптоўна выйшла замуж, паведаміўшы пра гэта сям’і ў самы апошні момант. Шлюб, які адбыўся 7 лістапада ў Парыжы, выклікаў сапраўдны скандал. Паміж Лерам, Уладыславам Міцкевічам (братам Марыі) і Тадэвушам усчалася бойка і толькі дзякуючы Марыі і іншым сваякам не дайшло да паядынку. Але для жончынай сям’і Тадэвуш усё роўна застаўся чужым.

Ліцвінскія паэты мелі агульных унукаў. Дзяўчынка Гэлена, на жаль, памерла ў 1860 годзе пасля доўгай хваробы, маючы ўсяго два гады. Пазней сям’я папоўнілася дзеткамі Цэлінай, Людвікам і Адамам.

...Праз некалькі гадоў праўнук Антона Гарэцкага, Ежы Гарэцкі, пакінуў у сваім нататніку наступны запіс: "Сmentarz w Montmorency, pazywany smentarzem polskim, został odkryty w ubiegłym wieku przez moich dwóch pradziadków, Antoniego Goreckiego i Adama Mickiewicza... Obaj poczuli się jakby przeniesieni w jakiś zakątek ich rodzinnej Litwy i postanowili, że będą na nim pochowani" [цыт. па: 5].

Як бачым, спатканне паміж паэтамі зноў адбылося... Сяброўства, заснаванае на агульных душэўных памкненнях у часы барацьбы за краіну, і творчае супрацоўніцтва, выраслае з цесных асабістых сувязяў, не загінула. Гэта спатканне апошняе і вечнае... І зноў іх выратавала дарагая Літва.

ЛІТАРАТУРА:

1. *Міцкевіч А.* Выбраныя творы: Перакл. з пол. / Уклад., прадм. і камент. К. Цвіркі. — Мн., 2003.
2. *Ciechanowska Z.* Gorecki Antoni // *Polski Słownik Biograficzny.* Т. VIII. Wrocław; Krakow; Warszawa; 1959–1960. S. 306–309.
3. *Gorecki A.* Djabieł i zboże // *Chleb w poezji,* http://republika.pl/o_chlebie/poezja.html

4. *Mickiewicz A. Dziady // Mickiewicz Adam. Wybór pism. Wydanie drugie. Warszawa, 1951. S. 243–324.*
5. *Orłowska J. Żołnierz czy poeta? Koleje życia i twórczości Antoniego Goreckiego // Nasza gazeta. Wilno, 2001. № 32 (521), <http://www.nasza-gazeta.tripod.com>*
6. *Poezje powstania listopadowego. Oprac. A.Zieliński, 1971.*

Тамара Симонова

РОМАНИЗАЦИЯ МЕМУАРИСТИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Литература XX столетия встала на путь активного освоения возможностей документальной и художественно-документальной прозы, что объясняется рядом историко-культурных и внутрилитературных причин. Глобальные события XX в. порождают ощущение непредсказуемости общественной жизни и индивидуального существования. На этом фоне возникает стремление сохранить доступными средствами мимолетность бытия в его текущих проявлениях и прошедших событиях. Именно поэтому периодически на первый план выдвигаются документальные жанры (очерк, эссе, мемуары, записки, автобиография и т.п.), призванные адекватно отразить реальность, создать ее узнаваемую копию. В периоды крутых исторических поворотов именно документальная литература формирует образ эпохи. Несмотря на то, что документалистика находится «в тени» художественной прозы, она опробует те возможности, которые развивает впоследствии художественная литература. Как заметила Л.Гинзбург, «литература в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнута эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью» [3, с.6]. Это создает предпосылки для развития документальной прозы в направлении к художественным принципам воспроизведения действительности, что является условием формирования романизированной мемуаристики.

Возникнув в русской литературе в XVII столетии в форме непритязательных записок бытового назначения («для себя» или для сведения ближайшего окружения), мемуары на протяжении XVIII-XIX вв. приобретают большую историко-литературную значимость, а в XX в. отчетливо подразделяются на публицистическую и романизованную разновидности. Мемуарная литература становится важной составляющей частью литературного процесса, обретает эстетическое значение. Информационная и эстетическая функция мемуаров

уравновешиваются. Отражение реальности уступает место созданию ее литературной модели.

Романизированные мемуары – пример сложного взаимодействия документального и художественного начал. Основываясь на реально бывшем, писатель подчиняется законам художественной прозы: выстраивает сюжетный каркас, создает систему действующих в данном сюжете персонажей, задействует широкий спектр художественных средств, характеризующих людей, обстоятельства, время. Можно сказать, что действительность становится прототипом созданного текста, но прототипом не скрытым, известным только по сопутствующим свидетельствам, как в художественной литературе, а прямым – она является основным предметом и целью изображения.

Сближение с художественной литературой и существование в рамках художественных жанров (мемуарный роман, мемуарная повесть, мемуарное эссе, мемуарная стилизация) в первую очередь определяется авторской установкой на повествование, свободное от мелочного правдоподобия и восходящее к индивидуально-личностному восприятию действительности. Часто это проявляется уже на уровне заглавия или жанрового обозначения текста. М.Зенкевич свою книгу «Мужицкий сфинкс» определяет как «беллетризованные мемуары», «Трава забвенья» и «Алмазный мой венец» В.Катаева квалифицируются как «повесть», А.Мариенгоф называет свои мемуары «Роман без вранья», А.Рыбаков – «Роман-воспоминание». Заглавия романизированных мемуаров, как правило, отличаются от названий публицистических мемуарных книг. «Былое и думы» А.Герцена, «Люди, годы, жизнь» И.Эренбурга, «Человек и время» И.Шагинян – в данных заголовках зафиксированы хроникальность произведений, их широкий эпический размах, отражающий бытие человека в истории. Названия романизированных мемуаров носят более частный характер, отражают индивидуальное восприятие прошлого, подчас приобретают лирическое звучание: «Мой век, мои друзья и подруги» А.Мариенгофа, «Алмазный мой венец» В.Катаева. Некоторые заглавия метафоричны: «Трава забвенья» В.Катаева, «На виртуальном ветру» А.Вознесенского. В обоих случаях речь идет о памяти, сохраняющей от небытия осколки прошлого, но если Катаев использует метафористику библейского образа, то Вознесенский создает метафору, обусловленную технологическим мышлением конца XX века.

В заглавиях романизированных мемуаров оговаривается локальность информации, привязанность к определенной сфере жизни: «Петербургские зимы» Г.Иванова, «На берегах Невы», «На берегах Сены» И.Одоевцевой. Мемуаристика такого рода не стремится к

масштабности, ей чуждо стремление создать многомерную картину эпохи, выражаясь словами Л.Толстого, «захватить все». Подчас в заглавии проступает ирония по поводу самого жанра, например, «Пожилые записки» И.Губермана. Мемуары квалифицируются как «записки о прошлых событиях, сделанные современником или участником этих событий» [8, с.297], они создаются по прошествии значительного времени от свершившегося, поэтому определение «пожилые», закрепляя жанровую сущность, одновременно заключает в себе оттенок авторской самоиронии.

Предисловие не обязательная часть мемуарного произведения, но ряд мемуаристов создают преамбулу к своему тексту, где сообщают о намерениях, связанных с написанием книги. Как свидетельствуют предисловия, цели романизированной мемуаристики специфические, особые. «Зачем понадобилось автору идти самому и манить за собой читателя по горячечной пустыне сыпнотифозного бреда к оазисам живой действительности?» [4, с.412], – задается вопросом Зенкевич, сразу же обнажая необычность своего замысла, «странную форму разговора с читателем» [4, с.412]. Смесь реальности и фантастики, к которой прибегает автор, не всегда будет воспринята сочувственно, но «может, найдутся и такие, кому “тени далекие” проникнут в душу, разбудят любовь и печаль» [4, с.412]. Необычная форма произведения оправдана, таким образом, вниманием читателей-единомышленников.

Книги И.Одоевцевой «На берегах Невы», «На берегах Сены» являются своего рода мемуарными романами, где фактография преподносится в форме беллетризации. Писательница не скрывает своего особого восприятия выдающихся современников: «Возможно, что... для меня сквозь их земные оболочки просвечивал их образ, задуманный Богом» [7, с.13]. Декларация личностной концепции жизненных впечатлений – особенность, в большей мере присущая мемуарной романизации, чем обычным воспоминаниям.

На уровне сюжетно-композиционных решений романизированные мемуары также отличаются от публицистических. Сюжетная организация присуща всем видам воспоминаний. Она упорядочивает многообразный жизненный материал, выстраивает его в соответствии с авторскими намерениями. В сюжете преломляется проблемно-тематическая основа мемуаров. Линейный, как правило, сюжет публицистических воспоминаний заменяется более сложными вариантами событийной компоновки в романизированном произведении. Во многих случаях вступает в свои права эссеистическая манера изложения, связанная со свободным расположением эпизодов, возникающих в сознании автора спонтанно или под влиянием

определенных ассоциаций. Таковы «Петербургские зимы» Иванова, «Алмазный мой венец» Катаева, «На виртуальном ветру» Вознесенского, книга которого представляет собой собрание мемуарных эссе. Даже последовательно развивающийся сюжет является всего лишь скрепляющей основой потока воспоминаний, в котором обычны временные инверсии, хронологические смещения, в результате чего повествование приобретает характер свободного рассказа (книги Одоевцевой, Зенкевича, Губермана).

Некоторые писатели встают на путь логических допущений, домысла, даже очевидного вымысла. В таком случае реальность переплетается с творческой фантазией, и это превращает произведение в мемуарный роман, так же, как и прием беллетризованного повествования. Катаев вводит в «Траву забвенья» вымышленных персонажей: Рюрика Пчелкина и Клавдию Заремба. У Зенкевича в сконструированных автором обстоятельствах появляются Григорий Распутин, Пуришкевич, Николай Первый, Гумилев, а образ Анны Ахматовой трансформируется в вымышленный персонаж – Эльгу.

Четкое разграничение правды и вымысла не всегда возможно. Очевидны заведомо фантастические эпизоды в «Мужицком сфинксе» Зенкевича, немемуарна линия Рюрика Пчелкина в «Траве забвенья» Катаева. Вымысел же и трансформация реальности в «Петербургских зимах» Иванова выявить гораздо сложнее. По свидетельству Н.Берберовой со слов самого автора, в этой книге «семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять – правды» [1, с.532]. Сложное переплетение противопоставленных принципов может обнаружить только внимательный исследователь текста. Вымысел не является отражением авторского произвола. Он оправдан художественной задачей произведения. Невероятная причудливость эпохи революционных перемен выразительно проступает в фантастических эпизодах «Мужицкого сфинкса», напоминающих, по выражению самого писателя, бред «горячечного больного», где оживают после гибели Гумилев, Распутин, Николай II, где повествователь вместе с Каннегисером оказывается участником убийства Урицкого.

В романизированных мемуарах создается то художественное обобщение (эпохи, среды, человеческих типов), которого сложно достичь фактографическим описанием действительности. Прием типизации дает в результате более убедительную и в конечном счете более верную картину минувшего.

В начале «Петербургских зим» Иванов пишет о «почти блаженной» гибели Петербурга в суровую постреволюционную пору, когда утраты и страдания притупили остроту восприятия. Все это проявляется в беседе

двух обывателей, которая не документально, а именно типологически воспроизводит это обстоятельство:

«— Ну, как вы дошли вчера, после балета?..

— Ничего, спасибо. Шубы не сняли <...> Был обыск в восьмом номере <...>

— Взяли кого-нибудь?

— Молодого Перфильева <...>

— Расстреляют, должно быть?

— Должно быть...

— А Спесивцева была восхитительна...

— Да, но до Карсавиной ей далеко» [5, III, с.6].

Реплики об арестах и расстрелах спокойно и обыденно перемежаются впечатлениями от балетного спектакля. Реальные люди, о которых вспоминает мемуарист, превращаются в действующих лиц его произведения. Их изображение подчиняется тем же закономерностям, что и создание персонажей в художественной литературе: портретная и речевая характеристика, манера поведения, своеобразие психологического склада личности. Часто авторский рассказ о современниках продолжается беллетризованными сценами с их участием. Таким образом создается эффект присутствия читателя в контексте прошлого, ибо действие разворачивается по внешней видимости на его глазах. Глаголы прошедшего времени, посредством которых передается процесс воспоминания, уступают место описанию действий в настоящем времени. «Голос Мандельштама течет, как <...> «золотистого меда струя», и я <...> вся превращаюсь в слух, и мое сердце вслед за арфической мелодией его стихов то взлетает ласточкой, то кубарем катится вниз» [7, с.126]. Давнее событие преподносится в книге Одоевцевой как сиюминутное.

Зенкевич, создавая оригинальный сплав мемуаров и романа, перемежает рассказ в прошедшем времени со сценами, имитирующими действие в настоящем. В результате одни и те же лица оказываются участниками разных временных напластований. «Я торопливо говорил, боясь ужаса молчания. При моем упоминании о панихиде Гумилев поморщился <...>

— Оставим это, — процедил он сухо <...>» [4, с.431].

И в следующей главе: «— Что же ты неходишь? — пробуждает меня от забытья оклик Гумилева.

Мы стоим в темной подворотне <...>» [4, с.434].

Все это подчеркивает условность литературного отражения действительности, не тождественность героев-персонажей подлинным историческим лицам.

Осознавая это, Катаев в своих мемуарных произведениях идет по пути усиления типологической условности. Если в «Траве забвенья» образы Бунина и Маяковского реалистичны и соответствуют своим прототипам, то в книге «Алмазный мой венец» Маяковский превращается в Командора – образ, который вмещает в себя личностные черты Маяковского, биографические подробности его жизни, но при этом обладает проявленным обобщающим значением: Командор – самая крупная фигура в поэзии 20-х гг., признанный лидер новой генерации писателей, яркий выразитель своей эпохи. Столь же типологичны образы Олеси (ключника), Пастернака (мулата), Есенина (королевича) и др. Замена фамилий условными наименованиями демонстрирует свободу автора от сковывающего правдоподобия и стремление выразить в созданных образах сущностные особенности прототипов.

Художественность мемуарной прозы сказывается в обогащении жанровой парадигмы. Помимо пограничных образований (мемуары-роман, мемуары-эссе) создаются жанры не имеющие аналогов в предшествующей литературе: иронические мемуары (Тэффи «Воспоминания», М.Ардон «Легендарная Ордынка», «Возвращение на Ордынку», Губерман «Пожилые записки»), мемуарные стилизации (Гроссман «Записки д'Аршиака»). Общая установка иронических мемуаров – особый тип восприятия былого, возможность с юмором поведать о серьезных сторонах общественной жизни, судьбах и характерах современников. Становясь ведущим пафосом повествования, ирония направлена не только на внешние стороны бытия, но и вовнутрь – на личность самого автора. Книга Гроссмана («Записки д'Аршиака») – роман, созданный в форме вымышленных воспоминаний реального лица о подлинных событиях.

Имитируя мемуарную форму, она тем не менее относится, подобно действительным мемуарам, к области художественно-документальной прозы. Писатель воспроизводит подлинные обстоятельства: дуэль между А.С.Пушкиным и Дантесом и предпосылки этого события. Исторический сюжет основан на известных документальных материалах, но беллетризуется авторской творческой фантазией, допускающей изложение событий с точки зрения секунданта Дантеса – д'Аршиака. Конечно, псевдомемуары не могут быть приравнены к собственно мемуарной литературе, но появление стилизаций – свидетельство «олитературования» жанра.

Мемуарная проза, несущая на себе отпечаток авторской индивидуальности, отличается стилевым своеобразием. Особенно это заметно в области романизированной мемуаристики, где писательский стиль обогащается за счет литературных традиций. В «Петербургских

зимах» Иванова ощутимо пушкинское влияние (лаконичная емкость фразы), в «Воспоминаниях» Тэффи проступает чеховское соединение комического и драматического, бунинская зоркость к деталям, словесная точность описаний характеризуют книги Катаева, а концентрированная метафористика Вознесенского («На виртуальном ветру») восходит к творческому опыту Пастернака и Цветаевой. Стилистая манера прозы Вознесенского во многом напоминает его поэтический стиль: пристрастие к метафоре, неожиданные уподобления, изобретательная образность. Ростропович – «могучий сгусток бытийственной гудящей энергии» [2, с.171]. О его игре: «Бесконечный, астрально высокий и низко бредущий смычок разрезает нашу жизнь надвое [2, с.170]. «Чуткое деревянное ухо уникального живого древесного зала Московской консерватории вибрирует от его виолончели» [2, с.174]. Внимание к звуковой организации речи позволило создать такую фразу о Плисецкой: «В ее имени слышится плеск аплодисментов» [2, с.175]. Свое понимание явления или человека Вознесенский выражает не логически, а в эмоционально-образной форме: «Ах, Таганка – бешеная рулетка семидесятых» [2, с.217], «Она (Плисецкая – Т.С.) рифмуется с плакучими лиственницами, с персидской сиренью, Елисейскими полями, с Пришествием» [2, с.175].

Опыт Вознесенского служит убедительным подтверждением Катаевского высказывания: «Поэзия – это то, что необходимо присутствует во всех видах литературного творчества <...> Каждый хороший, подлинный романист, новеллист, драматург – прежде всего поэт» [6, с.21]. Это во многом объясняет стилистику самого Катаева, который в воспоминаниях совмещает прозу со стихами-цитатами из произведений своих современников. Стихи не имеют строфического деления, органично вписываются в прозаический текст, не только повествовательный, но и поэтически эмоциональный. Таким образом, документальные источники (цитаты) выступают как одно из эстетических средств, что очевидно свидетельствует о сближении части мемуарной прозы с художественной литературой. Романизация мемуаристики демонстрирует одну из симптоматичных тенденций в литературе XX века, связанную с взаимодействием документального и художественного принципов изображения. Все это способствует обновлению и обогащению словесного творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Берберова Н. Курсив мой. – М., 1996.
2. Вознесенский А. На виртуальном ветру. – М., 1998.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. – М., 1977.
4. Зенкевич М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. – М., 1994.

5. Иванов Г. Собр.соч.: В 3 т. – Т.3. – М., 1994.
6. Катаев В. Поэзия – это музыка // День поэзии. – М., 1979.
7. Одоевцева И. На берегах Невы. – М., 1988.
8. Ожегов С. Словарь русского языка. – М., 1986.

Святлана Страх

РОМАН ДЖЕКА КЕРУАКА «БРОДЯГИ ДХАРМЫ»: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ДВУХ МИРОВ

Джек Керуак (Jack Kerouac, 1922-1969), признанный лидер движения битников, наиболее известен широкой публике своим романом «На дороге» (“On the Road”, 1951), вызвавшим настоящую революцию в сознании послевоенной молодежи. Другой его роман «Бродяги Дхармы» (“The Dharma Bums”, 1958) является своеобразным продолжением «На дороге». Они оба входят в «Сагу о Дулуозе», которая повествует о скитаниях и душевных метаморфозах поэта и писателя, битника и буддиста, любителя джазовой музыки и красного вина. Цель данного исследования – проанализировать название, композицию, систему персонажей романа «Бродяги Дхармы», уделить особое внимание его философской проблематике.

В образе Рэя Смита, главного героя «Бродяг Дхармы», легко прочитываются черты Сала Парадайза, известного нам по роману «На дороге». Подобно тому, как определенный отрезок жизни Парадайза проходит под знаком личности Дина Мориарти, так путеводной звездой Смита на время становится Джафи Райдер, прототипом которого является поэт-битник Гэри Снайдер. Каждый год Смит отправляется автостопом из штата Нью-Йорк, где живет его мама, в Калифорнию, где он познакомился с Джафи Райдером. Там также живут его старые друзья Алва Голдбук (Аллен Гинзберг), Коди Поумрэй (Нил Кэссиди) и другие. Очень кратко фабулу романа можно описать так: путешествие осенью автостопом в Калифорнию, городок Беркли, затем возвращение к матери на Рождество, зимние месяцы дома, весной опять в путь к друзьям. Заканчивается роман в сентябре, когда скоро Рэй Смит опять выйдет на дорогу, ведущую к материнскому дому.

Название романа «Бродяги Дхармы», на наш взгляд, достаточно прозрачно. Во-первых, оно указывает на увлечение героев романа буддийской религией. Необходимо заметить, что дхармой называют учение будды (в особенности будды Шакьямуни), текст или собрание текстов, в котором это учение изложено, а также элемент психофизического мира. Далее название указывает на образ жизни героев романа. Их, в отличие от простых обывателей, не заботит комфорт в

повседневной жизни. Простая хижина, несколько циновок, брошенных на пол, – вот все, что нужно, чтобы расшифровывать китайские иероглифы, распивать чай и вино и чувствовать себя довольными жизнью. Чтобы отправиться в путь, им достаточно взять рюкзак, спальник, пару котелков и немного еды. Ворох вещей и мягкая мебель абсолютно не нужна тем, кто долго не задерживается на одном месте, а скитается в поисках все нового и нового опыта. Все это – бродяги Дхармы.

В исследуемом романе Джек Керуак выстраивает события циклично: главный герой Рэй Смит всегда путешествует по одному и тому же маршруту, но в разное время года. Дж. Керуак от лица своего героя говорит: “I was an oldtime bhikku in modern clothes wandering the world (usually the immense triangular arc of New York to Mexico City to San Francisco)” [2, с.5]. Таким образом, мы можем говорить об использовании циклической композиции в романе.

