НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі

Філіял “Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы”

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА Ў КУЛЬТУРНАЙ ПРАСТОРЫ СУЧАСНАГА ГРАМАДСТВА

Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі
да 120-годдзя з дня нараджэння народнага
пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы

(Мінск, 3–4 сакавіка 2016 года)

Мінск
“Права і эканоміка”
2016

УДК 821
ББК 83
Б43

Рэдакцыйная калегія:
Манкевіч А.А. *(укладальнік)*, Бараноўскі А.А., Баўтрэль І.Г.,
Драздова З.У., Дудзінская Д.І.-Т., Ермаковіч К.А., Іконнікава Л.У.,
Лапата-Загорскі А.М., Лаўшук С.С., Мяцеліца І.С., Пыско Н.М.,
Пякуцька-Вабішчэвіч Т.І., Чарота У.І., Шаладонаў І.М.

Рэцэнзенты:
доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедрыславянскіх літаратур
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта І.А. Чарота,
доктар філалагічных навук, прафесар В.К. Шынкарэнка

Б43 **Беларуская** літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.) / Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. Нац. акадэміі навук Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2016. – 396 с.
ISBN 978-985-552-530-2.

У зборнік увайшлі матэрыялы навуковых даследаванняў, прадстаўленых удзельнікамі Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства”, прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі акадэміка Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 года).

У кнізе асвятляюцца новыя аспекты вывучэння празаічнай, публіцыстычнай і навуковай спадчыны Кандрата Крапівы, беларускай літаратурнай класікі, актуальныя пытанні літаратуразнаўства, а таксама традыцыі літаратуры XX ст. у найноўшым літаратурным працэсе.

Зборнік адрасуецца спецыялістам-філолагам, усім, хто цікавіцца навуковымі даследаваннямі ў галіне беларускага літаратуразнаўства.

УДК 821
ББК 83

ISBN 978-985-552-530-2

© Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
НАН Беларусі, 2016
© Афармленне ВТАА «Права і эканоміка», 2016

Змест

УРАЧЫСТАЕ АДКРЫЦЦЁ КАНФЕРЭНЦЫІ **12**

А.І. Лакотка (Мінск)
СЛОВА ДО 120-ГОДДЗЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ 12

А.А. Каваленя (Мінск)
ДА 120-ГОДДЗЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ 13

Г.П. Пашкоў (Мінск) 16

Барыс Пятровіч (Сачанка) (Мінск) 16

Л.В. Макарэвіч (Мінск) 17

З.М. Камароўская (Мінск)
“СЯБРОЎСТВА ВУЗЫ КРОЎНЫЯ” 18

П Л Е Н А Р Н А Е П А С Я Д Ж Э Н Н Е **21**

З.М. Атраховіч (Мінск)
ПРА ТОЕ, ШТО ПОМНІЦЦА 21

А.І. Атраховіч (Мінск)
КАНДРАТ КРАПІВА. ЖЫЦЦЁ І ТВОРЧАСЦЬ 23

В.А. Александровіч (Мінск)
ШКОЛА ЛІТАРАТУРНАЯ, ШКОЛА НАВУКОВАЯ, ШКОЛА ЧАЛАВЕЧАЯ 35

У.В. Гніламедаў, М.У. Мікуліч (Мінск)
КАНДРАТ КРАПІВА ЯК ФЕНОМЕН СВАЙГО ЧАСУ 39

В.П. Рагойша (Мінск)
КАНДРАТ КРАПІВА – ПЕРАКЛАДЧЫК 43

Р.Б.Смольскі (Мінск)
КАНДРАТ КРАПІВА І КУПАЛАЎСКІ ТЭАТР У 1930-Я ГАДЫ: ВОПЫТ, ПРАБЛЕМЫ І ПЛЁН ТВОРЧАГА СУПРАЦОЎНІЦТВА 50

А.У. Рагуля (Мінск)
ФІЛАСОФСКАЯ МІСТЭРЫЯ Ў ДРАМАТУРГІІ КАНДРАТА КРАПІВЫ 58

В.Ю. Бароўка (Віцебск)
РАМАН “МЯДЗВЕДЗІЧЫ”: КАНТЭКСТ, МАСТАЦКА-АКСІЯЛАГІЧНЫ ПЛАН 60

М.І. Мушынскі (Мінск)
ГІСТОРЫЯ НАПІСАННЯ І РЭЦЭНЗАВАННЯ СЦЭНАРЫЯ КІНААПОВЕСЦІ “МСТИТЕЛИ” (1944) КАНДРАТА КРАПІВЫ І МІХАСЯ ЛЫНЬКОВА 64

М.В. Грамыка (Мінск)
КАНДРАТ КРАПІВА І ВІТАЛЬ ЦВІРКА: ВЫДАТНЫ ВЫНІК ПЕРШЫХ УРОКАЎ 69

С Е К Ц Ы Я 1 **КАНДРАТ КРАПІВА І ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ХХ І ХХІ СТАГОДДЗЯ** **73**

Т.М. Тарасава (Мінск)
МАСКІ МІЛАГА ЧАЛАВЕКА Ў П'ЕСЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ "МІЛЫ ЧАЛАВЕК" 73

А.М. Мельнікава (Гомель)
КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА Ў БЕЛАРУСКАЙ КРЫТЫЦЫ І ПУБЛІЦЫСТЫЦЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ 75

А.І. Белая (Баранавічы)
"ЦЕМНАТА ГЕРАКЛІТА": РАМАН "ЯЗЭП КРУШЫНСКІ" ЯК АБ'ЕКТ АНАЛІТЫЧНЫХ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙ 78

Г.М. Кісліцына (Мінск)
РАМАН-БУРЛЕСК У ТВОРЧАСЦІ ПЯТРА ВАСЮЧЭНКІ 81

В.А. Максімовіч (Мінск)
САТЫРА І ГУМАР У БАЙКАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ 84

Г.В. Навасельцава (Віцебск)
САЦЫЯЛЬНА-ПСІХАЛАГІЧНЫ РАМАН У БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 1960-Х – СЯРЭДЗІНЫ 1980-Х ГАДОЎ 87

І.Г. Баўтрэль (Мінск)
ГУМАР І САТЫРА Ў БЕЛАРУСКАЙ САНЕТЫСТЫЦЫ: ДА ПЫТАННЯ ТЭМАТЫЧНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ ЖАНРУ 89

В.У. Карачун (Мінск)
У ТВОРЧАЙ ЛАБАРАТОРЫІ ІВАНА ШАМЯКІНА: РАМАН "СНЕЖНЫЯ ЗІМЫ" 91

С.А. Сычова (Мінск)
ТРАНСФАРМАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА СВЕТАПОГЛЯДУ БЕЛАРУСА Ў РАМАНЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ "МЯДЗВЕДЗІЧЫ" 93

Ю.А. Масарэнка (Мінск)
БЕЛАРУСКІЯ ТВОРЫ МАЛОЙ ЭПІКІ ХІХ-ХХІ СТСТ.: ПАНЯЦЦЕ, РОЛЯ Ў ЛІТПРАЦЭСЕ, СПЕЦЫФІКА ДАСЛЕДАВАННЯ 95

А.Ч. Мойскі (Мінск)
ПАЛЕМІКА-ДЫЯЛОГ НА СТАРОНКАХ КНІГ КАНДРАТА КРАПІВЫ І МАКСІМА ТАНКА 99

Г.Ю. Новік (Мінск)
СПЕЦЫФІКА ДЫФЕРЭНЦЫЯЦЫІ ДАКУМЕНТАЛЬНАЙ (НОН-ФІКШН) І МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ 103

С Е К Ц Ы Я 2 **ТВОРЧАСЦЬ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў СУЧАСНАЙ ІНФАРМАЦЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ (КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ, ГІСТАРЫЧНЫ, САЦЫЯЛАГІЧНЫ, ФІЛАСОФСКІ, ПСІХАЛАГІЧНЫ, ПЕДАГАГІЧНЫ І ДЫДАКТЫЧНА-МЕТАДЫЧНЫ АСПЕКТЫ) 106**