События романа изложены в строго хронологическом порядке, иногда даже указываются точные даты событий. Действие романа начинается в сентябре 1955 года и заканчивается в сентябре 1956. Таким образом, с окончанием действия заканчивается и годовой цикл в природе, в чем невозможно не усмотреть связь с циклическостью жизни самого героя Рэя Смита.

Система персонажей романа «Бродяги Дхармы» включает в себя большое количество самых разнообразных героев. Можно выделить две основные группы: люди, с которыми Рэй Смит пересекается во время своих путешествий, и его друзья и близкие. В большинстве случаев персонажи первой группы описаны у Дж. Керуака весьма лаконично: очень краткая портретная зарисовка, профессия, направление и цель поездки (может быть указано что-нибудь одно из перечисленного). В этих персонажах Джека Керуака, в первую очередь, интересуют необычные детали, выделяющие их из толпы. Например, это может быть кусочек бумаги со словами из буддийского текста или нетрадиционный рецепт от артрита.

Описание персонажей второй группы носит в основном событийный характер, т.е. описывается, что они сделали или что сказали в той или иной ситуации. Встречается также рефлексия главного героя по поводу их поступков и характера. Но мы абсолютно ничего не знаем о биографических фактах их жизни, где и когда они познакомились с Рэем Смитом. Автор не считает нужным представить нам этих героев. Складывается впечатление, что обо всех них уже раньше говорилось, как будто они уже наши старые знакомые. Это вполне понятно, если

учитывать, что роман «Бродяги Дхармы» является частью «Саги о Дулуозе».

Исключением является персонаж, который оказал на Смита наибольшее влияние – Джафи Райдер, герой весьма примечательный. О нем мы узнаем, что он родом из Восточного Орегона, вырос в лесной глуши в семье лесоруба. Его интересы очень широки: антропология, индейский фольклор, востоковедение и восточные языки, девушки и, конечно же, буддизм. От представителей богемы Джафи отличается большой физической выносливостью, небывалой активностью и абсолютной открытостью по отношению ко всем людям. Из самых ярких описаний его внешности приведем следующее: “His face was a mask of woeful bone, but his eyes twinkled like the eyes of old giggling sages of China, over that little goatee, to offset the rough look of his handsome face” [2, с.11]. Для Рэя Смита Джафи – самый преданный своим идеям бродяга Дхармы. Тем не менее, казалось бы, цельный образ абсолютно бесстрашного человека, который лазал полжизни по горам, имел свои устоявшиеся идеи о мире и людях, не признавал образа жизни обывателей, нарушается в романе дважды. В первый раз тогда, когда Джафи боится зайти в придорожный ресторанчик, поскольку люди там слишком хорошо одеты. До этого он производил впечатление человека, который абсолютно безразлично относится ко всем материальным ценностям буржуазного общества. Его смятение перед входом в ресторан указывает, на наш взгляд, на то, что Джафи небезразлично, что о нем подумают те самые разодетые пижоны. Второй эпизод относится к тому моменту, когда Смит во второй раз приезжает в Калифорнию и вновь встречает Джафи. Тот оказывается в смятенном и разочарованном состоянии. Уставший после работы, Джафи говорит о том, что, может, скоро он соберется завести семью, зарабатывать кучу денег и жить в большом доме. Но ночь размышлений возвращает его на прежний путь поиска “the Zen ideal of poverty and freedom” [2, с. 170]. Несмотря на восхищение, которое испытывает Рэй Смит по отношению к Джафи Райдеру, он не пытается копировать его образ жизни и идеи. Да, он, несомненно, следует его советам, как то подняться на Маттерхорн или устроиться на лето пожарным наблюдателем, но у Смита свой неповторимый путь. Он наблюдает за Джафи со стороны и описывает его слова и поступки, как если бы писал житие святого.

Одна из главных тем романа – это противостояние традиционного и альтернативного образа жизни и мыслей; простых, нормальных обывателей и бродяг Дхармы. Первая группа – это типичные представители послевоенного американского общества, главные ценности которых заключаются в материальном достатке и нехитрых

семейных радостях. Нужно заметить, что им в романе уделено достаточно небольшое пространство. Обратим внимание на два наиболее характерных случая соприкосновения интересующих нас сторон. Во-первых, типичные обыватели в романе – это семья Смита: его мама, сестра с мужем и маленький племянник. Безусловно, в их отношениях есть большая доля непонимания и неприятия, в первую очередь, со стороны мужа сестры. Рэй Смит пытается ему объяснить буддийские истины, но тому на них наплевать. Мать и сестра настаивают на том, чтобы он вел нормальный образ жизни: спал в комфортном и теплом месте, ездил с ними по выходным на машине. В ответ на его постоянный отказ они раздражаются и осуждают его увлечение буддизмом. Тем не менее, нельзя сказать, что это противостояние перерастает у Джека Керуака в неразрешимый и острый конфликт. Все же есть то, что связывает Рэя с его семьей – любовь. Он действительно очень тепло и нежно относится к матери, с удовольствием возится со своим маленьким племянником, т.е. с его стороны не исходит абсолютно никакой агрессии, только попытки объяснить и донести свою точку зрения. Смит даже свершает маленькое чудо: в своих медитациях он прозревает причину болезни мамы – это аллергия на комнатные цветы, что потом подтверждается врачами. Несмотря на это, каждый остается при своем мнении, и Рэй уезжает к друзьям, но он постоянно будет возвращаться назад к родным.

Есть в романе эпизод совсем иного характера. Добираясь домой к Рождеству, Рэй Смит встретил водителя грузовика Бодри, который согласился подбросить его почти до дома. Они провели в дороге несколько дней, за которые Смит показал водителю то, как можно жить, имея в распоряжении только рюкзак и совсем немного денег. И этот “good old joe, fat, happy, middlewestern”, у которого была семья и хороший дом, вдруг осознал, что наслаждался жизнью и свободой именно этот бродяжка Смит, а не он, успешный представитель развитого американского общества [2, с. 127]. Это открытие так поразило его, что он даже преступил правила, запрещающие ему подвозить кого-либо, и готов был пожертвовать работой ради того, чтобы помочь Смицу. Пожалуй, этот эпизод указывает на то, что во многих, казалось бы, довольных жизнью типичных обывателях кроется желание сбросить оковы их преуспевания и просто наслаждаться жизнью и свободой. И, возможно, именно поэтому они так не приемлют бродяг Дхармы: ведь те одним своим существованием будят в них скрытые желания, привносят некий диссонанс в их такие устроенные жизни.

Далее обратимся к тому, как относятся бродяги Дхармы к простым обывателям. В то время, как в своих поступках они не высказывают

никакой агрессии, их суждения остро критичны. Рэй Смит говорит: “colleges being nothing but grooming schools for the middle class non-identity which usually finds its perfect expression on the outskirts of the campus in rows of well-to-do houses with lawns and television sets in each living room with everybody looking at the same thing and thinking the same thing at the same time” [2, с. 39]. Главное, что не приемлют бродяги Дхармы – это добровольное подчинение всеобщей системе, которая диктует, что им нужно потреблять, смотреть и думать. Взамен обыватели получают относительную уверенность в завтрашнем дне, стабильность и комфорт. Символом такого общества в романе становится голубой экран телевизора, перед которым обязательно каждый вечер собираются все семьи и смотрят, возможно, одни и те же передачи, которые настраивают их на нужную систему, одинаковую волну. Такое общество без критики вызывает ассоциации с одномерным обществом Г. Маркузе, где каждый член общества неизбежно оказывается заложником системы. Рэй Смит сравнивает такое общество с сумасшедшим домом, где все находятся под неусыпным присмотром, а свой образ жизни считает ему единственной альтернативой: “The only alternative to sleeping out, hopping freights, and doing what I wanted, I saw in a vision would be to just sit with a hundred other patients in front of a nice television set in a madhouse, where we could be “supervised” [2, с. 121].

Своего апогея критика общества достигает в эпизоде с подружкой Коди Поумрэя Рози. Рози однажды составила список всех своих знакомых с перечислением всех их грехов. Затем она попыталась спустить его в канализацию, но список застрял, и пришлось вызвать мастера. Рози утверждала, что мастер был переодетым полицейским, и теперь их всех арестуют. В итоге, несмотря на то, что за ней постоянно присматривали, Рози бросается с крыши и погибает. Перед смертью в споре с Рэем Смитом она предсказывает приход “a big new revolution of police” [2, с. 110]. Она представляет современную ей Америку полицейским государством, страх перед которым доводит ее до суицида.

Бродяги Дхармы гораздо более оптимистично смотрят в будущее. Они единственные, кто смог настроиться на другую волну, «отключиться от Главного Рубильника». Критикуя общество обывателей, Смит, тем не менее, признает, что они не причиняют зла, но ведь и такие, как Джафи Райдер, также никому не делали зла. Просто они выбрали иной путь, и вряд ли кто-либо откажется признать, что мечта их одухотворена и прекрасна: монастыри, в которых можно будет посвящать свое время медитации, разговорам и молитвам, дабы вырабатывать волны спасительной энергии для всего мира. Рэй Смит так формулирует их желание: “the Japhies of the world go prowling in the wilderness to hear the

voice crying in the wilderness, to find the ecstasy of the stars, to find the dark mysterious secret of the origin of the faceless wonderless crapulous civilization” [2, с. 39]. Таким образом, можно сказать, что бродяги Дхармы берут на себя, не побоимся этого слова, спасительную миссию. Им не все равно, что будет с остальным обществом. В их резкой критике звучит неподдельная тревога и забота о нем. Они хотят привлечь на свою сторону миллионы людей, Джафи Райдер мечтает вызволить узников системы, которая замыкает человека в рамках производства, потребления и работы. Перед ним встает, в отличие от Розы, видение рюкзачной революции, которая объединит миллионы американцев и позволит им вырваться из оков этой системы.

Буддизм в романе выступает в качестве одной из самых ярких черт, отличающих бродяг Дхармы от обывателей. Он несет в себе также интегрирующую функцию: бродяги Дхармы, будучи часто абсолютно разными людьми, находят точки соприкосновения именно на почве буддийской религии. Нам даже кажется возможным предположить, что буддизм привлек бродяг Дхармы не только как таковой, но и в качестве чего-то, идущего вразрез с официальной религией и, следовательно, с самой системой. Подтверждением этого служит тот факт, что каждый из бродяг находит в буддизме что-то свое, и это их личное открытие интересует их больше, чем традиционная доктрина буддизма. Например, Джафи Райдер утверждает, что именно буддизм дал ему возможность прозреть: “when I discovered Buddhism and all I suddenly felt that I had lived in a previous lifetime innumerable ages ago and now because of faults and sins in that lifetime I was being degraded to a more grievous domain of existence and my karma was to be born in America where nobody has any fun or believes in anything, especially freedom” [2, с. 31] Детально разбираясь во всех разновидностях буддизма, будучи, казалось бы, самым последовательным его приверженцем, Джафи Райдер, тем не менее, заявляет, что потерял бы к нему доверие, если бы тот не поощрял сексуальные отношения. Т.е., в версии буддизма Джафи отлично уживаются аскетизм и постоянное удовлетворение сексуального желания. Джафи заявляет: “my Buddhism is activity” [2, с. 175]. Еще один герой романа Артур Уэйн так трактует свою версию буддизма: “to me Buddhism is getting to know as many people as possible” [2, с. 195].

Рэй Смит в самом начале романа заявляет, что его абсолютно не волнуют разные подробности буддийской мифологии, ее национальные различия, из всего учения значима для него только первая из четырех истин Будды: «Вся жизнь – страдание» и, до некоторой степени, третья: «Подавления страдания возможно достичь». Далее Смит приходит к тому, что вовсе не нужно делать кардинального различия между

буддизмом и христианством, Востоком и Западом. Он говорит о том, что Христос для него также значим, как и Будда. Смит не считает нужным копаться в различиях между верованиями, ведь это служит разъединению людей, его мечта состоит в следующем: “I intended to pray, too, as my only activity, pray for all living creatures; I saw it was the only decent activity left in the world” [2, с. 105].

Таким образом, в ходе исследования романа «Бродяги Дхармы» мы проанализировали название романа, его композиционное построение и систему персонажей, уделив особое внимание второму по значимости герою Джафи Райдеру. Далее мы обозначили основную тему романа – противостояние двух миров: мира обывателей и мира бродяг Дхармы. Особое внимание мы уделили при этом отношению бродяг Дхармы к буддизму, привели различные версии его восприятия. Мы выяснили, что главный герой романа Рэй Смит, будучи сам выразителем идей бродяг Дхармы, тем не менее, находит точки соприкосновения и с миром обывателей. Критикуя этот мир, он высказывает и озабоченность его судьбой. И, несмотря на то, что его философия «ничегонеделания» мало созидательна в практическом плане, молитвы и медитации Смита создают оазис духа в обществе, где всех заботит только материя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Керуак, Дж. Бродяги Дхармы / Дж. Керуак; пер. с англ. Н. Немцова. – СПб: Издательство «Азбука-классика», 2003.
2. Kerouac, Jack. The Dharma Bums / Jack Kerouac. – Penguin Books, 1986.

Екатерина Солодуха

ДЖ. УИНТЕРСОН. К ПРОБЛЕМЕ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОСТИ

Дженетт Уинтерсон сегодня по праву считается одним из самых талантливых и провокационных английских писателей. Называя своими непосредственными «прародителями» Вирджинию Вулф, Томаса Стернза Элиота и Гертруду Стейн, а себя преемницей модернистского стиля, она умело сочетает его черты с близким ей постмодернизмом, акцентируя интертекстуальную связь всех периодов искусства, когда «Leonardo is present in Cezanne, Michelangelo flows through Picasso and on into Hockney. This is not ancestor worship, it is the lineage of art. It is not so much influence as it is connection» [10, с. 12].

Произведения Дж. Уинтерсон, не раз награжденные престижными литературными премиями, совмещают элементы исторического повествования, автобиографию, миф, легенду, фэнтэзи и сказку и провоцируют/проецируют на исследование глубинных тайн бытия.

Ключевыми концептами ее творчества являются любовь, время, самопознание, язык и искусство, где искусство предстает тем кристаллом, который объединяет данные понятия в единый комплекс мироздания, предавая им высшую ценность. Набатов по искусству в современном мире звучат изданные Дженетт Уинтерсон в 1994 г. роман «Искусство и ложь, или пьеса для трех голосов и сводни» (*Art & Lies, a Piece for Three Voices and a Bawd*) и в 1995 г. сборник эссе «Объекты искусства» (*Art Objects*).

Оба произведения, одно в художественной, другое в критическое форме, актуализируют прежде всего вопрос о сущности искусства, которая представляется эстетически автономной реальностью – «a world in itself, independent, complete, autonomous...» [9, с.1]. Реальность здесь это не синоним действительности, но скорее как у Вирджинии Вулф, некая форма, содержащая в себе различные впечатления: и яркие краски, и выцветшие полотна, – которые в сумме составляют саму сущность человеческой жизни: «Reality is continuous, multiple, simultaneous, complex, abundant and partly invisible» [10, с.151].

Реальность представляет собой нечто абстрактное, познаваемое скорее эмоционально, чем интеллектуально. Она есть воображение, которое обнаруживает новые миры в сути уже известных понятий – сути, скрытой от нас в номинальной жизни. Апеллируя к концепции искусства Оскара Уайльда, Дж. Уинтерсон признает функцией искусства не репрезентацию, не имитацию жизни, а инвенцию – воссоздание и прогнозирование жизни. «Именно жизнь подражает искусству, а не наоборот», – утверждает писательница: «Life gains from art not only spirituality, depth of thought and feeling, soul-turmoil or soul-peace, but that she can form herself on the very lines and colours of art, and can reproduce the dignity of Pheidias as well as the grace of Praxilities» [9, с.131].

Такая, своего рода, эстетизация произведения искусства является необходимым условием к его существованию и становится все более актуальной в современном потребительском обществе с его утилитарным подходом. Репродуцируя, копируя, тиражируя оригинал, это общество с невероятной скоростью превращает произведение искусства в предмет массовой культуры, который, бесспорно, теряя первоначальную высокую духовную, да и материальную ценность, становится достаточно доступным обывателю во всех отношениях.

Более того, существует даже определенное оправдание такого процесса. Некоторые исследователи считают, что это стимулирует элитарное искусство к созданию новых шедевров, при этом забывая, что истинное искусство не может «штамповать» свои изделия по заказу, не может быть ограничено временем на создание. В массовой культуре

время значит деньги («That is part of its unreality» [10, с.139]), в искусстве – энергия, сила, видение...

Однако и современное искусство само зачастую приобретает утилитарный характер – «a media circus; a money-driven, prize-hungry extravaganza, dependent on marketing and spin» [11]. Его произведения становятся товаром PR-индустрии, построенной на символах, когда истинная сущность предмета или явления скрыта за определенным образом, ею навязанным – «Illusion, narcotic, hallucination» [10, с.145].

Американский социолог Даниел Белл утверждает, что массовая культура необходима как интерпретация высокого содержимого на среднем общедоступном языке, что способствует коммуникации между постиндустриальным обществом высокой специализации и человеком, который интегрирован в него лишь как «частичный» человек. Но, как считает Дженетт Уинтерсон, истинное искусство не делает разграничения, оно доступно для понимания тех, кто того желает: «Art leaves nobody out, but it cannot condescend, we have to climb up if we want the extraordinary view» [10, с.41].

Искусство представляет собой иную систему ценностей, сравнимую порой с религией: «Like God, it fails us continually. Like God, we have legitimate doubts about its existence but, like God, art leaves us with footprints of beauty» [11]. Искусство есть тот же акт веры на уровне интуиции, не требующей доказательств, будучи основанной на подсознательном чувстве прекрасного, позволяющем постигать суть вещей. Такое чувство трансцендентального порядка становится ключом, намеком, трансмиссией информации иного рода, цель которой преобразование и воссоединение фрагментов разрозненной и неполноценной жизни в постиндустриальном обществе.

Особенной суггестивностью из всех видов искусства, по мнению Дженетт Уинтерсон, обладает именно литература, поскольку средством ее выражения является Слово, которое в совокупности с памятью и формируют искусство. Каждое слово произведения литературы – это результат кропотливого труда, особая энергия, строго выверенная единица, точно соответствующая контексту предложения, абзаца, книги: «Every word must withstand and escape, to tell its story, now multiple, now threadbare, wheresoever it falls» [10, с.167]. Язык литературы – это математически вычисленная экспрессия, не имеющая ничего общего с языком повседневности – с клише, навязанным средствами массовой информации.

Искусство требует усилий для его понимания: времени, денег, знаний, смирения, воображения. Искусство призывает к сотворчеству. Изучаем ли мы картину, слушаем ли музыку, смотрим ли театр или читаем книгу,

искусство интровертирует наше внимание в себя, когда внешний мир перестает существовать. Постигание тайн искусства открывает другой мир, построенный на иных принципах бытия – на любви и воображении – на том, что материальный мир не приемлет. Само искусство создано из любви и воображения: «a passionate, reckless love of the work in its own right, as though nothing else exists, and an imaginative force that creates something new out of disparate material» [11].

Основанием искусства служит, безусловно, эксперимент, сотворенный с помощью пера или кисти, у рояля или с глиной. Но эксперименты искусства не оплачиваются государственными программами, поскольку финансовые вложения требуют обратимости, «кассовости», высоких продаж, того, что искусство не может гарантировать.

Искусство не может обещать иного обмена, кроме как энергию на энергию. Время, потраченное на искусство – это время, проведенное наедине с собой. Здесь нет суеты повседневной жизни. Только ощущение. Искусство пробуждает аутентичное чувство себя, возвращает к осознанию своей жизни, воссоединяет дух и тело, обнаруживает скрытую правду. Результатом такого акта самопознания становится ответственность за свою духовную жизнь.

Искусство вечно, оно не должно и не может быть ограничено определенной эпохой, временем. Мы не читаем Шекспира, чтобы узнать о Елизаветинской Англии, мы читаем Шекспира, чтобы познать себя. Искусство – это континуум: «All art belongs to the same period... Who calls whom? Sappho to Mrs Woolf – Mrs Woolf to Sappho. The Over-and-Out across time, the two way radio on a secret frequency. Art defeats Time» [9, с.67].

Искусство убедительно, конфронтационно, спорно, независимо. Оно не удобно для общества и его правителей: оно ставит вопросы слишком остро. Не поэтому ли Гитлер сжигал книги (ср. «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери), не поэтому ли был запрещен «Улисс» Дж. Джойса, не поэтому ли возник соцреализм?

Таким образом, сегодня мы сталкиваемся с ситуацией искусства и «не-искусства». Необходимо заметить, что интерес к феномену «не-искусства», или массовой культуры, возник довольно давно – существует немало ее исследований, теорий и концепций. Однако особую актуальность изучение этого феномена приобретает именно сегодня, в XXI веке. Человечество, накопившее к этому моменту грандиозный исторический, технический, научный опыт, сталкивается с неожиданным парадоксом: общий культурный потенциал цивилизации не только не возрастает, но и несет существенный ущерб.

Псевдоценности массовой культуры оказываются слишком обременительны и даже разрушительны для личности и общества.