Р.К. Казлоўскі (Гродна)
МАСТАЦКАЯ КАНЦЭПЦЫЯ РАННЯЙ ПУБЛІЦЫСТЫКІ ЗМІТРАКА БЯДУЛІ 106

Т.І. Вабішчэвіч (Мінск)
АЎТАБІЯГРАФІЧНЫЯ ДАКУМЕНТЫ ЯКУБА КОЛАСА ЯК КРЫНІЦА ДЛЯ ВЫВУЧЭННЯ ФЕНОМЕНА ДЗІЦЯЧАЙ КРЭАТЫЎНАСЦІ 109

Т.У. Ганчарова-Цынкевіч (Мінск)
ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ 113

З.У. Драздова (Мінск)
РАМАН КАНДРАТА КРАПІВЫ “МЯДЗВЕДЗІЧЫ”: МАЙСТЭРСТВА СЛОВА 117

Н.В. Якавенка (Мінск)
ТВОРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ І ЯКУБА КОЛАСА Ў АНТАЛОГІІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ 1934 ГОДА 120

Ю.В. Вишницька (Київ, Україна)
СЦЕНАРІЇ ПРОТИСТОЯННЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЗПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ: КООРДИНАТА «ГЕРОЙ» 123

У.А. Трапянок (Мінск)
ПАПУЛЯРЫЗАЦЫЯ ДРАМАТУРГІІ КАНДРАТА КРАПІВЫ ПРАЗ МАС-МЕДЫЯ БЕЛАРУСІ 128

А.В. Безручко (Киев,Украина)
ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРО ВЕЛИКУЮ ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЙНУ ПАРТИЗАНСКОГО ГЕНЕРАЛА П.П. ВЕРШИГОРЫ 130

Е.В. Голикова-Пошка (Минск)
ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 133

Г.В. Бітківська (Київ, Україна)
БІЛОРУСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЖУРНАЛІ «ВСЕСВІТ»: КОНТЕКСТ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ136

А.М. Лапата-Загорскі (Мінск)
ПРАЎКІ Ў ТЭКСТАХ ЯК АДЗНАКІ ТВОРЧАГА СТАЛЕННЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ І ІВАНА НАВУМЕНКІ 139

А.У. Лебедзеў (Магілёў)
ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ СПЕЦЫФІКА АПАВЯДАННЯЎ КАНДРАТА КРАПІВЫ СЯМЕЙНА-ПОБЫТАВАГА ЗМЕСТУ ДЛЯ ДЗІЦЯЧАГА ЧЫТАННЯ 142

К.А. Парфянюк (Мінск)
ТВОРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў ШКОЛЬНЫХ ПАДРУЧНІКАХ РОЗНЫХ ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯЎ 146

С Е К Ц Ы Я 3 **НАВУКОВАЯ І ГРАМАДСКАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ**

АКАДЭМІКА К.К. АТРАХОВІЧА (КАНДРАТА КРАПІВЫ) І ЯГО АТАЧЭННЕ **150**

С.С. Лаўшук (Мінск)
ПРАВІДЭНЦЫЙНАЕ І ЭГА-КРЭАТЫЎНАЕ Ў ЖЫЦЦЁВЫМ ЛЁСЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ 150

Г.Я. Адамовіч (Мінск)
АЎТАРСКІЯ РАЗНАВІДНАСЦІ ЎПЛЫВАЎ У ЛІТАРАТУРЫ 154

Э.Ю. Дзюкава (Мінск)
РЭЦЭПЦЫЯ ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ ВА УКРАІНЕ 158

Т.С. Нуждзіна (Мазыр)
ТВОРЧАЕ КРЭДА ЯНКІ СІПАКОВА ПАВОДЛЕ ЭСЭІСТЫЧНА-ДЗЁННІКАВАЙ СПАДЧЫНЫ 164

Ж.С. Шаладонава (Мінск)
УКРАІНСКІ СЕГМЕНТ МАСТАЦКАЙ ПАЛІТРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ 168

У.І. Чарота (Мінск)
“АДКРЫВАЮЧЫ КЛАСІКАЎ” (МАНАГРАФІЯ “ВІНЦЭНТ ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ” І.Я. НАВУМЕНКІ) 171