Ориентированная на гомогенную аудиторию, опирающаяся на эмоциональное, иррациональное начало, коллективное бессознательное, на эскейпизм, быстроедоступность, быстрозабываемость, занимательность, массовая культура, по всей видимости, прочно укрепились в современном обществе, и ожидать ее спонтанного исчезновения, по крайней мере, в ближайший исторический период, не приходится.

Вероятным выходом из этой ситуации может послужить трансформация масс-культуры в арт-культуру через ее наполнение более возвышенными идеями, социально значимыми сюжетами и эстетически совершенными образами. Но последнее слово, безусловно, должно принадлежать искусству: «How will I know it? By its rapture. How will I know it? By its fidelity to itself. How will I know it? By its form. Not chaos here, the ugly wings are beaten back...» [9, с.147].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бодрийар Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – http://anthropology.ru/ru/texts/ baudrill/silent_c.html.
2. Бычков В.В. Художественная культура XX века. М., 2000.
3. Поваляева Н.С. Дженетт Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи. М., 2006.
4. Руднев В.П. Словарь Культуры XX века. М.,1997.
5. Art & Lies // Jeannette Winterson's Official site. Режим доступа: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=12>.
6. Harris A.L. Other Sexes: Rewriting Difference from Woolf to Winterson. New York, 2000.
7. Onega S. Jeanette Winterson. Manchester, 2006.
8. Taylor D J. Books: Art and Lies (and Fun). / Review for The Independent. Lnd., 2005.
9. Winterson J. Art & Lies. A Piece for Three Voices and a Bawd. Lnd., 1995.
10. Winterson J. Art Objects. // Essays on Ecstasy and Effrontery. Lnd., 1996.
- Winterson J. The Secret Life of Us. / Article for The Guardian. Lnd., 2002.

Екатерина Хальпукова

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В МИФОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Представления о пространстве и времени принадлежат к числу наиболее архаичных и имеют онтологический характер. Согласно философскому инструментарию, пространство и время – категории

абстрактные, а место и показатели времени – категории конкретные. А. Вежбицкая определяет время и пространство в качестве семантических примитивов, которые в каждом языке отражают картину мира [9, 93 – 121].

М.Ф. Мурьянов утверждает, что восприятие времени как определенного рода пространства характерно для индоевропейской языковой модели мира [4, 55]. Неслучайно русское слово «время» образовано от инд.-евр. *uert-men-*, где *uert-* значит «вертеть, вращать», таким образом «круг, поворот» времени наделяя пространственной семантикой.

Традиция специализированного (от лат. *spatium* – «пространство») времени уходит корнями в мифологическую эпоху: «Время представлялось первобытному сознанию в виде пространства, имеющего свои отрезки; пространство же воспринималось им в виде вещи» [7, 25]. Для лучшего понимания специфики мифологического времени-пространства обратимся к сравнительной характеристике этого феномена в науке и мифологии:

Научное время	Мифическое время [8, 142 – 143]
1) время – среда, в которой находятся объекты;	1) время и его содержание образуют неразрывное единство;
2) объект находится в определенной точке времени;	2) объект определяет последовательность событий;
3) одно измерение времени – прямая;	3) многомерность времени: профанное – из прошлого в будущее, сакральное – цикл;
4) одно направление времени;	4) обратимость времени;
5) «сейчас» только как настоящее	5) совпадение прошедшего, настоящего и будущего

Научное пространство	Мифическое пространство [8, 154 – 155]
1) среда, в которой находятся предметы;	1) неразрывное единство среды и предметов;
2) непрерывная, гомогенная, изотропная множественность точек;	2) дискретные элементы (профанное и священное); не гомогенные (зависят от расположения); не изотропные (зависят от направления: справа или слева по кругу);
3) имеет определенную величину в трех измерениях	3) разное измерение в профанном и священном пространстве;

Таким образом, мифологическое время-пространство представляют собой неразрывное единство и имеют антропоморфный характер, что и определяет основную дихотомию сакрального – профанного как эмоционально окрашенную. Главная особенность мифологического времени – цикличность, круговорот рождения и смерти (колесо в древнеиндийской традиции). Специфика мифологического пространства заключается в ценностной иерархии верха и низа, центра и периферии, своего и чужого, которые детерминируются соответствующим наполнением.

На развитие европейской цивилизации повлияли две великие древние культуры: греческая, которая дала миру философию, и еврейская, в которой зародилось христианство. Для античных греков сущностно важным являлось пространство, так как оно сохраняло вещи неизменными; под действием же времени все стареет и предается забвению, более того, время является неполноценным отражением вечности. Несмотря на то, что время в древних космогонических мифах связано с понятием гармонии («В греческом мифе о возникновении мира Крон означает третью ступень развития после Хаоса и любви, которая объединяет возникшее противоречие между тьмой и светом» [1, 127]) и под правлением Крона проходит золотой век богов, в дальнейшем стрела времени свидетельствует о деградации – наступают серебряный век героев и железный век людей.

Для древнееврейского мировоззрения, наоборот, главным атрибутом сущего было именно время: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать; ... время разрушать, и время строить; ... время разбрасывать камни, и время собирать камни...» [3, 619]. История избранного народа, пережившего и египетское пленение, и поиски земли обетованной, и различные завоевания, не позволяла воспринимать приоритетность пространства.

В Средние века синтез обоих типов мышления повлиял на развитие теологической герменевтики. Размышляя о времени, Блаженный Августин в 11 книге «Исповеди» пишет: «Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю» [2, 316]. И далее, давая глубокие и пространственные характеристики временным явлениям, он приходит к выводу о трех настоящих временах: «настоящее прошедшего – это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание» [2, 324]. Такое понимание времени стирает границы между двумя способами бытия – во времени и в

вечности, которые не существуют параллельно, а взаимопроникают как видимый и невидимый миры. Пространство Вселенной в средневековом мировоззрении отождествлялось с пространством Собора. Строгая иерархия и религиозно-моральная доминанта определяли схоластический дуализм верха и низа как благостного и злого, что символизировало град небесный и град земной.

Расцвет городской культуры, развитие науки и искусства привели к новому пониманию времени и пространства. В эпоху Ренессанса точкой отсчета, мерой всего становится человек. Библейская картина мира утрачивает былое значение и открытия Галилея, Коперника, Кеплера, Леонардо да Винчи расширяют познавательные горизонты. Торжество человеческого разума ознаменовало возникновение классической науки. Фундаментальные законы природы, описанные в ньютоновской динамике, основаны на трехмерном пространстве и однонаправленном времени (характеристику времени и пространства см. выше).

Теория относительности Эйнштейна коренным образом изменила взгляд на проблему пространства и времени: во-первых, естественные науки отказались от абсолютного различия между прошлым, настоящим и будущим [6, 328]; во-вторых, время начали рассматривать как четвертое измерение пространства (термин «хронотоп» введен Г. Минковским в связи с понятием мировой линии).

Существенные изменения произошли и в философии: время и пространство из категорий объективно познаваемых стали субъективно воспринимаемыми. Как и в теории относительности Эйнштейна, все зависит от точки отсчета, которой является внутренний мир человека, поэтому и все удовольствия в человеческом восприятии мимолетны, а все страдания кажутся вечностью. У чилийского поэта Пабло Неруды есть поразительной глубины двустишие:

Точка.

*Нет пространства шире, чем боль,
всего больше мир, который кровотоцит [5, 18].*

В конце XX века появилась новая наука – синергетика, которая изучает самоорганизующиеся системы и диссипативные структуры. Неустойчивость, ограниченная предсказуемость привели к распространению идеи хаоса, что отсылает современного человека к мифологическому мировоззрению, где все возникло из первозданного Хаоса.

Подводя итог всему вышесказанному, важно отметить, что проблема времени и пространства в каждую эпоху была одной из главнейших в сфере онтологии и науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бауэр, В., Дюмотц, И., Головин, С.* Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с.
2. *Блаженный Августин.* Исповедь / Августин Блаженный. – М.: Эксмо, 2006. – 528 с.
3. Книга Екклесиаста, или Проповедника // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское Библейское Общество, 2000. – С. 618 – 625.
4. *Мурьянов, М.Ф.* Время (понятие и слово) / М.Ф. Мурьянов // Вопросы языкознания. – 1978. – № 2. – С. 52 – 66.
5. *Неруда, П.* Собрание сочинений: В 4-х т. / П. Неруда. – М.: Худож. лит., 1979. – Т.2: Стихотворения и поэмы. – 526 с.
6. *Уитроу, Дж.* Естественная философия времени / Дж. Уитроу. – 2-е изд., стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 402 с.
7. *Фрейденберг, О.М.* Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
8. *Хюбнер, К.* Истина мифа / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
9. *Wierzbicka, A.* Semantic primitives / A. Wierzbicka. – Frankfurt/M.: Athenäum, 1972. – 235 p.

Тацяна Шамякіна

ІВАН ШАМЯКІН ЯК ТВОРЧАЯ АСОБА

Умовы фарміравання чалавека, будучага пісьменніка, шмат што вызначаюць у яго творчых прыхільнасцях, нават у яго стылі. Выключна важная роля ў станаўленні таленавітай асобы належыць дзяцінству, бацькам, прыроднаму акружэнню.

Дзяцінства Івана Шамякіна, праходзіла, з аднаго боку, у адасобленым, фактычна патрыярхальным свеце, – у вёсцы 20-х гадоў, часта проста ў лесе (на так званых “стражах”), а з іншага боку, сям’і прыходзілася часта пераязджаць. Адчуванне ўтульнасці аселага жыцця час ад часу страчвалася, балюча ранячы душу эмацыянальна-ўражлівага хлопчыка. І, тым не менш, дынамізм сюжэтаў Івана Шамякіна можна паставіць у залежнасць менавіта ад гэтай прывычкі і заўсёднай гатоўнасці да руху, да перасоўвання ў прасторы, да пастаянных змен.

Яшчэ адна важная адметнасць стылю І. Шамякіна тычыцца псіхалагізму: у яго не ўнутраны свет чалавека падключае да сваёй работы аб’ектыўны, знешні свет, а наадварот. Гэта невыпадкова. Бацька Шамякіна – не селянін, не вольны земляроб, дзейнасць якога гарманічна ўпісана ў прыродныя рытмы, а служачы, дзяржаўны чалавек, ляснік. Пастаянныя хатнія размовы пра службу, пра начальства, пра

ўзаемаадносіны з калегамі і сялянамі, ды і неабходнасць пераездаў, выкліканых залежнасцю ад ведамаснай бюракратыі, рана, так бы мовіць, сацыялагізавалі таленавітага ад прыроды юнака. Шамякін так і ўвайшоў у літаратуру – адным з самых сацыяльных беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя.

З іншага боку, сям’я фактычна заставалася поўнаасцю сялянская. Усю работу на полі, у агародзе, нагляд за свойскай жывёлай і хатнюю працу цягнула на сабе маці Сынклеція Сцяпанаўна, выконваючы абавязкі і за мужчыну, і за жанчыну. Бацька будучага пісьменніка Пётр Мінавіч не любіў працаваць на зямлі. Маленькі Іван заўсёды дапамагаў маці, асабліва летам. Адным з яго абавязкаў быў пастухоўскі – пасвіць жывёлу ў лесе, на палянах. Выдатны рускі паэт Сяргей Ясенін у прازیчным трактаце “Ключы Марыі” небезпадстаўна сцвярджаў, што менавіта пастухі ў старажытнасці сталі першымі паэтамі. Сапраўды, большасці беларускіх пісьменнікаў у дзяцінстве прыйшлося пасвіць статкі. А гэта прывучала да сузірання з’яў, працэсаў у прыродзе і, значыць, выхоўвала тонкасць і абвостранасць успрыняцця, уменне заўважаць дробязі і нюансы прыроднага жыцця. Шамякін пазней успамінаў пра свой пастухоўскі занятак: “*Ляжы – чытай ці глядзі ў неба, вывучай лес, выведвай гнёзды*” [3, 86]. У той жа час звыклая адзінота вымагала да рэфлексіі, паглыблення ва ўласную душу, саманазірання. Так фарміраваліся, уласна, усе мастакі. Так фарміраваўся і Шамякін. Прырода ўвайшла ў яго сэрца як Радзіма, вобразы прыроды – праекцыя Радзімы. Прычым у Шамякіна – менавіта як сацыяльнага аўтара – можна заўважыць імкненне пераносіць прыродную гармонію на чалавечае грамадства. Шамякін – ідэаліст (цяжка сказаць, у станоўчым ці адмоўным значэнні гэтага слова – з якога боку паглядзець), прычым не толькі ў творчасці, але і ў жыцці, інакш кажучы, гэта арганічная якасць. На ўсіх этапах творчасці ў яго можна прасачыць падсвядомую тугу па прыроднай прыгажосці і прагу адкрыць ці сцвердзіць яе ў соцыуме. З дзяцінства назірае ён прыродныя рытмы, пераконваецца ў разумнасці, мэтанакіраванасці і лагічнай арганізаванасці прыродных з’яў і падсвядома пераносіць быццёвую арганізаванасць і разумнасць на дзяржаўны лад. Так, лад – сацыялізм, – безумоўна, на думку Шамякіна, самы справядлівы і па сваёй сутнасці вышэйшы з магчымых, вось толькі асобныя людзі не дараслі да такога дасканалага ладу і перашкаджаюць суцэльнаму руху наперад (хоць людзей усё ж заўсёды апраўдваў і ўмеў лёгка дараваць іх недахопы).

Высока ацэньваючы псіхалагічнае майстэрства беларускіх пісьменнікаў, у тым ліку Шамякіна, нельга ўсё ж не кінуць ім папрок, звяртаючы ўвагу на слабы дэтэрмінізм у псіхалагічнай абмалёўцы іх

герояў. Сацыяльны дэтэрмінізм, праўда, прысутнічае, асабліва, скажам, у Кузьмы Чорнага і яго паслядоўнікаў – Івана Мележа, Івана Пташнікава, Вячаслава Адамчыка. Але не менш цікавы быў бы дэтэрмінізм прыродна-біялагічны, генетычны, этнакультурны (Праўда, не выключана, што гэта рабіла б твор ужо па сутнасці не мастацкім, а навуковым.)

І. Шамякін пад рознымі імёнамі апісаў сваіх бацькоў у мастацкіх творах, у дзённіках і мемуарах. Але, цікавячыся сваёй радаслоўнай, пісьменнік не задумваўся над тым, а якія ж фактары спрыялі фарміраванню тых ці іншых рыс характару тыповых беларусаў. Сёння шмат якіх чытачоў цікавіць лад жыцця заможнай сялянскай сям’і ў пачатку ХХ стагоддзя (з заможнай сям’і паходзіла маці пісьменніка), амаль не раскрыты ў беларускай літаратуры, акрамя, можа быць, “Паўлінкі” Янкі Купалы. Які ўплыў на родзічаў Шамякіна аказала прырода ўсходняга Палесся, а таксама блізкая прысутнасць бацюшкі Іаана Гашкевіча, бо жыццямі Святога Іаана Кармянскага поўніцца аповедамі пра яго цуды і выключна любоўнае стаўленне да людзей? Дык няўжо гэта не паўплывала на родных пісьменніка? Яго маці была рэлігійная, ды і дзве яе дачкі, сёстры Івана Пятровіча, – Галіна Пятроўна і Таццяна Пятроўна, – захавалі ў сабе гэты агеньчык, галоўнае, захавалі народную мараль, якую нельга аддзяліць ад веры. Але заўсёдная, характэрная для савецкіх пісьменнікаў, самацэнзура не выклікала да жыцця ў творах Шамякіна той пошук генезісу архетыпаў, які якраз цікавіць нас сёння, хоць самы архетыпы выяўлены яскрава.

Дослед грунту народнага характару мае далёка не толькі прыватны інтарэс. Гэта пошук нашых беларускіх прыродна-этнічных каранёў. Усё гэта мае выключнае значэнне ў справе захавання старых ці ў стварэнні новых сімвалаў, быццёвых стэрэатыпаў, у самавыхаванні народа.

Іван Шамякін крытычны да часу свайго дзяцінства – 20–30-х гадоў. Ён неаднаразова гаварыў, што добра памятае галечу ў сваім раннім маленстве – 20-х гадах, а значыць, да кардынальнага змянення ладу ў 1917 годзе беднасць была яшчэ больш невыносная. З гэтага, паводле Шамякіна, вынікае, што сацыялістычная рэвалюцыя аказвалася непазбежнай, а савецкая ўлада рабіла жыццё людзей усё больш заможным; асабліва, як быццам, пабагацелі напярэдадні вайны. Логіка ў разважаннях пісьменніка была, а ўсё ж нельга не ўбачыць у іх нейкую ўнутраную супярэчнасць ці, хутчэй, нежаданне ўгледзецца ў сябе самога. Шамякін вызначаўся выключнай акуратнасцю і да канца жыцця, да смяротнай хваробы, абслугоўваў сябе сам: прыбіраў свой кабінет, умеў гатаваць ежу і ўвогуле адрозніваўся высокай знешняй культурай. Ясна, што да шмат чаго прывучыла жыццё, але нейкі ўнутраны

стрыжань, безумоўна, закладваўся ў дзяцінстве, хоць і не пазначанае, як успамінаў пісьменнік, матэрыяльным дабрабытам.

Генетычныя карані Шамякіна – у вёсцы Карма Добрушкага раёна Гомельскай вобласці. Адсюль, месцы служэння Святога Іаана Кармянскага, паходзяць бацькі, дзяды, усе продкі пісьменніка. Карма – гэта маленства, знаходжанне ў родавай суполцы, першыя вясковыя ўражанні. Творчае ж сваё развіццё Іван Шамякін пачынае з вёскі Пракопаўка, куды прыехаў у 1946 годзе, пасля дэмабілізацыі, да жонкі, што працавала тут фельдшарам-акушэркай, і да пяцігадовай дачкі Ліны. Уражанні ад Пракопаўкі ўвасоблены ў пятай аповесці “Мост” з пенталогіі “Трывожнае шчасце”, часткова ў раманах “У добры час” і “Крыніцы”. У старэйшай дачкі Шамякіна Ліны Іванаўны асталося ўражанне аб тым часе як вельмі шчаслівым: жылі бедна, але з надзеяй на лепшае; бацькі маладыя, энергічныя, працавітыя, любімыя ў народзе; да Шамякіна прыйшла першая слава.

Згаданыя вышэй раманы, хоць і навеяныя Пракопаўкай, Шамякін пісаў ужо ў вёсцы Церуха Гомельскага раёна. Некалі ён пражыў тут адзін год, калі вучыўся ў пятым класе. Выключна прыгожая прырода ваколіц Церухі асабліва кранула сэрца хлопца (і, значыць, заклалася глыбока ў падсвядомасці), але галоўнае – тут ён сустрэў сваю будучую жонку – карэнную церушанку Марыю Філатаўну Кротава.

Вялікая, хоць і трохі меншая за Карму, вёска Церуха названа па рэчцы з той жа назвай – прытоку Сожа. У назве, якая на першы погляд выглядае неславянскай, гучыць, аднак, выразны корань “рух”. Сёння ваколіцы вёскі – папулярная зона адпачынку мясцовага падпарадкавання на тэрыторыі Гомельскай вобласці. Пасля ўзрыву ЧАЭС значэнне курортнай зоны ў Церусе асабліва ўзрасло, паколькі з-за ружы вятроў сюды не заносіліся радыяктыўныя воблакі і не выпадалі на зямлю атрутныя нукліды. Незвычайнасць гэтай мясцовасці відавочная. Хутчэй за ўсё, сюды не заходзіў апошні ледавік, што, як вядома, спаўзаў “языкамі”, паміж якімі заставаліся свабодныя зоны, дзе, дзякуючы добрай інсалацыі, можна сказаць, квітнелі паселішчы барэалаў – абарыгенаў Еўропы. З таго часу рэгіён так і застаўся ў многім незвычайны. Дастаткова сказаць, што вёска ляжыць на суцэльных пясках. Пясок бялюткі, кварцавы, асабліва прыгожы на берагах ракі. Ён, безумоўна, здаўна выкарыстоўваўся ў рамеснай вытворчасці, бо недалёка ад вёскі размяшчаецца некалькі паселішчаў з назвамі Гута – Сцюдзёная Гута, Новая Гута. Апошняя сёння – мытня, пераезд на суседнюю Украіну, мяжа з якою – у 12 кіламетрах ад Церухі.

На пясках павырасталі магутныя сасновыя бары, у якіх поўна вадзілася звяроў і птушак, выпявалі ягады і грыбы яшчэ нават у 50–60-я

гады XX стагоддзя, а тым больш у часы дзяцінства Шамякіна. Вось чаму, хоць глеба рэгіёну і неўрадлівая, тут здаўна сяліліся людзі, што карміліся з лесу, з выключна рыбнай рэчкі, а таксама з рамяства, карыстаючыся блізкасцю да вялікага горада Гомеля.

Прыгажосць ваколiц Церухі на ўсё жыццё ўвайшла ў сэрца будучага пісьменніка. У 1951 г. на грошы Сталінскай прэміі за раман “Глыбокая плынь”, у якім пазнаецца згаданая мясцовасць, Шамякін будзе ў Церусе звычайную вясковую хату, куды пастаянна прыедзе з сям’ёю на лета прыкладна да сярэдзіны 60-х гадоў. Гэта надзвычай плённыя гады ў яго творчым жыцці. Тут, менавіта ў Церусе, напісаны раманы “У добры час”, “Крыніцы”, “Трывожнае шчасце”, “Сэрца на далоні”. Сюды пастаянна прыеджалі госці – калегі-пісьменнікі: рускія, якія ехалі з Ленінграда адпачываць у Адэсу і Крым, і ўкраінскія, што ездзілі на Балтыку, у Ленінград і Маскву. Асабліва часта заязджалі менавіта ўкраінскія пісьменнікі – заўсёды шумныя, гаманкія, дасціпныя, падобныя да запарожскіх казакоў.

У творах, напісаных Шамякіным у 50–60-я гады, праз мастацкі тэкст свеціцца радасць жыцця, прага творчасці, шчасце як гармонія, якую магчыма – тады ён верыў у гэта – ажыццявіць і ў чалавечым грамадстве.

У Церусе не было ніякіх звычайных цывілізацыйных выгод. Але нягледзячы на адсутнасць звыклага ў горадзе камфорту, Шамякін любіў Церуху, як толькі і любяць “родны кут”, малую радзіму, як любяць месца, што дае магутны стымул творчасці і ў той жа час дорыць сапраўдны адпачынак – не бяздумны, а таксама, так бы мовіць, “творчы”. Ужо ў канцы жыцця Шамякін гаварыў, што нідзе яму так добра не працавалася. Гады паездак у Церуху – літаральна штолета – былі гадамі поўнага, абсалютнага шчасця, якое толькі можа быць у жыцці чалавека. Адчуванне шчасця вынікала і з назіранняў за зменамі ў краіне, і ад уласных творчых сіл, славы, уключанасці ў эліту грамадства, і ад сямейных радасцей. Але ў немалой ступені яно звязвалася з яшчэ непарушнай пупавінай яднання з вёскай. Прыватныя размовы пісьменнікаў і ў Церусе, і ў Мінску, акрамя палітыкі, часта вяліся на тэмы эканомікі. Творцы разумелі значэнне развіцця прамысловасці, але гаварылі пра яе мала і неахвотна – аб’ект быў абсалютна чужы для іх. Затое пра праблемы сельскай гаспадаркі разважалі пастаянна, зацікаўлена, шчыра. Прычым яны надзвычай раўніва ставіліся да ўспрыняцця вёскі іншымі людзьмі – з немастацкіх, так бы мовіць, сфер і карпарацый. Абагульняючы сёння сэнс іх размоў, ды і твораў, можна сказаць, што пісьменнікі – Андрэй Макаёнак, Аляксей Кулакоўскі, Пятро Васілеўскі, Іван Мележ, Янка Брыль, Іван Навуменка (тыя, хто часцей былі ў Шамякіна дома – сябры і суседзі) – адстойвалі ідэю

самагоднасці вясковага жыцця, яго фундаментальнай аксіялагічнасці. З цягам часу названыя пісьменнікі ўраслі ў гарадскую цывілізацыю, хоць не маглі абысціся без лецішчаў, агародаў, уласнымі рукамі пасаджаных садоў. А ў 50–60-я гады яны тым больш яшчэ адчувалі сябе вясковымі хлопцамі, якія дасягнулі фантастычных поспехаў: перамаглі фашызм і стварылі, уласна, новы свет – як у рэальнасці, так і ў творчасці.

У творчасці Іван Шамякін заўсёды зыходзіў з жыццёвай сітуацыі, таму пастаянна шукаў сюжэты. Знойдзены сюжэт – часта рэальны – напаўняў персанажамі, якіх канструяваў з самых розных, так бы мовіць, элементаў. Што тычыцца мужчынскіх характараў, тут важны рэзервуар – сябры Віталь Вольскі (яшчэ з вайны) і Андрэй Макаёнак, жаночых – уласная жонка. Сапраўды, гэта былі характары настолькі шматгранныя, што з іх можна было чэрпаць бясконца. Відаць, была тут своеасаблівая, можа, нават неўсвядомленая, пісьменніцкая гульня: маючы перад унутраным зрокам адных і тых жа людзей, памяшчаць іх у розныя жыццёвыя абставіны. Акрамя таго, існаваў аўтапрататып – сябе Шамякін пісаў таксама практычна ў кожным творы, увасабляючы ў тым ці іншым персанажы часам усяго толькі нейкую адну сваю рысу...

Шмат якія творы І. Шамякіна экранізаваныя. Ён умеў быць аб’ектыўны і ўхваляў ігру многіх акцёраў, хоць ясна, што ўяўляў ён сваіх герояў іншымі. Асабліва яму падабаўся Уладзімір Гасцюхін у ролі Івана Батрака ў пастаўленай Міхаілам Пташукіам кінастужцы паводле рамана “Вазьму твой боль”. Пісьменнік гаварыў, што сам менавіта так пачаў бачыць свой персанаж, як яго ўвасобіў Гасцюхін.

Увогуле, Шамякін быў надзвычай талерантны чалавек, цяпімы да чужых густаў, поглядаў. Гэта не азначае, што ён не меў уласнай думкі, але яму было дастаткова выказаць яе пісьмова, у творах, таму спрацацца вусна ён не любіў. Часта Андрэй Макаёнак нешта даводзіў яму, як заўсёды, гарача і пафасна – Шамякін маўчаў. А калі сябра адыходзіў, Іван Пятровіч пра тое ж гаварыў зусім іншае. “Чаму ж ты самому Андрэю Ягоравічу пра гэта не сказаў?” – са здзіўленнем пыталі ў яго блізкія. – “Не хацеў крыўдзіць”.

Яшчэ адна рыса характарызуе Шамякіна: яго выключная грамадзянскасць. Ужо цяжка хворы, ён пастаянна думаў пра лёс Беларусі, пра лёс Саюза пісьменнікаў. І ў гэтым увесь Шамякін: не мяшчанская натура, не індывідуаліст, а чалавек, заўсёды заклапочаны грамадскімі праблемамі. Гэта, магчыма, лепшае, што прывіў людзям савецкі лад. А Шамякін быў, бяспрэчна, савецкі чалавек. У камуністычных кіраўніках СССР ён глыбока расчараваўся і пасля 1991 года не стаў аднаўляцца ні ў адной з камуністычных партый, але савецкім чалавекам сябе лічыў. Верыў у сацыялізм і ў народ.

І калег сваіх вельмі любіў – менавіта як людзей, ды і крытык іх твораў быў добразычлівы. Часам у дзённіках ён пра некаторых выказваецца з асуджэннем, з неразуменнем. А ўсё ж колькі ў яго дзённіках замілавання і любові ў размове пра чалавечыя якасці калег-пісьменнікаў і пра іх творчыя дасягненні! Гэта развілося ў ім падчас шматгадовай працы ў Саюзе пісьменнікаў: чалавек, які меў звычку пастаянна пра некага клапаціцца (адных кватэр “выбіў” не менш 200!), урэшце заўсёды пачынае любіць аб’ект сваіх клопатаў. І калі Шамякіна пазбавілі працы спачатку ў Саюзе пісьменнікаў, пасля ў Беларускай Энцыклапедыі, ён, прымаючы па-філасофску (што ж, узрост!), глыбока пакутаваў менавіта ад тага, што не можа працягнуць клопат, турбавацца пра іншых.

Нераўнадушша пісьменніка да лёсу краіны, народа, якое ярка выявілася ў яго творах, і абумовіла папулярнасць Івана Шамякіна ў шматлікіх пакаленнях чытачоў. Яго талент заключаўся ва ўменні цудоўна выяўляць сацыяльныя праблемы часу праз яркія, непаўторныя характары, вобразы людзей, апантаных прагай жыцця, працы, дзейнасці – не для сябе асабіста, а для агульнай справы. У наш час, калі абуджаецца цікавасць да савецкай эпохі, да перыядаў уладарання І. Сталіна, М. Хрушчова, Л. Брэжнева, творы беларускіх пісьменнікаў, у прыватнасці Шамякіна, цудоўна перадаюць атмасферу часу, з’яўляюцца сапраўднай скарбонкай ідэй, праблем, рэалій, характэрных для пэўных гістарычных перыядаў. Творчасць І. Шамякіна найлепш вывучыў выдатны беларускі даследчык В. Каваленка. У прыватнасці, у кнізе “Іван Шамякін” ён пісаў: “Калі вызначыць характар творчасці І. Шамякіна па нейкай адной асаблівасці, то гэтай асаблівасцю, несумненна, будзе праблемнасць. Прычым праблемнасць яго раманаў, аповесцей і апавяданняў вострая, надзённая і глыбокая... Як пісьменнік сацыяльнага асэнсавання жыцця І. Шамякін рос разам са сваім часам. Ён здолеў шмат што сказаць людзям пра свой час і эпоху. Гэта эпоха паўстае з яго твораў у рэальным сваім абліччы, з яе небывалым гераізмам, шматлікімі складанасцямі і прыкрымі паражэннямі чалавечага духу. Яго творчасць – гэта адбітак жывой хады часу” [1, 203].

У раманах “Глыбокая плынь”, “У добры час”, “Крыніцы”, “Трывожнае шчасце”, “Атланты і карыятыды”, “Снежныя зімы”, “Петраград – Брэст”, “Злая зорка”, “Зеніт” пісьменніку блізкі перш за ўсё народны погляд на свет – народная псіхалогія, народнае разуменне ісціны і прыгажосці. Пры ўважлівым чытанні заўважаеш, што героі Шамякіна не церпяць усялякіх стандартаў і дагматаў, а тыя, хто наркатызаваны афіцыйнай ідэалогіяй, афіцыйнымі густамі, – высмейваюцца і асуджаюцца. У цэнтры твораў – заўсёды людзі ініцыятыўныя, няўрымслівыя, наватары. Напрыклад, Антанюк у

“Снежных зімах” выступае супраць некаторых заганных метадаў у сельскай гаспадарцы, Карнач у “Атлантах і карыятадах” рашуча змагаецца за новыя прынцыпы горадабудаўніцтва: многія ідэі героя, дарэчы, сёння паспяхова рэалізуюцца, але гэта сёння, а раман напісаны трыццаць гадоў таму.

У часы панавання афіцыйнай марксісцкай класавай ідэалогіі, Шамякін класавасць увогуле ігнараваў, а паказваў перш за ўсё працоўнага чалавека – вельмі часта інтэлігента, з усімі таямніцамі яго натуры. Прычым нельга сказаць, што свет адлюстроўваўся ў ружовых тонах: праблем у герояў Шамякіна хапала. Шамякін праўдзіва, аб’ёмна адлюстроўваў жыццё. Але гэта і не задавальняла крытыкаў. Калі ў другой палове 80-х гадоў пачалася суцэльная “чарнуха”, калі негатыў літаральна абрынуўся на чытача, крытыкі якраз з палёгкай уздыхнулі, вырашыўшы, што нарэшце настала доўгачаканая свабода. Між тым, тагачасны літаратурны працэс аказаўся новай несвабодай: імкненне пісаць толькі негатыў – гэта вельмі сумна, таму што любы, самы недасведчаны, чытач ведае, што жыццё ўсё роўна больш складанае, чым яго паказвалі некаторыя раздутыя крытыкай “карыфеі”. Яго складанасць якраз імкнуліся перадаць лепшыя пісьменнікі савецкай эпохі – К. Чорны, І. Мележ, І. Чыгрынаў, І. Навуменка, М. Стральцоў, І. Шамякін. Іх творы сапраўды былі прызнаны масавым чытачом. Але гэты масавы чытач – не пошлы наведвальнік рэстаранаў і казіно, а просты, маральна здаровы, хоць і з сярэднім інтэлектам, беларус-працаўнік, за кошт працы якога жылі – і зусім нядрэнна – некаторыя крытыкі.

Шамякін нават у 90-я гады, калі ён губляў самых блізкіх людзей, калі яму стала не толькі матэрыяльна, але і духоўна цяжка жыць, калі ён пісаў даволі песімістычныя аповесці, усё ж жыццё ўспрымаў з аптымістычных пазіцый, бо ў яго мінулым аставалася шмат чаго добрага, прыгожага. У яго было нейкае ідэальнае стаўленне да свету, якое ішло як бы паверху рэчаіснасці, хоць і не парывала з ёю. Проза Шамякіна існавала быццам у іншым светапоглядным комплексе.

Пры тым, што Шамякін заўсёды вызначаўся крытычным зрокам, ён да канца жыцця аставаўся прыхільнікам сацыялізму, лічачы, што галоўнае ў ім – спрадвечная мара людзей пра справядлівы лад жыцця на зямлі. Іншая справа, што людзі не дараслі да такога ладу, і асабліва не дараслі кіраўнікі. У розных скажэннях сацыялізму Шамякін найбольш вінаваціў партыйных чыноўнікаў, а сярод самых высокіх уладароў асабліва негатыўна ставіўся нават не да Сталіна і Хрушчова, а да Брэжнева. Ён піша пра гэта ў сваіх дзённіках незадоўга да смерці. Людзі сталага веку адчуваюць настальгію па 60–70-гадах, ды і большасць сацыёлагаў сёння ацэньваюць эпоху Леаніда Брэжнева якраз станоўча. Так, вядомы

расійскі сацыёлаг С. Кара-Мурза піша: “Гэта быў залаты век, які ўжо не паўторыцца... Менавіта тады была створана вялікая сістэма, дзякуючы якой мы сёння яшчэ трымаемся... Уявіце, што рынак наваліўся б на нас на пятнаццаць гадоў раней! Не было б сёння ні святла, ні цяпла...” [2, 4].

Сам Шамякін у эпоху Брэжнева жыве матэрыяльна зусім нядрэнна, ды і славу меў, ушанаванне, ганаровыя званні. Але ён бачыў нарастанне духоўнага крызісу, той менавіта светапогляднай хваробы, якую не лячылі, а толькі час ад часу здымалі знешнія сімптомы. Гэта і прывяло ўрэшце да катастрофы. У брэжнеўскі час людзі забыліся на тое, што матэрыяльны дабрабыт – не галоўнае. Наколькі глыбока гэта хвалявала Шамякіна, сведчыць, скажам, раман “Вазьму твой боль”. Раман хоць і меў выключна станоўчую крытыку, але ўсё ж быў недаацэнены. Справа ж не ў тым, што Іван Батрак жадае адпомсціць паліцаю за пагібель родных, а ў яго нераўнадушшы, і ў той жа час раўнадушшы акружэння. Знешняя ўладкаванасць жыцця, камфорт замянілі сабою душэўную ўладкаванасць, а гэта, на думку Шамякіна, і абрынула краіну ў катастрофу. Грамадства, лічыў ён, у перыяд Брэжнева аказалася разбэшчаным хцівасцю, прагай матэрыяльнага дастатку. Гэта і прывяло да перабудовы з яе ўжо літаральна культам нажывы, а затым і да дзікага, варварскага капіталізму.

Клопат пісьменніка пра духоўнасць, яркія характары герояў, да якіх чытач хацеў бы быць падобны, лагічнасць і звязанасць кампазіцыі аповесцей і раманаў, яснасць сюжэту і гарманічнасць стылю абумовілі непераходзячую папулярнасць твораў Івана Шамякіна менавіта ў простага чалавека, а не ў эліты. У савецкі час пра Шамякіна сцвердзілася думка як пра надзвычай таленавітага белетрыста, які апрабоўвае новыя спосабы адлюстравання жыцця, новыя жанравыя формы, адкрывае тыя тэматычныя, праблемныя пласты, якія будуць глыбока ўзараныя нейкім будучым класікам. Але час ішоў, і такі класік, пра якога марылі, так і не з’явіўся, і стала зразумела, што ў творчасці І. Шамякіна і заключаны тыя элементы класічнасці, да якіх ставіліся павярхоўна і легкадумна.

Шамякін задавальняў патрэбу чытача, які стаміўся ад прыёмаў і плыні свядомасці, у апавядальнасці літаратуры, яе апісальнасці, літаратуры як гісторыі, як аповеду, пры тым, што тут заўсёды ў мастацкай тканіне твораў прысутнічала канцэптуальнасць. Маладыя крытыкі І. Шаўлякова і Г. Кісліцына называлі Шамякіна перыяду 90-х гадоў постмадэрністам. Гэта камплімент аўтару менавіта як рэалісту: ён надзвычай поўна і аб’ёмна намаляваў абсурдысцкую, ва ўсім постмадэрнісцкую рэальнасць перадакаліптычнай эпохі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Каваленка В.А. Иван Шамякін: Нарыс жыцця і творчасці. – Мн.: Нар.асвета, 1980. – 207 с.
2. Кара-Мурза С. Золотой застой // Литературная газета. – № 44. – 2006.
3. Шамякін І.П. Размова з чытачом. Артыкулы, выступленні, дзённікі. – Мн.: Маст. літ., 1973. – 320 с.

Нона Шандроха

“МЕТОДЫКА РОДНАЕ МОВЫ” Я. КОЛАСА Ў АСПЕКЦЕ СУЧАСНАЙ МОЎНАЙ АДУКАЦЫІ

Умелае актыўнае карыстанне роднаю моваю для выказвання ўласных мысляў і перажыванняў вучня – канчатковая мэта навучання роднай мове...

Я.Колас

Гэтыя словы належаць славутаму беларускаму пісьменніку, паэту і педагогу Канстанціну Міхайлавічу Міцкевічу (Якубу Коласу). ... Штогод у календарых ёсць даты, што напамінаюць пра нейкія значныя падзеі, адметныя імёны, якія маюць гістарычнае значэнне не толькі для пэўнай краіны ці народа, але і для ўсяго чалавецтва. VIII Міжнародная навуковая канферэнцыя “Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай” была прысвечана 125-гадоваму юбілею песняроў зямлі беларускай, класікаў беларускай літаратуры Якуба Коласа і Янкі Купалы і з’явілася добрай нагодай ацаніць іх уклад у беларусістыку, у прыватнасці, у айчынную метадычную навуку.

Спробай метадалагічнага і метадычнага ўпарадкавання навучання мове ў 20-я гады ХХ стагоддзя з’явілася “Методыка роднае мовы” (1926 г.) Я.Коласа – першы метадычны дапаможнік для настаўнікаў. У прадмове да яго аўтар пісаў: “У той час, калі наша беларуская школа пераходзіць на выкладанне ў роднай мове і пробуе ўстаць на свае ўласныя ногі, паяўленне кожнага новага падручніка для школы, кожнай кнігі для школьнага ўжытку, -- адным словам, кожная новая педагагічная літаратура як для вучняў, так і для настаўніка, набывае асаблівае значэнне...” [2, с.315]. У працы быў адлюстраваны не толькі асабісты педагагічны вопыт К.Міцкевіча як настаўніка, але і дасягненні айчыннай метадычнай навукі таго часу.

Яшчэ ў прадмове да “Методыкі роднае мовы” Я.Колас пільна акцэнтуюе ўвагу на магчымасці свабоднага выбару настаўнікам тых метадаў навучання, якімі б ён мог карыстацца ў сваёй далейшай працы: “Аўтар не стараўся навязваць, выдзяляць тыя метады навучання, якія ён сам лічыць найбольш прыстасаванымі да нашых школ ... Аўтар паставіў сабе задачу даць настаўніцтву тыя метады ў беларускай мове, якія найбольш прыйдуча па гусце самога настаўніка, даць

магчымасць выбару гэтых метадаў, каб, выбраўшы найболей адпаведны метада, ён мог карыстацца ім у сваёй практычнай рабоце” [2, с.316], “лепшым метадам трэба прызнаць такія метада, каторы не гвалтуе дзіцячай прыроды і ідзе на спатканне яе патрэбам” [2, с.348]. Гэтыя радкі пацвярджаюць факт асобаснай арыентаванасці “Методыкі роднае мовы”, бо Я. Колас ўжо ў той час бачыць у настаўніку творчую асобу, таму не імкнецца навязаць яму нейкі адзін алгарытм дзеяння, а знаёміць з мноствам метадаў навучання, што існавалі на той час у айчыннай і замежнай дыдактыцы (пачынаючы з педагогікі М.Мантэсоры). У сваіх ацэнках ён дэмакратычна ставіцца да розных навуковых меркаванняў, а прыводзячы тыя ці іншыя прыклады з жывой педагогічнай практыкі, не прыніжае асобу настаўніка.

Якуб Колас таленавіта прадбачыў негатыўныя бакі фармальнага засваення мовы, інакш кажучы, граматыкалізацыі навучання, а таму рашуча выступаў супраць навязвання вучням мовы як фармальнай з’явы: “Увесь корань зла старой школы ў адносінах заняццяў роднаю моваю заключаўся якраз у тым, што яна адкідала мову дзяцей, а падносіла сваю, штучна дастасаваную, кніжную мову падручнікаў. Дзеля таго, каб карэнным чынам парваць з асноўнымі памылкамі старой школы, настаўнік роднай мовы павінен вельмі добра ўясніць розніцу паміж роднаю моваю як прадметам выкладання і роднаю моваю як жывой стыхіяй дзіцячых зносін” [2, с.349]. Думаецца, гэта надзвычай актуальна для сучаснай школы XXI-га стагоддзя, калі фіксуецца прабел паміж ведамі, атрыманымі ў школе, і ўласнай маўленчай практыкай. У канцы XX – пачатку XXI-га стагоддзя ў ва ўмовах дэмакратызацыі, галаснасці, інфармацыйнага “бума” ў сучаснай школе спрабуюць “прыжыцца” такія інфармацыйна-камп’ютэрныя і асобасна-арыентаваныя тэхналогіі навучання беларускай мове, як калектыўнае асэнсаванне, педагогічныя майстэрні, модульнае і праектнае навучанне, дзелавыя гульні і інш. Практычна кожная з іх замежная, мае сваю адметнасць, спецыфіку і, відаць, час вырашыць, пакажа, якой тэхналогіі, метадам аддаць перавагу. Але разам з тым сённяшняму настаўніку беларускай мовы і літаратуры не пашкодзіла б перагледзець такія раздзелы Коласаўскай методыкі, як “Методыка чытання”, “Стылістычныя пісьменныя работы”, “Творчы дыктант”, дзе аўтар паказвае, як трэба вучыць дзяцей успрымаць літаратурны твор, абуджаць іх уяўленне, развіваць творчыя здольнасці.

У дарэвалюцыйных методыках вызначаліся звычайна дзве задачы навучання мове: навучыць чытаць і пісаць. Я.Колас лічыць, што іх больш: навучыць дзяцей не толькі чытаць і пісаць, але і разумець граматычны лад роднай мовы, развіваць вусную мову вучняў.

Важнейшую ролю настаўніка вялікі педагог бачыў у развіцці пазнавальных інтарэсаў дзяцей. Ён цвёрда перакананы ў тым, што веды не павінны давацца вучням у гатовым выглядзе. Выхаванне творчай асобы вучня Якуб Колас ставіў у цэнтр увагі. Таксама былі вызначаны прынцыпы выкладання роднай мовы ў школе, дадзены кароткі гістарычны агляд метадаў навучання грамаце. Асобна Якуб Колас раскрыў методыку чытання, пісьма, коратка закрануў пытанне пра выкладанне граматыкі беларускай мовы, прапаноўваў выкарыстоўваць розныя віды творчага спісвання, вусныя і пісьмовыя пераказы, сачыненні, складанне дзелавых папер.

У 1930 годзе ў сааўтарстве з В.Тэпіным выходзіць другое выданне (не столькі перавыданне, колькі самастойная манаграфічная праца, якая мела новую структуру і ў большай частцы новы змест)“Методыкі роднай мовы”, якое было ўжо адрасавана не толькі настаўнікам пачатковых класаў, а і настаўнікам роднай мовы ў тым ліку. Асаблівай увагі заслугоўвае раздзел “Методыка развіцця мовы”, дзе аўтарамі прапануюцца практыкаванні ў *“наследаванні літаратурных узораў”*: складанне сваіх уласных расказаў на блізкую ці падобную тэму або на аснове прачытанага апісання прапануюцца стварыць уласны тэкст апісання прадмета ці мясцовасці. Як адзін з прыёмаў развіцця звязнага вуснага маўлення прапаноўвалася стварэнне разнастайных тэматычных сітуацый.

Мова справядліва разглядалася як сродак самавыяўлення асобы, а канчатковай мэтай навучання лічылася *“ўмелае актыўнае карыстанне роднаю моваю для выказвання ўласных мысляў і перажыванняў вучня”* [3, с.8], *“...не столькі веды, сколькі навывыкі”* [3,с.7]. Думаецца, калі асэнсоўваць сказанае праз прызму ХХ-ХХІ-га стагоддзяў, то аўтары мелі на ўвазе рэалізацыю сучаснага камунікатыўна – дзейнаснага падыходу да навучання мове, які з’яўляецца папулярным у сучаснай методыцы. У другім выданні методыкі Я.Колас і В.Тэпін накіроўваюць увагу настаўнікаў на выбар такіх метадаў і прыёмаў навучання, якія актывізуюць вучняў, развіваюць іх творчыя здольнасці. Аўтары рэкамендуюць *“не падказваць вучням пры чытанні”*, бо *“гэта вядзе вучня да пасіўнасці”* [3, с.22], патрабуюць *“узбудзіць актыўнасць вучняў да адшукання сваіх памылак і выпраўлення іх”* [3, с.160]. У дачыненні да сучаснай моўнай адукацыі гэта сведчыць аб арганізацыі навучальнай дзейнасці, якая носіць пошукавы, творчы характар.

У прадмове да “Методыкі роднае мовы” Я.Колас адзначае, што *“робіць першы пачын у гэтай справе і спадзяецца, што следам за ім пойдучь другія педагогі і дадуць настаўніцтву тую літаратуру педагагічнага характару, у якой так востра адчуваецца патрэба ў*

нашы дні” [2, с.316]. Спадзеў вялікага класіка, педагога спраўдзіўся. З цягам часу ў беларускай метадычнай навуцы пачалі з’яўляцца навуковыя даследаванні (Л.П.Падгайскі, В.У. Протчанка, М.Г. Яленскі і інш.), якія дапамаглі распрацаваць змест, прынцыпы сучаснай моўнай адукацыі на грунтоўнай навуковай аснове. Асабіста я шчыра ўдзячна той хвіліне ў сваім жыцці, што падаравала мне цудоўную сустрэчу з выдатным чалавекам, педагогам, прафесіяналам сваёй справы доктарам педагагічных навук, прафесарам В.У.Протчанкам, які быў навуковым кіраўніком майго дысертацыйнага даследавання. Кожнаму з нас прафесар аддаў часцінку сваёй душы і сэрца. Нам, маладым тады яшчэ аспірантам, Васіль Ульянавіч запомніўся перш-наперш як чалавек, улюбёны ў сваю справу, чалавек з моцнай энергетыкай і зайздроснай працавітасцю. Яго нельга было не паважаць за інтэлігентнасць, дасведчанасць, мудрасць і, адначасова, прынцыповую патрабавальнасць як да сябе, так і да іншых.

У заслугу вучонаму можна паставіць яго прафесійна высакароднае імкненне ўзнесці беларускую метадычную навуку на якасна новы навуковы ўзровень, запатрабаваны сучаснай школьнай моўнай практыкай. Ён лічыў эфектыўнай такую методыку выкладання роднай мовы, якая актывізуе маўленчую дзейнасць і выпрацоўвае граматычныя, стылістычныя, этычныя нормы роднай мовы: *“Нельга зводзіць працу на ўроках мовы да спісвання і перапісвання тэкстаў, да фармальных адказаў на пытанні тыпу: Што называецца назоўнікам? Якія знакі прыпынку ставяцца ў канцы сказа? і інш. Фармалізм не толькі вынішчае веды, ператвараючы іх у беззмястоўныя схемы і моўныя штампы, але і калечыць інтэлект вучняў, затарможвае інфармацыйную актыўнасць, абцяжарваючы мысленне і памяць наборам аўтаматычна завучаных стэрэатыпаў. У наш інфармацыйна перапоўнены век надзвычай важнае значэнне набывае звязная мова. Яна з’яўляецца тым паказчыкам, які дазваляе настаўніку дакладна вызначыць узровень валодання маўленчымі навыкамі і ўменнямі кожным школьнікам, намеціць перспектыву ў сваёй працы. Граматычнымі нормамаі, нормамаі літаратурнага вымаўлення і правапісу, навыкамаі звязнай мовы школьнікі авалодваюць толькі ў ходзе мэтанакіраванай практычнай маўленчай дзейнасці: чытання тэкстаў, успрымання выказванняў на слых, стварэння другасных вусных і пісьмовых выказванняў на аснове аўтарскіх, у працэсе падрыхтоўкі тэзісаў, планаў выступленняў, паведамленняў на вучэбныя і маральна-этычныя тэмы. Менавіта такія практыкаванні павінны заняць належнае месца не толькі на ўроках роднай мовы, але і пры вывучэнні іншых прадметаў»* [4, с.12].

Упершыню ў беларускай метадычнай навуцы прафесар В.У.Протчанка глабальна пераасэнсаваў погляд на мову як навучальны прадмет. Так, у прыватнасці, пад яго навуковым кіраўніцтвам і пры непасрэдным удзеле распрацаваны праграмы па беларускай мове для школ з беларускай і рускай мовамі навучання (1995, 1997). Праграмы арыентуюць на асобны, матывацыйна-мэтавы падыходы да навучання мове, згодна з якімі *“цэнтральнае месца ва ўсіх педагагічных навукх адводзіцца чалавеку, а слова разглядаецца адным з найважнейшых сродкаў фарміравання яго як асобы. Таму метадычна правільна арганізаваным працэсам навучання роднай мове можна лічыць толькі такі, у цэнтры ўвагі якога вучань як раўнапраўны суб’ект, носьбіт мовы, яе творца... Важна навучыць школьнікаў карыстацца словам як інфарматыўным, інтэрактыўным і перцэптыўным сродкам ва ўсіх сферах жыццядзейнасці: навучальнай, пазнавальнай, творчай, бытавой, культурнай”* [5, с.3].

Шматлікія выказванні вучонага сталі ў беларускай метадычнай навуцы заслужана хрэстаматычнымі, у якіх палымяна, самаахвярна гучыць голас душы педагога: *“У школьным курсе нельга абысціся без лінгвістычнай тэорыі... Але новая праграма скіравана не столькі на моўныя разборы, колькі на асэнсаванне неабходнасці ўжывання тых ці іншых моўных сродкаў у сваіх і чужых тэкстах. Увага засяроджваецца не столькі на характарыстыцы формаў слоў, словазлучэнняў, сказаў, колькі на выпрацоўцы ўмення ўспрымаць тэкставую і моўную семантыку. А гэта азначае, што ў цэнтры ўвагі — школьнік і тэкст, маўленчыя інтэлектуальныя здольнасці кожнага канкрэтнага чалавека, без якіх нельга ўспрымаць тэксты іншых аўтараў, ствараць уласныя”* [6, с.6]. І далей адзначаецца: *“змест навучання роднай мове фармуецца з апорай на індывідуальныя псіхафізіялагічныя і сацыяльна-педагагічныя заканамернасці, важнейшымі з якіх з’яўляюцца інтэлектуальнае і псіхафізіялагічнае развіццё школьнікаў... Бадай, упершыню ў школьнай праграме не на словах, а ў сапраўднасці ўлічана тая акалічнасць, што мова з’яўляецца не толькі фармальнай сістэмай, але і семантычнай”* [6, с.7].

Падсумоўваючы сказанае вышэй, адзначым што залатыя старонкі Коласавай метадыкі, напісаныя звыш 80-ці гадоў назад, не страцілі сваёй значнасці, свежасці, актуальнасці і сэння. Жыццё імкліва крочыць наперад. Наша педагагічная навука паступова істотна абновіць адукацыю, якая будзе адпавядаць новаму этапу ў развіцці грамадства, патрабаванням XXI-га стагоддзя. І ў гэтай абноўленай адукацыі будзе, несумненна, і подых *“Метадыкі роднае мовы”* Я.Коласа. Няхай напрыканцы ад нас, нашчадкаў мудрых Настаўнікаў, Педагогаў,

прагучаць запаветам у іх гонар цёплыя задушэўныя словы В.Віткі: *“Сапраўдным настаўнікам можна быць толькі чалавек чулага сэрца, чалавек, адметны шчырасцю, праўдзівасцю сваіх перакананняў, сваёй нястомнай прагнасцю да новага, да адкрыццяў, да пазнання свету, чалавек, які самаахвярна аддае душэўныя багацці і веды людзям”* [1, с.135].

ЛІТАРАТУРА:

1. Вітка, В. Дзеці і мы / В.Вітка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1977. – 272 с.
2. Колас, Я. Методыка роднае мовы / Я.Колас // Зб. тв.: у 14 т. – Мінск.: Маст. літ., 1976. – Т.12: Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы. – С.313 – 506.
3. Міцкевіч, К. Методыка роднай мовы / К.Міцкевіч, В.Тэпін. – Мінск: Дзярж. выд. Беларусі, 1930. – 223 с.
4. Протчанка, В.У. Рэфармаванне адукацыі і мовы / В.У.Протчанка // Беларуская мова і літаратура. — 1997. — № 8. — С. 3-12.
5. Протчанка, В.У. Жывое слова ў методыцы навучання роднай мове / В.У.Протчанка // Беларуская мова і літаратура. — 1998. — № 1. — С. 3-9.
6. Протчанка, В. Новая праграма па беларускай мове і навучальны працэс / В.Протчанка // Роднае слова. — 1994. — № 1. — С. 4-8.

Ганна Шваба

ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЯ РОЛЯ СВЯТОЧНАЙ РЭЧЫЎНАЙ АТРЫБУТЫКІ Ў ЗАХАДАХ ПА АБАРОНЕ СУПРАЦЬ НЕГАТЫЎНЫХ НАСТУПСТВАЎ НАВАЛЬНІЦЫ, ГРОМУ І МАЛАНКІ

Пасля хрысціянізацыі многія рэлігійныя святы былі прымеркаваны да старажытных народных свят, таму часта яны адзначаюцца ў адзін і той жа дзень. Праваслаўнымі і каталікамі рэлігійныя святы адзначаюцца па розных календарых (адпаведна: па юліянскім і грыгарыянскім), што вызначае розніцу паміж датамі ў 13 дзён. Разгледзім магчымасці выкарыстання адпаведнай рэчыўнай атрыбутыкі (на прыкладзе найбольш значных свят веснавога цыклу (Грамніц, Вербніцы, Вялікадня). У хрысціянскай традыцыі свята Грамніцы (Стрэчанне Гасподне) – сустрэча старца Сімеона з Ісусам Хрыстом, якога на саракавы ад нараджэння дзень прынеслі ў храм Багародзіца і св. Іосіф, сустрэча Старога і Новага Запаветаў (каталікамі адзначаецца 2-га, а праваслаўнымі – 15-га лютага). Асноўным рытуалам на Грамніцы з’яўляецца асвячэнне ў храмах васковых свечак (грамніц), якія, паводле

народных уяўленняў, надзяляліся прафілактычна-апатрапеічнай (ахоўнай) сілай, што была здольна супрацьстаяць негатыўным наступствам прыродных стыхій, у прыватнасці, навальніцы, грому і маланкі: напрыклад, падпальвалі пасмачкі валасоў «спераду, ззаду, справа і злева накрэст, щоб грому не баяліся» [3, 79]. Увогуле, «агонь грамнічнай свечкі прыраўноўваўся да жывога агню, атрыманага ад маланкі ці шляхам трэння двух кавалкаў дрэва адзін аб адзін» [1, 358–359]. «Звычайна запальваюць асвечаную свечку перад абразом <...> і чытаюць адпаведныя малітвы» [3, 79], прычым, «не з мэтай непасрэдна адвесці перуна, а супраць д'ябла, які, уцякаючы ад перуновай стралы, можа схвацца ў хаце і падвесці гаспадара і сям'ю да згубы ў момант расправы Іллі з нячыстай сілай» [3, 79].

Покуць – «найбольш сакралізаваная частка хаты, якая ўвасабляе «сваю», замкнёную прастору і адасабляе яе ад «чужога», знешняга, не засвоеннага чалавекам свету» [2, 352]. На высокі семіятычны статус покуці ўказваюць абразы (выявы Хрыста, Багародзіцы, святых (апекуна вёскі ці св. Іллі (з прыняццем хрысціянства ўяўленне аб функцыі і атрыбутах язычніцкага Перуна перайшлі да старажытназапаветнага прарока)), за якімі размяшчаліся грамнічная свечка, асвечаныя вярба, зёлкі і кветкі, хлеб («хлеб святой Агаты бароніць ад пажару» [*1]), таму покуць з'яўляецца «дзеясным каналам камунікацыі паміж людзьмі і сферай сакральнага, «боскага» [2, 352]. Другім сакральным месцам (што суадносілася з паняццем язычніцкага пачатку) была печка, якая ўтварала з покуццю дыяганаль. Печ сімвалізавала непагасны хатні ачаг, з'яўлялася неад'емнай часткай каляндарных і сямейных абрадаў. Праваднікамі паміж асвоенай чалавекам прасторай і светам прыроды лічыліся пячныя комін і ўюшка, праз якія нячыстая сіла, хаваючыся ад пакарання, можа патрапіць у дом, ствараючы патэнцыяльную пагрозу маёмасці і жыццю чалавека. Таму ў народзе бытвала практыка спальвання асвячоных вярбы і траў, напрыклад, «каб Бог адварнуў удар ад дому ў час навальніцы, трэба пакласці на распаленае вуголле асвячонай <...> травы» [3, 73], «спаліўшы ў печы трохі асвечаных зёлак, закрыць уюшкі» [3, 74] ці «як надыходзіць вялікая хмара, а хто-небудзь адчыніць комін да закурыць на прыпеку свяццонае зелле, то хмара паверне ўбок і дажджу не будзе» [3, 74].

Акно – частка хаты, якая, як покуць і печ, рэалізуецца праз апазіцыі вонкавы – унутраны, бачны – нябачны. Акно – вока дома, як сонца – вока неба: абодва з'яўляюцца носьбітамі святла. «Як сільна грывіць – усе свечанае <...> на акно заткнуць» [3, 75], або «пры падыходзе навальніцы ці набліжэнні небяспечнай хмары вербны пучок ці ставіцца на падаконнік у бок навальніцы і хмары, ці выстаўляецца на знешнім

баку акна, каб адагнаць хмару і навальніцу» [3, 75].

Вербніца (Пальмавая нядзеля) – апошняя нядзеля перад Вялікаднем, калі хрысціяне адзначаюць з'яўленне Ісуса Хрыста ў Іерусаліме, якому натоўп слаў пад ногі пальмавыя галінкі. У гэты дзень у храмах асвятляюць вярбу, якая ў нашых кліматычных умовах першай распускаецца з надыходам вясны. Для прафілактыкі боязні навальніц «у час першага веснавога грому з'ядаецца адна пупышка ці кончык вербнага прутка» [3, 75]. Грамнічная свечка таксама магла выстаўляцца на падаконніку (як паведаміла інфарматар С. В. Копач («падчас грому выстаўляюць на вакно грамнічную свечку» [*1])).

Таксама вельмі важным элементам хаты з'яўляюцца дзверы, якія рэгламентуюць уваход-выхад, з'яўляюцца мяжой паміж асвоенай прасторай і наваколлем. Засцерагчы хату ад удару маланкі можна было таксама «выпальваючы пасля свята грамнічнай свечкай крыж над уваходам адразу за дзвярыма (*галоўнымі ў жылой частцы хаты – аўт.*)» [*1]. Вялікдзень (Пасха) – «вялікае старажытнае свята ў гонар сонца, вясны, абуджэння прыроды і надыходу земляробчага сезона» [1, 259]. Самае галоўнае свята хрысціянства, якое не мела б сэнсу без уваскрашэння ўкрыжаванага Хрыста. Атрыбутам Вялікадня з'яўляецца фарбаванае ў чырвоны колер яйка – сімвал крыві Хрыста, пралітай у адкупленне чалавечых грахоў. Але ў разгледжаным намі фактычным матэрыяле не сустракаецца выкарыстанне велікоднага яйка як сродку супраць негатыўных наступстваў навальніцы, грому і маланкі. Мелі месца магічна-рытуальныя дзеянні з абрусам з велікоднага стала, які выкарыстоўвалі наступным чынам: «У вялікую буру і гримоты трэба вынесці на падворак абрус, на каторым ксёндз свенціў на Вялікдзень, і тым абрусам перажагнаць хмару на ўсе чатыры стораны света, то яна на чатыры часці расступіцца» [3, 76], або «трэба курыць купальным зеллем, а яшчэ лепш вывесіць на плоце абрус ад велікоднага стала – ён нібыта ахоўвае ад удару грому» [3, 75–76], таму «абруса велікоднага не мыюць да восені, пакуль гримоты не мінуцца» [3, 76].

Прафілактычнае выкарыстанне святочнай рэчыўнай атрыбутыкі Грамніц, Вербніцы, Вялікадня ў абароне супраць негатыўных наступстваў стыхіі ўключала шэраг магічна-рытуальных захадаў. Прыналежнасць рэчыўнай атрыбутыкі да пэўнага свята ў разглядаемым намі фактычным матэрыяле як удакладняецца, так і не акцэнтуюцца. Народнай свядомасці характэрна вера ў набыццё прадметамі магічных уласцівасцей (і захаванне гэтых уласцівасцей на працягу года ад свята да свята, што робіць магчымым іх выкарыстанне пры першай патрэбе ў любы іншы час) у пэўныя пераломныя моманты гадавога каляндарнага цыклу (трэба таксама ўлічваць той факт, што з прыняццем хрысціянства

адбылося напластаванне царкоўных свят на язычніцкія).

Для павелічэння сілы ўздзеяння магічных уласцівасцей святочнай рэчыўнай атрыбутыкі мела месца правядзенне магічна-рытуальных дзеянняў у дачыненні да покуці, печкі, акна – локусаў, якія маркіруюцца як прыналежнасць да чалавечай культуры (гэтыя локусы маглі суадносіцца з паняццем хрысціянскага (покуць) і язычніцкага (печ) пачаткаў). З разгледжанага матэрыялу вынікае, што мела месца як актыўная («захрэшчванне» хмары, запальванне грамнічнай свечкі, прыпальванне валасоў на галаве, спальванне асвячоных траў, з’яданне пупышкі з вербнага прутка), так і пасіўная (вынас на двор велікоднага настольніка, размяшчэнне вярбы на акне) абарона.

ЛІТАРАТУРА:

1. Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 1 / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2006.
2. Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2 / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2006.
3. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер’і: у 3 кн. / укл. У. Васілевіч. – Мінск : Маст. літ., 1996. – Кн. 1.
4. Ліс, А. Веснавы перыяд народнага календара / А. Ліс, В. Шарая, У. Сівіцкі // Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка: у 6 кн. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Кн. 1: Каляндарна-абрадавая паэзія / А. Ліс [і інш.]; навук. рэд. А. Фядосік.
5. Лозка, Ю. Беларускі народны каляндар / А. Лозка. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : Полымя, 2002.
6. Славянская міфалогія: энцыклапед. словарь / редкол.: С. Толстая (отв. ред.) [і др.]. – изд. 2-е, исправл. и дополн. – М. : Междунар. отношения, 2002.
7. Толстые, Н. и С. Заметки по славянскому язычеству. Первый гром в Полесье. Защита от града в Полесье / Н. и С. Толстые // Обряды и обрядовый фольклор / отв. ред. В. Соколова. – М. : Наука, 1982. – С. 49–83.
8. Шамякіна, Т. Язычніцтва і хрысціянства ў каляндарнай абраднасці беларусаў // Міфалогія Беларусі: нарысы / Т. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2000. – С. 64–69.
9. Шамякіна, Т. Міфалагема Дома ў славянскай культуры // Славянская міфалогія: курс лекцый для студэнтаў-філолагаў / Т. Шамякіна. – Мінск : РІВШ, 2005. – С. 139–150.

ІНФАРМАТАРЫ

*1. Запісана ад Копач Стэфаніды Вацлаваўны, 1926 г. н., в. Пагараны Ваўкавыскага раёна Гродзенскай вобласці.

ДУХОЎНЫ СВЕТ ЖАНЧЫНЫ Ў ЛІРЫЦЫ КАХАННЯ Е. ЛОСЬ І Г. КАРЖАНЕЎСКОЙ

Адно з прызначэнняў паэзіі – раскрыць духоўны свет чалавека, а яго, зразумела, немагчыма ўявіць без пачуцця кахання. Зрэшты, нездарма кажуць, што вершы самі пачынаюць пісацца ў закаханага чалавека. Слушна піша У. Гніламедаў: “Паэзія паказвае, што пачуццё кахання дапамагае чалавеку глыбей і паўней адчуваць свет, прыгажосць яго аб’ектыўнай рэальнасці” [1, 94].

Інтымная лірыка Е. Лось, Г. Каржанеўскай надзвычай багатая на эмоцыі і перажыванні. Паглыбляючыся ў яе змест, перажываеш радасць і сум чалавечай душы. Інтымная лірыка паэтэс-жанчын асабліва пачуццёвая. Іх лірычны свет напоўнены каханнем і любоўю. Яны шматгранна раскрываюць духоўны свет беларускай жанчыны. Паэтэсы ў інтымнай лірыцы выявілі асаблівасці жаночай псіхалогіі і ментальнасці, складаныя перыпетыі жаночага лёсу.

Е. Лось пісала: “Галоўнае ў любові – любоў” [5, 252]. Нельга не пагадзіцца. У гэтых словах заключаны важны духоўна-філасофскі сэнс, які выяўляецца праз вызначэнне сутнасці слова-паняцця ў глыбока асабовым аспекце. “Люблю любоў” – сустракаем выраз у невялікім цыкле “Чатыры лісткі”. Паэтэса гаворыць, што каханне пераўтварае чалавека, яе шчырасць аўтарскай інтанацыі выяўляе важнае, сапраўднае ў жыцці жанчыны: “У дні кахання і глядзіш мілей, // і не пакрыўдзіш нават мураша... // Люблю любоў за тое, што дабрэй // з ёй робіцца ўдзячная душа” [5, 169].

У інтымнай лірыцы Е. Лось вызначальныя матывы шчасця і дабрыві. “Дзе ж ты, шчасце маё, ці блізка?” [4, I, 58] – прагучала запытанне з вуснаў паэтэсы. Паэтэса выказвалася па-жаночаму шчыра пра тое, што яе хвалявала: чаканне, шчасце і радасць мацярынства, жаданне кахаць і быць каханай...

Цікава тое, што інтымная лірыка ў паэзіі Е. Лось значна шырэй прадстаўлена ў больш сталы перыяд жыцця і творчасці. Пазней, калі жыццё раскрылася ва ўсіх сваіх складанасцях, у каханні паэтэсе адкрыліся таямніцы чалавечай душы. І каханне з яе вершаў паўстае ўжо не бестурботнае, яно раніць, прымушае горка пакутаваць, прыносіць расчараванні, здраду, адзіноцтва.

Створаныя ёй псіхалагічна складаныя сітуацыі – гэта па сутнасці лірычныя міні-драмы. Любоўныя вершы у зборніках Е. Лось “Яснавокія мальвы”, “Перавал”, “Галінка з яблыкам” маюць у асноўным драматычны характар, асобныя з іх змяшчаюць у сабе канцэпцыю

трагізму. Е. Лось выказвае і тамленне, і нараканне, і боль – увесь драматызм закаханай душы: “Чаму з табой не выйшла, не прайшла? // Чаму замерлі словы на губах? // Чаму цябе я далям аддала // І той, што ходзіць па маіх слязах!..” [6, 67]. Гэты верш кранае спавядальнай даверлівасцю, асаблівай пачуццёвасцю і эмацыянальнай ацэначнасцю метафары “той, што ходзіць па маіх слязах”.

Але ўсё ж, якім бы цяжкім ні было выпрабаванне каханнем, колькі б пакут яно ні прыносіла, без яго лірычная гераіня Е. Лось не можа існаваць: “Мучаюся – дык кахаю, а кахаю – дык жыву” [5, 271].

Складанасці, цяжкасці кахання Е. Лось давялося зведаць, на жаль, на ўласным лёсе. Яе каханне пацярпела крах, і яна вымушана была застацца адна са сваім маленькім сынам. Можа таму так выразна ў яе творчасці дамінуе матыў адзіноты. Напрыклад, у вершы “Адна”: “Адна душой на белым свеце // Жанчына нешчаслівая!” [5, 123]. Аднак тут жа, але ў іншым творы, матыў адзіноты набывае зусім іншае гучанне-трактоўку. Гэтае наканаванне лёсу ўспрымаецца жанчынай як дар і жыццёвая рэальнасць: “Мне добра, калі я адна, // адна ад цямна да цямна, // Я тады адчуваю паўней, // я тады разумею значней. // І “замкаў” тваіх не бяру, // і нічога ў людзей не бяру...” [5, 164].

У вершы “Не вінаваты высакосны год...” Е. Лось адмаўляецца шукаць вінаватых у сваім няшчасці. Гэта яна сама “Нядобра спланавала свой паход // За песнямі, за шчырасцю кахання!” [5, 311]. Паэтэса зноў і зноў жыве надзеяй на шчасце, асабліва калі надыходзіць вясна і ўсё жывое ў чаканні цуду, квітнення новага жыцця: “Я вясну // душой сустракаю, // я вясновых цудаў чакаю... // Зараз нешта такое здарыцца, // аб чым нават не марыцца!” [5, с. 338].

А ў драматычным “Бараўлянскім сшытку” Е. Лось робіць высновы пра неабходнасць беражлівых адносін да гэтага пачуцця, якое яшчэ раз атаясамліваецца са шчасцем: “...маладая, маладая, // ужо тады магла шчаслівай быць... // Вясна людзей каханню навучае, // а хто ж любоўю вучыць даражыць?” [5, 352].

Каханне, як дарэчы і ўсё жыццё чалавека, можна параўнаць з прыродным кругаваротам: вясна – абуджэнне пачуцця, лета – яго красаванне і паўната, восень – яго дары, зіма з яе холадам, заваямі – расчараванне і гібель. І вельмі добра, калі людзям удаецца сагрэць у зімовую сцюжу гэтае святое пачуццё і не даць яму патухнуць, каб увесну яно зноў запалымнела прамяністым агнём. Е. Лось раскрыла эвалюцыю гэтага пачуцця ў душы і лёсе жанчыны, стварыла своеасаблівы “інтымны дзённік”, лірычную аўтабіяграфію.

Што тычыцца паэзіі кахання Г. Каржанеўскай, то неабходна вылучыць як агульныя, так і адметныя рысы яе вершаў у параўнанні з

вершамі Е. Лось. Яе лірыка такая ж прачулая і летуценная, ціхая і роздумная. Яна гэтак жа ўслаўляе каханне, праўда, яно ў яе больш шчаслівае. У яе жаночым лёсе важнае месца займае сям’я, дзеці. Кахаць для паэтэсы – значыць жыць. Пачуццё кахання можа забіць толькі проза жыцця, няўвага і абыякавасць, тады яе сэрца лёгка засмучаецца, губляе акрыленасць. Для Г. Каржанеўскай пачуццё кахання атаясамліваецца са спагадай, пяшчотай і жалем (нездарма у народзе рэдка ўжываюцца словы “я цябе кахаю”, яны звычайна гучаць як “я цябе жалею”): “Пяшчота, спагада і жаль // Хіба не замена каханню? // Амаль не заўважна мяжа, // А ў позірку ўсё ж – // запытанне” [2, 34].

Паэтэса ў сваёй лірыцы раскрывае шырокую гаму матываў кахання – ад радасных да элегічных. Дарэчы, неабходна заўважыць, што любоўныя пачуцці ў Г. Каржанеўскай менш паэтызуюцца на фальклорны лад, і вершаў, напісаных у гэтым стылі, няшмат: “Што каханы сто разоў...”, “Не ідзе міленькі мой” і іншыя. Паэтэса раскрывае сваё ўласнае, асабіста-інтымнае. Яе лірычны свет паўстае душэўна ўраўнаважаным у процівагу інтымнай паэзіі Е. Лось. І ўсё ж з унутраным спакоем і разважлівасцю мяжуе вельмі жаночкае пачуццё. Стан закаханасці перажываецца як асалода і шчасце: “...Калі з рукою // сплецена рука – // Нішто мяне са шляху // збіць не зможа. // Гармонія вяртаецца ў свет, // Дзе столькі без карысці // зруйнавана. // І шчасце ўжо не цацачны макет, // А годны гмах, // дзе жыць наканавана” [3, 210].

Свет кахання асабіва шматранна ўвасоблены ў лірычнай драме Г. Каржанеўскай “Асенні мёд”. Яна складаецца з трох частак-дзеяў: “Рай”, “Апраметная” і “Раўнавага”:

Пачынаецца драма з пралогу, у якім лірычная гераіня запрашае свайго каханага адгарадзіць “кавалачак раю” сярод грэшнага свету: “Навокал варожасць, // а з намі – лагода, // І вусны да вуснаў, і рукі да рук” [2, 116].

У першай дзеі лірычная гераіня ўяўляе сябе Евай, якая прапануе каханаму забаронены плод. Героі адчуваюць шчасце спаўна. І ўсё ж нельга разабрацца: для Яе Ён “пакаранне ці дар”. Лірычная гераіня наталяецца радасцю, адчувае сувязь з небам, усіх любіць і цешыцца “праменна”; задаецца пытаннем: “Як людзі ў свеце // знаходзяць адзін аднаго?” [2, 120]. Каханыя пазнаёміліся на веснавое свята Юр’я, з надыходам кахання. “Гармонія вяртаецца ў свет” [2, 121], і сонца ззяе для закаханых, і вецер заціхае таксама для іх. А самае галоўнае – з надыходам кахання змяняюцца самі людзі, для лірычнай гераіні “кожны дзень – як падарунак”.

У другой дзеі “Апраметная” настрой мяняецца. Каханы задае пытанне сваёй абранніцы: “Нашто ты мяне палюбіла?” // – З усмешкай, з

папрокам нібы” [2, 128]. Калі лірычная гераіня страчвае каханне, “Ў горадзе вецер і сыпле крупой”. Каханая лічыць сябе падманутай, усё навокал для яе робіцца пустым, бессэнсоўным.

У трэцяй дзеі “Раўнавага” героі зноў знаходзяць наталенне, і зноў для лірычнай гераіні “Жыццё сканцэнтравана на адным – // Адным табе” [2, 141]. Каханья просяць адзін у аднаго прабачэння, яны жывуць адным узаемным пачуццём. Сум прыносіць расстанне, радасць – сустрэча. Экзістэнцыяльнае разуменне свету, часу прыходзіць да сталай жанчыны: “Мінулае мінецца – і тады // Інакшай стану я, зыначышся і ты” [2,149]. Напрыканцы драмы героям адкрываецца вышэйшая таямніца свету, якую можна спазнаць, прайшоўшы праз усе няшчасці і мукі. Гераіня “ўдзячна дню, пражытаму не марна”, і слова “каханне” яна замяняе словам “любоў”. Гучыць матыў ўдзячнасці за новае прасвятленне, за якое яна гатова аддаць усё: “За новае, яснае ў сэрцы святло // Аддам і гардыню, // і страсць, // і свабоду я” [2, 153]. Г. Каржанеўская радуецца, што ёй адкрылася ісціна – жыццё ў гармоніі са светам: “Галоўнае – // ў сугучнасці са светам, // З самой сабой, // і парою гэтай, // З імжою // і празрыстасцю нябёс. // З усім, што нёс // і што ўручыў мне лёс” [2, 153]. Тонка, па-майстэрску дакладна ўдалося паэтэсе перадаць рух закаханай душы.

Такім чынам, у творчасці кожнай з паэтэс лірыка кахання займае значнае месца, яны праходзяць праз “выпрабаванне каханнем” (выраз Р. Семашкевіча). Каханне ў іх разуменні патрабуе ад чалавека ўсяго, што ён змяшчае ў сабе. Праз каханне раскрываецца сапраўдная сутнасць асобы. Гэтае пачуццё робіцца духоўна-каштоўнаснай арыентацыяй, што вызначае індывідуальна-асобаснае ўспрыманне і разуменне свету беларускімі паэтэсамі. Каханне ў творчасці паэтэс шматстайнае і багатае на эмацыянальныя адценні, яно ўпрыгожвае і ўзвышае іх унутраны свет. Вобраз кахання як горка-салодкага пачуцця сведчыць пра тое, што паэтэсы разумеюць супярэчлівасць, “плыннасць” унутранага свету чалавека.

Лірыка кахання Е. Лось, Г. Каржанеўскай вызначаецца рысамі інтэлектуалізацыі, філасафічнасці і псіхалагізму. Інтымныя вершы Е. Лось вылучаюцца глыбінёй аўтарскага пачуцця, тонкім лірызмам. Для інтымнай лірыкі Г. Каржанеўскай характэрна амаль поўная адсутнасць фалькларызацыі, у яе вершах выразны любоўна-інтымны пачатак, выяўляецца экзістэнцыяльная заглыбленасць. Паэтэса знаходзіцца ў духоўным пошуку ісціны – жыць у суладдзі са светам, знайсці гармонію-каханне.

У лірыцы кахання Е. Лось, Г. Каржанеўскай увасоблены ўнутраны свет жанчыны, яе любоў да жыцця, ідэал хараства і шчасця, у іх паэзіі

зліліся самыя шматстайныя імгненні, з якіх складваецца духоўнае жыццё.

ЛІТАРАТУРА:

1. *Гніламёдаў, У.В.* Сучасная беларуская паэзія: творчая індывідуальнасць і літаратурны працэс / У.В. Гніламёдаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – 304 с.
2. *Каржанеўская, Г.* Асенні мёд: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 159 с.
3. *Каржанеўская, Г.* “Надыдзе хвіліна – і нашыя сцежкі сплятуцца...” / Г. Каржанеўская // Роднае слова. – 1997. – № 8. – С. 10.
4. *Лось, Е.* Выбраныя творы: у 2 т. / Е. Лось. – Мінск: Маст. літ., 1979. – Т. 1: Вершы. – 320 с.; – Т. 2: Вершы, паэмы. – 320 с.
5. *Лось, Е.* І каласуе даўгалецце / Е. Лось. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 367 с.
6. *Лось, Е.* Хараство: лірыка / Е. Лось. – Мінск: Беларусь, 1965. – 131 с.

Мадлен Шульгун

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АКИМА НАХИМОВА

В начале XXI века интерес к “народной жизни”, к русскому народному творчеству, характеризовавший русскую культуру на всех этапах ее развития, приобрел особую значимость и актуальность. Сюжеты и образы славянской мифологии и фольклора, народный лубок и театр, песенное творчество народа по-новому осмысляются художниками, композиторами, поэтами самых разных социальных и творческих ориентаций. Обостренное внимание деятелей искусства к народной культуре, к нравственно-эстетическому опыту народа явилось отражением конкретной исторической обстановки эпохи.

В 1810-1820-х гг. имя и произведения А.Н. Нахимова стали живой и актуальной частью литературной жизни не только Харькова, но и всей России, его напечатанные произведения соседствовали с сочинениями И.И. Дмитриева, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина и др. С другой стороны, поэзия А. Нахимова приобрела известность и среди простых людей. Публикация его стихов в «Украинском вестнике» 1816 г. сопровождалась отзывом солдата, передавшего разговор в казарме: «Таких людей не много! – говорил мне старый усач. – Когда бы все так сильно чувствовали, как он (Нахимов – М.Ш.) смело написал, то не потчевали бы нас, старых псов на привязи, помоями, – сказал другой. – Да, брат, подхватил третий, – и кровь была бы дороже чернил!» [2, с.392]. Строки из его басен и эпиграмм становились крылатыми выражениями, о А. Нахимове писали столь выдающиеся личности, как

А.С. Пушкин (в «Путешествии в Арзрум», в переписке), К.Ф. Рылеев (в подготовительных записках к «Историческому словарю русских писателей»), А.А. Бестужев (в литературно-критических заметках 1823 г. [5, с.62]), и В.Г. Белинский, считавший, что «Нахимов составил себе громкое имя в литературе своего времени постоянным вдохновением против кривосудия» [1, с.130], поставивший его творчество в один ряд с произведениями Д.И. Фонвизина и В.В. Капниста, которые составили «благородную оппозицию» общественным порокам.

Есть несомненная потребность в изучении поэтологических аспектов разнообразного в жанрово-стилевом отношении стихотворного наследия А.Н. Нахимова: такое изучение, во-первых, поможет сделать некоторые шаги к решению важных вопросов эстетического своеобразия русской сатирической литературы, о насущной необходимости чего справедливо писал Ю.В. Стенник [10, с.69], а, во-вторых, позволит внести определенные уточнения в общую картину развития русской поэзии XVIII – начала XIX вв. Исходя из взаимосвязанности идейного и художественного аспектов поэтического творчества, как представляется, можно точнее и полнее представить себе специфику поэтического творчества А.Н. Нахимова и определить его место в литературном процессе первой трети XIX столетия.

Вопрос об отношении к народному творчеству сливается с проблемой “народ и интеллигенция”, заостряется в спорах о классическом наследии русской литературы, о народности и историзме. Решение его оказывалось в непосредственной связи с общей мировоззренческой и эстетической позицией художника, и потому фольклоризм никогда не был лишь внешним стилеобразующим элементом, за ним всегда стояла определенная авторская концепция народности.

Восприятие поэтом эстетического и нравственного опыта народной культуры является серьезным аргументом в полемике со взглядами тех исследователей, которые умаляют значение отдельных поэтов начала XIX века в истории русской поэзии, ограничивая их творчество рамками выражения субъективных переживаний. Довольно долго такая точка зрения распространялась и на поэзию. Можно сказать, что именно в статье Г.В. Ермаковой-Битнер впервые ставится вопрос о жанровом своеобразии поэзии А. Нахимова и специфике его художественного метода. Литературовед отделяет произведения писателя как от классицизма, так и от сентименталистской традиции. Она пишет: «Нахимов стремился к простоте, экономии художественных средств, отрицательно относился как к рационалистическому стилю классицизма, так и к перифрастическому, изысканному стилю карамзинистов» [3, с.44]. Г.В. Ермакова-Битнер полагает, что «четкое ощущение жанров,

свойственное писателю-классику, Нахимовым утеряно». Развивая мысль о близости нахимовской поэзии фольклору, исследовательница отмечает лубочность многих стихотворений, сказочность басенных аллегорий и принципиальную «нескладность» поэтической речи. Она останавливает внимание и на приемах гротеска у А.Н. Нахимова. По-видимому, отсутствие в теоретико-литературной мысли того периода представлений о русском барокко с его особой поэтикой комически-«низового» сказало в определенном затруднении исследовательницы ясно определить принадлежность нахимовской сатирической поэзии к тому или иному направлению. Г.В. Ермакова-Битнер не называет поэзию А.Н. Нахимова реалистической, но подчеркивает: «Нахимову были свойственны наблюдательность и меткость взгляда. Его образы очень зримы, живописны. То, что в основу его басен положены реальные жизненные наблюдения, придало им большую бытовую конкретность» [3, с.45].

Если многие лирические стихотворения А.Н. Нахимова были опубликованы, то его «Песня октября 25-го», написанная на смерть маленького сына, осталась в рукописи. Упоминая об этом стихотворении, исследователи обычно причисляли его к элегии и оценивали не слишком высоко, видели в нем пример поэтической неудачи автора. Однако, не отрицая элегической интонации, клишировано литературно-сентименталистской модальности «Песни», можно увидеть в ней прежде всего стилизацию под народную песню-плач. Обращение А.Н. Нахимова к приемам и стилистике народной поэзии уже отмечали исследователи, но это касалось его сатирических произведений. В данном же случае писатель обращается к лирической фольклорной традиции, что, между прочим, было весьма характерно для русского сентиментализма.

*«От чего так сердцу скучно?
От чего так сердцу грустно?
Не алеют уж цветочки,
Пожелтели все листочки;
Уж прошло лето золотое,
Наступило время злое.
От того ли сердцу скучно?
От того ли сердцу грустно?
Улыбнется солнце ясно,
Возвратится лето красно,
Зеленеть станут листочки,
Оживут опять цветочки.
От чего же сердцу скучно?»*

*От чего же сердцу грустно?
Я лелеял свой цветочек,
Утешал меня дружок;
С ним в погоду и ненастье
Завсегда мне было счастье;
И не знало сердце скуки,
И не знало лютый муки.
Я оставил свой цветочек:
Свеж, прелестен был дружок,
Уж к нему я поспешал,
Его в мыслях целовал;
Но, ах, сердце трепетало,
Час ужасный предвещало.*

*Я увидел свой цветок:
Вял, невесел был дружок.
Он головку опустил
И как будто говорил:
Ты на что меня оставил,*

*Злой судьбине предоставил,
Все старание напрасно:
И погиб, погиб прекрасной,
Дорогой погиб цветок,
Николаша, мой дружок» [7].*

Фольклорная поэтика, используемая А.Н. Нахимовым, проявляется здесь не только в характерных для народной песни повторах, в привычных образах-олицетворениях (ребенок – цветок), традиционных словосочетаниях (солнце ясно, лето красно, мука лютая, час ужасный, судьбина злая), но в самой, неприкрыто простой, как будто даже неумелой, искренней интонации наивного вопрошания о случившемся горе. Глубоко личная жизненная ситуация (смерть малыша-сына) пережита в песне как пример роковой силы «злой судьбины», в противопоставлении гармонического единства рождения/смерти (умирания/воскрешения) в природе («Зеленеть станут листочки, / Оживут опять цветочки») – и неотвратимости, однократности, окончательности ухода из жизни человека. При этом в песню вводится мотив разлуки как причины внезапной смерти «дружочка»: бытовые, физические причины смерти сына (его болезнь) опущены, ситуация не только сентиментализируется, но и романтизируется, тем более, что лирический герой предчувствует роковой исход своего отъезда («Но, ах, сердце трепетало, / Час ужасный предвещало»). Обращаясь к жанру «песни», А. Нахимов стремится достичь не изящества (которым был прославлен автор «любовных песен» И.И. Дмитриев [8, с.15]), а прежде всего проникновенности, искренности душевного переживания и простоты.

Прибегая к помощи пословиц, А.Н. Нахимов использует просветительский прием апелляции к «здравому смыслу»: вспомним, что «интерес к пословицам закрепился в литературе, начиная с Кантемира. Пословица станет играть важную роль в литературной работе просветителей – Новикова и Фонвизина...» [6, с.25]. Конечно, нельзя не вспомнить здесь и более раннего предшественника А.Н. Нахимова – Г.С. Сковороду: по словам Л.А. Софроновой, «устное слово народного рассказа возникает в его сочинениях не раз в форме просторечий и пословиц» [9, с.59]. Однако, уточняет далее исследовательница, «это слово, выхваченное из повседневного языка, подчинялось единым задачам создания текста, переходя в разряд письменного слова» [9, с.59]. Можно сравнить, например, известную пословицу «Без труда не вынешь и рыбку из пруда» с тем, как суть этой пословицы стилистически оформилась в «силе» басни Сковороды «Змия и буффон»: «Чем лучшее добро, тем большим трудом окопалось, как рвом. Кто труда не перейдет, и к добру тот не придет». Причем,

понятие «добра», чрезвычайно семантически нагруженное, выводит это суждение из ряда пословичных выражений в ряд религиозно-философских выводов.

Иначе у А.Н. Нахимова: его стилистические поиски направлены на подражание «устности» и на стремление ввести в басенную мораль жизненный опыт, закрепленный в пословичных суждениях. Писатель при этом отдает себе отчет в том, что его басни сосредоточены на критике повседневной жизни общества, на «обыкновенных» нравственных пороках людского сообщества, однако видит в этом объекте поэтической сатиры вполне достойный предмет. С этой точки зрения в круг басенных тем не случайно входит тема разных форм критики («Пчела и Оса»): «полезная критика», полагает А.Н. Нахимов, – та, что не чурается обыденного, мелкого, низкого. Заметим, что это, собственно, установка, весьма близкая сентименталистской, ведь именно сентиментализм «нисходит с высот величественных потрясений...к будничному быту простых людей...» [4, с.961].

Культурный поэтический мир Нахимова включал в себя фольклорную традицию как органический элемент, что во многом определило индивидуальность его поэтической системы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. – М.: Худож. лит., 1954. – Т.5. – 862 с.
2. Господину Издателю Сочинений А... Н... Нахимова: Отзыв // Украинский вестник. – 1816. – Ч.1. – март. – С. 391-394.
3. Ермакова-Битнер Г.В. Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. – Л.: Сов. писатель, 1959. – 242 с.
4. Иванов Д.А. Сентиментализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 960-964.
5. Лещенко П.А. Несправедливо забытый талант // Радуга. – 1965. - №11. – С. 145-148.
6. Макогоненко Г.П. Из истории формирования историзма в русской литературе // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX века. – Л.: Наука, 1981. – С. 3-65.
7. Нахимов А.Н. Песня: Автограф // Отд. рукоп. Ин-та лит. им. Т.Г. Шевченко АН Украины, ф.71, оп.1, ед.хр.15.
8. Песков А.М. Поэт и стихотворец Иван Иванович Дмитриев // Дмитриев И.И. Сочинения. – М.: Правда, 1986. – С. 5-20.
9. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. – М.: Индрик, 2002. – 462 с.
10. Стенник Ю.В. Некоторые вопросы изучения русской сатиры XVIII века // Рус. лит. – 1978. – №2. – С. 68-86.

БАЙКА ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ (1921–1939)

Рыжскі мірны дагавор 1921 г. падзяліў Беларусь на дзве часткі. Яе заходнія землі трапілі пад уладу Польшчы. У выніку іх насельніцтва апынулася пад сацыяльным і нацыянальным уціскам. І таму, як “рэзультат цяжкага палажэння народу”, паводле С. Станкевіча, “беларускае літаратурнае жыццё ў Заходняй Беларусі... далёка не адпавядае вялікаму поэтыцкаму разгону ў Усходняй Беларусі” [13, с. 165–166]. Магчыма, па гэтай прычыне творчасць байкапісцаў Заходняй Беларусі амаль не даследавана. Заходнебеларуская байка не прадстаўлена ні ў зборніку “Беларуская байка” (1986), ні ў “Анталогіі беларускай байкі” (2001). Нават у прадмовах не згадваюцца прозвішчы заходнебеларускіх байкапісцаў, якія мелі мужнасць пісаць па-беларуску байкі ва ўмовах жорсткага пераследу. Зараз гэты жанр даводзіцца вывучаць па падшыўках палітычных газет, а біяграфіі пісьменнікаў – па архівах судоў і паліцэйскіх участкаў (да прыкладу, толькі з архіваў мы даведваемся, што Я. Быліна пісаў ліст да В. Ластоўскага з просьбай дапамагчы перавыдаць кнігу баек і вершаў “На ргузбіе”).

Слова “байка” ў заходнебеларускай перыёдыцы сустракаецца ў двух значэннях: як вусна-паэтычны твор і як навуковы тэрмін для абазначэння літаратурнага жанру. У першым выпадку “байка” выступае як сінонім казкі, легенды, падання, анекдота – карацей усяго, што звязана са значэннем “баяць” (расказваць забаўную або павучальную гісторыю). Гэтае значэнне слова відавочнае з прыкладаў: “...уплывы беларускага народнага творства – песьні, байкі і інш.” (Калоссе, 1936, № 3, с. 186) або “дзеткі акружылі... бабулю... Ім толькі не да сну, бо якраз байка ідзець аб самым цікавым” (Калоссе, 1936, № 4, с. 227) і інш. Трэба заўважыць, што такая ж сітуацыя назіраецца і ў некаторых замежных літаратурах: напрыклад, англійская пісьменніца Луіза Олкат выпусціла зборнік казак пад назваю “Байкі пра кветкі” (*Flower Fables*, 1855). Але нас будуць цікавіць байкі з іншым значэннем – як жанр літаратуры.

Творчасць заходнебеларускіх байкапісцаў была цесна звязана з грамадска-культурным цэнтрам – Вільняй, таму што менавіта тут выходзілі сатырычны часопіс “Авадзень” (1924–1929), гумарыстычны часопіс “Маланка” (15.01.1926 – снежань 1928), гумарыстычна-сатырычны месячнік, або штотыднёвік грамадскага гумару і сатыры, “Асва” (25.03.1934 – жнівень 1934), “Беларускія ведамасці” (1921–1922), “Беларускі дэкламатар” (1924–1929), “Малодое жыццё” (1921–1923), часопіс для беларускіх дзетак “Praleski” (дадатак да “Хрысціянскай думкі”), беларускі рэлігійны часопіс “Да злучэння” (1932–1934),

штогадовы “Беларускі каляндар”, літаратурна-навуковы часопіс “Калоссе” (люты 1935 – верасень 1939), “Хрысціянская думка” (1933–1939), газета “Крыніца” (1924–1925, 1939–1940, з 1926 да 1937 – пад назвай “Беларуская крыніца”), “Шлях моладзі” (1929–1939), “Наша праўда” (1927) і іншыя выданні, дзе друкаваліся байкі. Праўда, пасля добра памятнай у народзе “Маланкі” ў Заходняй Беларусі “не ўзнікла адпаведнага перыядычнага выдання. Напрыклад, “Асва” не толькі з-за свайго кароткага жыцця, але і з прычыны ідэалагічнай і тактычнай пазіцыі рэдакцыі не магла сканцэнтраваць вакол сябе значныя літаратурныя сілы” [3].

Заходнебеларускія газеты і часопісы нярэдка давалі запыт на пэўныя тэмы для баек. “Гнілое” інтэлігенцтва, палітычнае прадажніцтва, эксплуатацыя, амаральнасць, бесчалавечнасць (бяздушнасць, жорсткасць, гвалт, грубасць), крызіс, тэрор, беспрацоўе, хутарызацыя, эміграцыя і г. д. – так вызначалі тэматыку баек чытачы. Байкапісцы выбіралі сабе шматзначныя псеўданімы: Быліна, Дважны, Жук, Звястун, Вількоўшчык, Дзярках, Васілёк, Асот, Жэшка, Башкір, Куралес і інш. Па-першае, у тых абставінах толькі так можна было выдаваць свае творы, а па-другое, грунтуючыся на выказванні Д. М. Буланіна, можна сцвярджаць, што “ананімнасць становілася апазнавальнай прыкметай пэўнага роду тэкстаў” [2, с. 49]. На байках вучыліся дзеткі Заходняй Беларусі. Напрыклад, “Zasieuki: bielaruski lemantar dla chatniaha navičання” (Вільня, 1937) змяшчалі байкі В. Дважнага (“Варона і Лісіца”, паводле Крылова) і Я. Быліны (“Свіння і пчолы”) лацініцай і кірыліцай, ілюстрацыі да якіх рабіў У. Ініцкі. Алесь Ляжневіч у “Дэкламаты” нават публікаваў парады “Як дэкламаваць вершы, аповяданні, байкі”. Гумарыстычныя творы Я. Быліны выкарыстоўваліся аматарскімі калектывамі ў Заходняй Беларусі для выхавання патрыятычных пачуццяў. “Гісторыя беларускай літаратуры” (Вільня, 1924) М. Гарэцкага і “Дэкламаты” (Вільня, 1921) таксама не абмінулі яго творчасць. У. І. Каяла ў сваёй манаграфіі выказаў шкадаванне, што “яшчэ ніхто пакуль не займаўся паэтычнай спадчынай беларускага пісьменніка (Я. Быліны. – В. Я.), звесткі пра якога скупыя і нешматлікія, хоць ён і пакінуў пасля сябе вядомую сатырычную камедыю “Выбар старшыні”, быў сапраўдным патрыётам, выкрываў вялікадзяржаўную палітыку польскага ўраду супраць беларусаў, у гады таталітарызму не пазбег рэпрэсій” [8, с. 60]. Улічваючы гэта, спынімся на асобе і творчасці Я. Быліны больш падрабязна. **Янка Быліна** (Янка Семашкевіч, 1883–1956) спалучаў святарскую місію з баечным пакліканнем. Байкі пачаў пісаць яшчэ да Першай сусветнай вайны і друкаваўся ў “Гомане”, “Крыніцы”, “Pralescy” і інш. Патрыятызм і крытычныя адносіны да

рэчаіснасці прывялі Я. Быліну ў 20-я гг. XX ст. у сатырычныя часопісы “Авадзень” і “Маланка”.

Наконт мастацкай вартасці яго твораў у даследчыкаў існуюць самыя розныя меркаванні. Напрыклад, М. Казлоўскі на сайце “Астравеччына” адзначаў, што “...асаблівай мастацкай вартасцю... вызначаюцца вершы на гумарыстычную тэму і байкі, створаныя на аснове побытавага гумару. Змест іх часцей за ўсё пабудаваны на рэальных здарэннях і фактах, узятых з вясковага жыцця. Напісаны яны жывой гутарковай мовай з вялікай колькасцю трапных вобразных слоў і выслоўяў і вызначаюцца дасціпнасцю і тонкім назіральным сялянскім гумарам” [5]. У. І. Каяла з сумам гаварыў, што “не ацэнена творчасць Я. Быліны” [8, с. 37]. А У. Калеснік лічыў, што вартасць сатырычных твораў байкапісца зніжаецца “традыцыйна-баечнай літаратурнасцю і дыдактычнасцю... шматслоўем і адкрытай павучальнасцю” [цыт. па: 8, с. 60]. На нашу думку, калі некаторыя байкі ходзяць па вёсках і іх ведаюць на памяць, значыць, мастацкая вартасць іх не аспрэчваецца. У народзе на памяць добра ведаюць байку “Быха і Пан”, якую У. Содалю ўдалося запісаць паводле ўспамінаў кушлянцаў. Праўда, аўтарства інфарматыры прыпісваюць Ф. Багушэвічу. Гэта здарылася, хутчэй за ўсё, таму, што малавядомы пісьменнік паступова забываўся і твор пачаў атаясамлівацца са спадчынай вядомага на той час байкапісца. Гэта байка была надрукавана ў “Крыніцы” (1922) і падпісана Я. Былінам. Спісаць яе ў Ф. Багушэвіча Я. Быліна не мог, бо яна нідзе не друкавалася. Калі б аўтар узяў сюжэт з фальклору, то не было б столькі аднолькавага ў пераказах баек інфарматарамі. Мы падзяляем думку У. Каялы і У. Калесніка, што гэту байку напісаў менавіта Я. Быліна, бо па стылі яна аднолькавая з іншымі яго байкамі.

Я. Быліна, відаць, добра быў знаёмы з байкамі І. Крылова “Мірская сходка” і А. Абуховіча “Старшына”. Да другога са згаданых твораў ён напісаў працяг і паказаў, што адбылося за той час, калі Воўк “над звярамі войтам быў”: “Ён звяроў усіх душыў / Без разбору”. Не вытрымаўшы, звяры падаюць у суд самому цару – Льву. Але калі той спытаў, якую маеце крыўду, звяры збянтэжыліся і прызналі, што крыўды мала. Воўк быў рады такому выніку, бо “тут дурні не звяліся” (“Леў і Воўк”, ці “Леў-суддзя”). Перавыдаючы гэту байку, пісьменнік то змяняе заглавак, то дабаўляе радкі, выкідваючы іншыя, і г. д. Відаць, увесь час працуе над выразнасцю, над сваім стылем.

Першы зборнік “Na pruzbie”, які змяшчаў дзве байкі (“Husi”, “Žabka”), выйшаў у 1918 г. Другое яго выданне пабачыла свет у 1924 г. Хоць на вокладцы і напісана “папраўленае і дапоўненае”, на нашу думку, гэта зусім іншы зборнік. Тут змешчаны новыя 10 баек, але няма папярэдніх.

Трэба адзначыць, што гэта кніга баек і вершаў выйшла раней за крапівінскую. Пачынаючы з 21 сакавіка 1920 г. Я. Быліна наладжвае сталае супрацоўніцтва з беларускай газетай "Крыніца", якая была разлічана на жыхароў Заходняй Беларусі і беларусаў эміграцыі. На старонках гэтай газеты (1920 – 1933) ён змяшчае наступныя байкі:

1921 – "Муха", "Свіння", "Свіння і пчолы", "Зязюля і Варона";

1922 – "Свіння і Сабака", "Леў і Воўк", "Свіння і пчолы", "Зязюля і Варона", "Блыха і Пан";

1923 – "Сасна і Верас", "Гусі", "Курыца", "Матылёк", "Сярдут і Сярмяга", "Баран", "Кабан і Мурашка", "Жабка";

1925 – "Баба і Гусь", "Леў";

1926 – "Зязюля", "Сава";

1927 – "Воўк", "Баран", "Сабака і мяса", "Воўк і Мужык".

Усе гэтыя і іншыя байкі ўвайшлі ў першую частку зборніка "На рокісі" (у 1934 г. выдаў лацінкай Беларуска інстытут гаспадаркі і культуры ў Вільні). Тут ужо налічваецца 41 байка, у якіх пісьменнік паказаў шкоднае ўздзеянне эканамічнага крызісу на культуру зносін паміж людзьмі. З 1937 па 1939 г. у дзіцячым часопісе "Praleski" з'яўляліся байкі, падпісаныя псеўданімам Janka Jalawies, або J. J. (у слоўніку Я. Саламевіча гэты псеўданім не адзначаецца [12]), якія таксама належаць Я. Быліну. Адзначаецца ўплыў на творчасць пісьменніка рускай і еўрапейскай культуры, што пацвярджаюць падзагалюўкі баек: з Талстога ("Сабака"), Красіцкага ("Мыш і Кот", "Пан і Сабака"), Крылова ("Мельнік і Куры", "Варона і Лісіца"), Эйсманда ("Баба і Заяц"). Многія байкі аўтара прысвечаны пэўным людзям ці падзеям: "Husi i pastuch" (Paświaćaju St. Hl.), „Rak pasłom" (Paświaćaju P. F. Jaremiču), „Saławiej" (Niaudałym krytykam), "Лісіца і Тхор (з нагоды нядаўных падзеяў)" і г. д.

На наш погляд, Я. Быліна – адзін з першых, хто стварыў мікрабайкі або байкі-карацелькі, дзе мнагазначным з'яўляецца кожнае слова. Такія байкі звычайна складаюцца з 4–8 радкоў, да прыкладу: "Муха і Вол", "Міцкевіч і Мураўёў", "Дзве бабы" і г. д.

Здавалася б, што можна сказаць у такім невялікім аб'ёме? Але аўтару ўдаецца ў кожным творы выбудаваць свайго роду мікрамадэль свету Заходняй Беларусі. Напрыклад:

*З павучыньня муха ўцячы не магла –
"Ратуй, браце, мяне!" – яна просіць вала,
Рогам вол ў павуцьцё даў, муха паляцела –
У вала на хрыбце смактаць кроў яна села.*

(“Муха і вол”)

Дзякуючы сваёй лаканічнасці і трапнасці, калі адзін дакладны штрых замяняе ёмістыя апісанні, жанр байкі пачынае існаваць у новай якасці і новым модусе.

Трэба сказаць, што ў Беларусі нішто нікуды не знікае. Могуць быць страчаны дакументы, але знойдуцца людзі, якія выступаць сведкамі. Пацвярджэннем гэтаму з'яўляецца творчасць байкапісца **Язэпа Вількоўшчыка** (1898–1984). У “Слоўніку беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI–XX стст.)” Я. Саламевіч падае, што сапраўднае прозвішча пісьменніка (з інфармацыі С. М. Новіка і А. С. Пякарскага, аднакурсніка Я. Саламевіча) – Вількоўскі Восіп Андрэевіч. Прагляд некаторых вершаў паказаў, што Я. Вількоўшчык часта звяртаецца да тлумачэння пэўных рэалій Слонімшчыны. Так, напрыклад, у вершы “Песьня селяніна” (Нёман, 1932, № 5, с. 165) заўважае, што “*шнюр* у Слонімшчыне дзеляць на вузварата рознай даўжыні”. З гэтага вынікае, што месцам нараджэння Я. Вількоўшчыка можна лічыць Слонімшчыну. Пасля гэта пацвердзіць і Я. Саламевіч, які з'яўляецца земляком байкапісца. Я. Вількоўшчык нарадзіўся ў в. Варонічы. З артыкула Я. Саламевіча, змешчанага ў “Слонімскай газеце”, можна дазнацца яшчэ аб тым, што, хутчэй за ўсё, Я. Вількоўшчык зведаў турэмнае зняволенне: “У Слонімшчыне праявіліся даволі многа культурных сілаў, якія раней пераважна пераследаваліся і часта сядзелі ў польскіх ці бальшавіцкіх турмах. Так, ёсць тут... А. Іверс, Я. Вількоўшчык і дзіцячы пісьменнік С. Пяюн” [11]. Трэба сказаць, што Я. Вількоўшчык часта згадваецца на старонках заходнебеларускіх перыядычных выданняў: то ў вершах (напрыклад, у вершы “Родны край” М. Машары: “Казлоўшчык, Жук, Улад-Ініцкі, / Язэп Вількоўшчык і Бартуль / Ў запале шчыра паэтыцкім / Кідаюць град скрыдлатых куль”), то ў адрасаваных яму адказах рэдакцыі (“За прысланыя вершы дзякуем. Вы наракаеце, што мы не надрукаваўшы ўсіх вашых вершаў, якія маем у сябе, просім прыслаць болей. У гэтым нічога дзіўнога, бо Рэдакцыя мусіць выбіраць толькі лепшыя вершы да друку” (Нёман, 1932, № 4, с. 152)).

Байкі Я. Вількоўшчыка, змешчаныя ў часопісе “Шлях моладзі” за 1933–1934 гг., нас зацікавілі наступным. Як вядома, традыцыйныя байкі пішуцца вольным ямбам, астрафічным вершам, нерэгулярнай рыфмоўкай. З шасці знойдзеных намі баек дзве напісаны вольным ямбам – „Воўк у сяле” (Я1–5) і „Курыца і качаняты” (Я1–6). У многіх байках пісьменнік імкнецца прытрымлівацца аднаго памеру: „Рэпа і Рэдзька” – ХЗ, „Хцівасць” – Я4, „Воўк і авечкі” – Я6. Такое адступленне ад традыцыйнасці назіраецца і ў сучасных байках. Трэба заўважыць, трохстопным харэем напісаны байкі і К. Крапівы („Дзед і Баба”, „Памагаты”). Згаданыя вышэй байкі Я. Вількоўшчыка напісаны

катрэнамі (акрамя байкі „Хцівасць”), у апошняй мараль складаецца з двух радкоў, што сведчыць пра максімальны лаканізм. Байкі ж „Цыган і Воўк”, „Хцівасць” таксама лёгка можна разбіць на катрэны, бо чатырохрадковыя рыфмаваныя комплексы не вызначаюцца асаблівай звязанасцю паміж сабой. Большасць баек мае мужчынскія і жаночыя рыфмы (па месцы націску), за выключэннем баек „Хцівасць” і „Рэпа і Рэдзька”, якія ўтрымліваюць толькі жаночыя.

Трэба адзначыць, што амаль кожная байка настоена на „зёлках” іншых твораў. За прыклад можна ўзяць байку „Цыган і Воўк”, якая з’яўляецца кантамінацыяй вядомай беларускай народнай казкі „Лёгкі хлеб” і народнай прыказкі „Галоднаму хлеб толькі ўночы сніцца”. Я. Вількоўшчык замяняе беларускага селяніна цыганом-злодзеем, які прапаноўвае ваўку вырошчваць хлеб і жыць як людзі. Цыган, пералічыўшы ўсе бар’еры, праз якія прыйдзеца прайсці, сам разумее нерэальнасць сваіх парад. Яны разыходзяцца, такім чынам яшчэ раз пацвердзіўшы мараль-прыказку. Гэтая байка магла стаць донарам пазнейшых баек-казак (напрыклад, „Жук і Слімак” Максіма Танка). Я. Вількоўшчык паказаў сябе таксама як перастваральнік баек іншых пісьменнікаў: яго твор „Воўк і Авечкі” мае асновай байку Ф. Багушэвіча „Воўк і Авечка”, а „Воўк у сяле” – байку І. Крылова „Волк на псарне”. Але ў першай байцы пісьменнік поўнасьцю змяняе сюжэт, пры гэтым пакінуўшы мараль амаль сугучную:

*Прапала бы і два... і ўсе б яны прапалі
Каб воўка пастухі па скуры не пазналі.*

Я. Вількоўшчык

Ды скінь скуру дабрадзею,

Бо зубкі відаць.

А авечка, хоць дурная,

А Воўка ж пазнае.

Ф. Багушэвіч

У другой байцы пісьменнік бярэ сюжэт крылоўскай байкі, але дыялогі робіць больш аб’ёмнымі, глыбокімі і змястоўнымі, што набліжае да натуральнасці маўлення. Адчуваецца, што пісьменнік уклаў у твор часцінку самога сябе, свой жыццёвы вопыт, літаратурную дасведчанасць. Асабліваць байкі „Рэпа і Рэдзька” ў тым, што аўтар спалучае неспалучальнае: змяняе сэнс прымаўкі на супрацьлеглае значэнне: „Ложка толькі дзэгцю / Псуе бочку мёду”.

Мараль байкі „Хцівасць” перагукваецца з многімі творамі, дзе з пазіцыі жыццёвай мудрасці высмейваецца чалавечая сквапнасць, напрыклад з пушкінскай казкай пра залатую рыбку. Параўнаем:

*Sto chcivŭ – choča mieci bolej,
To peuna usiakamu viadoma;
Jamu nikoli nie davoli,
Choč-by usiaho mieu dosyć doma.*

Байка Я. Вількоўшчыка ставіла за мэту выхаванне грамадскай свядомасці згодна з прынцыпамі хрысціянскай маралі.

Хочацца верыць, што аднойчы выказанае жаданне байкапісца: “Прайдзі жыццёвы шлях ў змаганні і тварэнні, / Каб сьлед майго быцця ня кончыўся з жыццём” (верш “Мой шлях”, Нёман, 1932, № 4, с. 124) – спраўдзіцца.

Не ацэнена належным чынам і творчая спадчына яшчэ аднаго байкапісца і святара – **Вінцука Адважнага** (Германовіч Язэп Станіслававіч, 1890–1978). Ён любіў падпісвацца псеўданімамі Унук Вінцук, Лявон Ветрагон, Хлопчык з-пад Горадні або крыптанімамі А. V., А. W., А. В. Паспяхова працаваў у гумарыстычных і сатырычных жанрах, “хоць і нярэдка абмяжоўваўся варыяцыямі матываў Ф. Багушэвіча і І. Крылова” (такой думкі прытрымліваліся А. Станкевіч, У. Калеснік, А. Мальдзіс) [1, I, с. 49]. А часопіс “Калоссе” пісаў пра творчасць гэтага пісьменніка так: “вызначаецца чысцінёй беларускага языка, простым стылем, свежасцю, ня кажучы ўжо аб іншых вартасцях, – а сам аўтар вызначаецца не абыякім талентам” (1935, № 4, с. 235).

Спачатку В. Адважны змяшчаў свае байкі ў “Хрысціянскай думцы”, “Беларускай крыніцы”, “Зорцы”, у пасляваенны перыяд (у эміграцыі) працягваў пісаць у часопісы “Зніч”, “Божым шляхам”. На жаль, вялікая частка яго твораў загінула (напрыклад, напісанае ў Харбіне там і засталася). Байкі нават выходзілі асобнымі кніжкамі ў Лондане – “Князь і Лапаць” (1964), “Байкі і іншыя вершы” (1973). Другая кніга падаецца нам найбольш цікавай. Складаецца яна з трох частак. Першая частка змяшчае “Байкі – з жыцця даўнейшага і сучаснага” (уласныя байкі розных гадоў), другая – “Байкі з розных краёў, з аўтараў і жанраў”, дзе 70 баек – паводле Крылова, 25 – паводле Красіцкага, 53 – армянскія байкі (XIII–XIV ст.). Адчуваецца, што пісьменніка цікавіць не толькі змест, тэма байкі, якую ён апрацоўвае па-свойму, але аўтар хоча як бы паспаборнічаць, даказаць, што можа сказаць лепш. Таму не проста так ён інфармуе чытача, якую байку бярэ за аснову (у адрозненні, напрыклад, ад І. Крылова, які нідзе нават не згадваў пра Лафанта, калі скарыстоўваў яго байкі). Для прыкладу возьмем байку І. Красіцкага “Пан і сабака”, якую абыграў і Я. Быліна, і параўнаем іх:

*Pies czekał na złodzieja, calaj noc sie trudził:
Obili go nazajutrz, że pana obudził.*

*Spał smaczno drugiej nosy, złodzieja nie czekał,
Ten dom skradł; psa obili za to, że nie szczekał.*

I. Красіцкі

*На зладзея ўсю ночку трэ' было брахаці:
Рана білі сабаку – ня даў пану спаці!
Заўтра цюцька спаў
Смачна – не пасьмеў брахаці:
Білі цюцьку, бо злудзей быў у панскай хаце.*

В. Адважны

Такім чынам, яшчэ раз звяртаючыся да класікі (Эзопа, Лафонтэна, Крылова, Красіцкага), байкапісцы адчувалі, што “эстэтычная асалода звязана са зваротам да... ужо вядомага, але заўсёды такога, чаго нельга ведаць да канца...” [9, с. 177].

Самым папулярным сатырыкам Заходняй Беларусі быў **М. Васілёк** (Міхась Касцевіч, 1905–1960), ад якога часопісы з нецярпеннем чакалі новых твораў. Паводле “Гісторыі беларускай літаратуры”, менавіта ў “Маланцы” раскрылася адна з найбольш арганічных граняў яго таленту – гумарыстычная. Яго байкі перыяду 1921–1939 гг. намі не выяўлены, але ў 1955 г. у “Тродзенскай праўдзе” надрукаваны байкі “Хто віной?” і “Інжынер-«наватар»”, пераклады літоўскіх баек. Перыяд жыцця і творчасці М. Васілька тоіць нямала пытанняў і загадак, як і творчасць Я. Гароха.

Улад-Ініцкі (Уладзіслаў Паўлюкоўскі, 1895–1955) з’яўляецца майстрам жартоўных і гумарыстычных вершаў і баек. З 1927 г. друкаваўся не толькі ў “Маланцы”, але і ў “Нашай праўдзе”, “Шляху моладзі”, “Pralescy”. Вядомы байкамі “Баравік і Мухамор”, “Каўка” (увайшла ў зборнік “Сон Гаўрылы і розныя вершы”, 1928), “Зайцы” і г. д., якія вызначаюцца каларытнай мовай. Байка “Баравік і Мухамор” мае шаснаццаць радкоў, якія завершаны па думцы, метрычным і інтанацыйна-сінтаксічным малюнку. Тут страфа складаецца з чатырох катрэнаў з перакрыжаванай рыфмоўкай, якія графічна не адасоблены прабеламі. Усе радковыя групы вельмі цесна звязаны паміж сабой рыфмамі і памерам (тут чатырохстопны харэй строга чаргуецца з трохстопным, як і ў астатніх байках; такім жа памерам былі напісаны амаль усе байкі А. Абуховіча, Ф. Багушэвіча, частка баек Я. Коласа, Я. Купалы). “Драматычная сцэнка” байкі заканчваецца афарыстычным двухрадкоўем, але гэта не мараль, а лагічны канец: “Мухамор расьці астаўся, / Потым згніў і так прапаў”, – бо ў спецыяльным вывадзе-маралі тут няма неабходнасці, чытач сам лёгка разбярэцца, што да чаго. Яго

байкі без маралі сталі прыступкай для сучасных, якіх шмат можна знайсці ў часопісе “Вожык”.

Я. Башкір (Янка Пачопка, 1890–1977) таксама стала супрацоўніцай з часопісам “Маланка”, дзе былі змешчаны яго байкі “Хто быў Адам”, “Дарадзіла”, “Паправіў”. Пісьменнік, на наш погляд, “варыўся” ў межах традыцыйнай байкі, вучыўся на творах К. Крапівы. Тым больш што байкі К. Крапівы не знікалі са старонак “Маланкі”. Да прыкладу, тут надрукаваны яго байкі “Воўк і Ягнюк” (1926, № 11), “Вол і Авадзень” (1926, № 13), “Ганарысты Парсюк” (1927, № 10), “Сава, Асёл ды Сонца” (1928, № 7), “Дыплёмаваны Баран” (1928, № 13) і інш.

Прыкметнай і даволі перспектыўнай у літаратурным жыцці Заходняй Беларусі 20-х гг. XX ст. выглядала праца **І. Дварчаніна** (1885–1937), які падрыхтаваў “Хрэстаматыю новай беларускай літаратуры” (1927). Упершыню І. Дварчанін надрукаваў сваю байку “Мурашнік” у часопісе “Маладое жыццё” (1921, № 3). Байкі паэта-самавука **М. Засіма** (1908–1957) намі не адшуканы, але У. Калеснік сцвярджаў, што яго “літаратурная схільнасць выявілася яшчэ ў час вучобы ў рускай пачатковай школе, калі ён, пераймаючы І. Крылова, спрабаваў пісаць байкі... імкнуўся ісці сцежкамі... байкапісца К. Крапівы” [1, II, с. 506]. А. Твардоўскі таксама даваў высокую ацэнку таленту М. Засіма: “У яго свой голас, свая тэма, свая арганічна склаўшаяся манера пісьма... асаблівасцю гэтай манеры з’яўляецца яе блізкасць да жанру сучаснай, насычанай востра палемічным зместам прытчы, байкі” [цыт. па: 6, с. 193]. **Звястун** (П. Пестрак) і **А. Станкевіч** таксама адыгралі пэўную ролю ў станаўленні заходнебеларускай байкі. Звястун, для прыкладу (акрамя таго, што сам спрабаваў пісаць байкі), рэцэнзаваў кнігу У. Корбана “Мы іх ведаем” (1950), дзе аналізаваў байкі пісьменніка. А з прадмовамі А. Станкевіча і пад яго рэдакцыяй выйшлі кнігі В. Адважнага, Я. Быліны, крытычныя нарысы пра творчасць В. Адважнага (гл.: Аб жыцці і творстве В. А. // Беларускія цымбалы / В. А. – Вільня, 1933). На творчасці яшчэ аднаго заходнебеларускага байкапісца – **Б. Друцкага-Падбярэскага** – мы спыняцца не будзем, бо яго байкі добра даследаваны ў артыкулах і манаграфіі У. І. Каялы [7], [8]. А колькі яшчэ баек не даследавана і знішчана ці згублена! Напрыклад, К. Лейка ў лютым 1921 г. паслаў у Вільню ў Беларускае навуковае таварыства 8 сшыткаў сваіх твораў, але лёс гэтых сшыткаў невядомы, толькі знойдзены некаторыя рукапісы баек на бытавыя, маральныя і сацыяльныя тэмы. Асобныя яго рукапісы, паводле З. П. Мельнікавай, зберагаюцца ў Вільнюсе [1, IV, с. 28].

Спадчына байкапісцаў Заходняй Беларусі, вядома, не дасягнула ўзроўню спадчыны Кандрата Крапівы, але ўсё ж такі яна адыграла

пэўную ролю ў станаўленні жанру байкі. Байкі Заходняй Беларусі дапамагаюць нам – людзям іншай эпохі і ментальнасці – больш выразна ўявіць сабе вобраз думак пісьменнікаў таго часу, што неабходна для рэканструкцыі працэсу развіцця беларускай літаратуры. Некалі У. Калесніка папракалі за ўключэнне ў зборнік заходнебеларускай паэзіі “Ростані волі” слабых твораў, на што ён адказаў: ”...хоць і сціплы іх даробак, але ён наш, як і іхняя творчая спадчына”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік: у 6 т. / Ін-т літ. імя Янкі Купалы АН Беларусі; Беларус. энцыкл.; Нац. навук.-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны; пад рэд. А. В. Мальдзіса. – Мінск, 1995.
2. Буланін, Д. М. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век: в 2 т. / Д. М. Буланін. – СПб., 1995. – Т. 1: Проза.
3. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ ст.: у 5 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. імя Янкі Купалы. – 2-е выд. – Мінск, 1999. – Т. 2: 1921–1940. – С. 267–271.
4. Грынкевіч, Я. Вяртанне Я. Быліны [аб 1-х краязн.-літ. чытаннях, прысвеч. 120-годдзю з дня нарадж. бел. паэта, байкапісца, драматурга, святара] / Я. Грынкевіч // Наша слова. – 2003. – 13 жн. (№ 30). – С. 1.
5. Казлоўскі, М. Творы Янкі Быліны на старонках газеты “Беларуская крыніца” / М. Казлоўскі // Астравеччына [Электронны рэсурс]. – 2005. – Рэжым доступу: <http://www.astraviec.org/links.php>. – Дата доступу: 21.09.2006.
6. Калеснік, У. Час і песні / У. Калеснік. – Мінск, 1986. – С. 186–198.
7. Каяла, У. І. Байкі І. А. Крылова на беларускай мове / У. І. Каяла // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: материалы межресп. науч. конф. / ГрГУ. – Гродно, 1993. – С. 95–98.
8. Каяла, У. Станаўленне і развіццё жанру беларускай байкі / У. Каяла. – Мінск, 2002. – С. 37.
9. Криса, Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII ст. / Б. Криса. – Львів, 1997. – С. 177.
10. Мілаш, Л. Пад знакам Янкі Быліны / Л. Мілаш // Наша слова. – 2003. – 1 кастр. (№ 36). – С. 4.
11. Саламевіч, Я. Культурныя сілы / Я. Саламевіч // Слоні́мская газета [Электронны рэсурс]. – 2006. – 22 сак. (№ 459). – Рэжым доступу: http://www.nigma.ru/find_words.php?url. – Дата доступу: 23.10.2006.
12. Саламевіч, Я. Слоўнік беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI–XX стст.) / Я. Саламевіч. – Мінск, 1983. – С. 36, 172.
13. Станкевіч, Я. Аб беларускай літаратурнай сутнасці ў Заходняй Беларусі / Я. Станкевіч // Нёман. – 1932. – № 5. – С. 165–166.
14. Юркойць, А. Светлай памяці Янкі Быліны / А. Юркойць // Краязн. газ. – 2004. – Студз. (№ 1–2). – С. 14.

ЗМЕСТ

Анатолій Андреев

Роман: художественно-гносеологические возможности жанра.....3

Алена Белая

“Кітч смерці” і канйэпцыя героя ў апавяданнях Ядвігіна Ш. і Л. Андрэева.....9

Фёдар Драбеня

Драматычныя паэмы і аповесць у сучаснай беларускай драматургіі.....19

Вера Жыбуль

Пераклады казак Карнея Чукоўскага на беларускую мову: Адпаведнасць і запатрабаванасць.....24

Красимир Иванов

Поливариантность и стандарт в иноязычной интерпретации стиля и языка белорусской поэзии (о двух переводах стихотворения П. Бровки «Як ліст дубовы» на болгарский язык).....30

Марина Иоскевич

Гендерные стереотипы поведения в викторианской культуре повседневности (на примере романа Э. Бронте «Грозовой перевал).....36

Міхась Кенька

Праблемы нацыянальна-культурнай і храналагічнай адаптацыі ў мастацкім перакладзе.....42

Кучеровская-Марцевая В.И.

Память как отражение реальности в романе Эрри Де Луки «Не здесь, не сейчас».....58

Лидергос Н.В.

Роль афористики в формировании романного хронотопа (на примере романа Кребийона-сына).....62

Мішчанчук Мікалай

“Сваёю сцежкаю ісці...”: паэзія апаленых пялёсткаў.....68

Ганна Мятліцкая

Горад у мастацкім адлюстраванні Яўгеніі Янішчыц.....81

Уладзімір Навумовіч

Алесь Гарун станаўленне творчай індыўідуальнасці паэта.....84

Вольга Палукошка

Стыль і гендер: праблема суаднясення катэгорыі.....89

Раішэтнікава Ніна

Некаторыя аспекты тыпалогіі чэшскай і беларускай літаратур: паэтыка сюжэтаў.....93

Аліна Сабуць

Кантактныя сувязі і тыпалагічныя сыходжанні як важкія прадметы даследавання кампаратывістыкі.....99

І.М. Саматыя, Р.І. Саматыя.

Васіль Паўлавіч Тэпін – суаўтар “Методыкі роднай мовы” Канстанціна Міцкевіча.....105

<i>Ганна Серэхан</i> Адам Міцкевіч і Антон Гарэцкі: жыццёвыя стасункі і творчае спрацоўніцтва.....	109
<i>Тамара Симонова</i> Романизация мемуаристики в русской литературе XX века.....	114
<i>Святлана Страх</i> Роман Джека Керуака «Бродяги Дхармы»: протiwостояние Миров.....	121
<i>Екатерина Солодуха</i> Дж. Уинтерсон. К проблеме искусства в современности.....	127
<i>Екатерина Хальпукова</i> Онтологические категории времени и пространства в мифологии и истории.....	131
<i>Тацяна Шамякіна</i> Іван Шамякін як творчая асоба.....	135
<i>Нона Шандроха</i> “Методыка роднае мовы” Я. Коласа ў аспекце сучаснай моўнай Адукацыі.....	144
<i>Ганна Шваба</i> Функцыянальная роля святочнай рэчыўнай атрыбутыкі ў захадах па абароне супраць негатыўных наступстваў навалыніцы, грому і маланкі.....	149
<i>Ірына Шматкова</i> Духоўны свет жанчыны ў лірыцы кахання Е. Лось і Г. Каржанеўскай.....	153

<i>Мадлен Шульгун</i>	
Фольклорные традиции в творчестве Акима Нахимова.....	157
<i>Вольга Ярмач</i>	
Байка Заходняй Беларусі (1921 – 1939).....	162