Н.Г. Апанасовіч (Полацк)
ВОПЫТ ДАСЛЕДАВАННЯ ТЭТРАЛОГІІ В.АДАМЧЫКА Ў БЕЛАРУСКІМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ 174

В.Ф. Назараў (Мінск)
ПРАБЛЕМА АЎТАРСТВА «ПАСТАНОВЫ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ЗГУРТАВАННЯ “УЗВЫШША”» (1931) 177

Н.М. Пыско (Мінск)
НЕВЯДОМЫЯ ТЭКСТЫ ІВАНА НАВУМЕНКІ (ПАВОДЛЕ АРХІЎНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ) 180

С.І. Самахвал (Мінск)
НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ЎСПРЫМАННЯ ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў БАЛГАРЫІ 183

С Е К Ц Ы Я 4 **БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ КЛАСІКА Ў НОВЫМ ПРАЧЫТАННІ** **186**

Я.А. Гарадніцкі (Мінск)
НАРАТЫЎНЫЯ ПРЫЁМЫ Ў ПРОЗЕ ІВАНА МЕЛЕЖА 186

Т.П. Хоміч (Мінск)
ІДЭЯ НЕЎМІРУЧАСЦІ Ў ПАЭТЫЧНАЙ АНТАЛОГІІ АЛЯКСЕЯ ПЫСІНА 188

З.І. Трацяк (Полацк)
«КУДЫ ІДЗЁМ? КУДЫ ПРЫЙДЗЁМ?»: ПРАБЛЕМНА-ТЭМАТЫЧНЫЯ ПОШУКІ Ў ТВОРЫ «НА ІМПЕРЫЯЛІСТЫЧНАЙ ВАЙНЕ (З ЗАПІСНОЙ КНІЖКІ)» М. ГАРЭЦКАГА 192

С.М. Тычына (Мінск)
ПРАБЛЕМА МАРАЛЬНАГА ВЫБАРУ Ў ТВОРЧАСЦІ М. ГАРЭЦКАГА І А. ЧЭХАВА 194

В.М. Губская (Мінск)
РАМАН МАКСІМА ГАРЭЦКАГА “ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ”:
ПРЫХАВАНАЯ ПРАЎДА І ВІДАВОЧНАЯ РЭАЛЬНАСЦЬ 197

А.А. Данільчык (Мінск)
ЭСТЭТЫКА ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ПФЛЯЎМБАЎМ 1920–1930-Х ГАДОЎ 200

Т.Б. Мацюхіна (Мінск)
ПРАБЛЕМА ВЫБАРУ Ў ПСІХАЛАГІЧНАЙ ПРОЗЕ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА 205

Е.П. Синяк (Минск)
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ГЕРОЯ В РАННИХ РАССКАЗАХ
ИВАНА НАУМЕНКО 208

А.В. Шарапава (Магілёў)
ВЫВУЧЭННЕ ТВОРЧАСЦІ ВІТАЛЯ ВОЛЬСКАГА Ў КАНТЭКСЦЕ
ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ “ДЗІЦЯЧАЯ ЛІТАРАТУРА”:
ТЭАРЭТЫЧНЫ І ЖАНРАВЫ АСПЕКТЫ 210

Г.М. Мятліцкая (Мінск)
СІМВОЛІКА-АЛЕГАРЫЧНАЯ СЕМАНТЫКА ВОБРАЗАЎ
ВОДНЫХ АБ’ЕКТАЎ У “КАЗКАХ ЖЫЦЦЯ” ЯКУБА КОЛАСА 214

Л.Я. Глазман (Віцебск)
ПРАБЛЕМА САЦЫЯЛЬНАГА ПРЫГНЁТУ Ў АПАВЯДАННЯХ М. ГАРЭЦКАГА І
Л. АНДРЭЕВА 218

Н.Л. Бахановіч (Мінск)
Б. ПРУС І М. ГАРЭЦКІ ПРА ВЫПРАБАВАННЕ “ВЕРЫ”:
ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНЫЯ СУВЯЗІ ЧАЛАВЕКА З ТРАНСЦЭНДЭНТНЫМ 220

А.У. Ярмоленка (Гомель)
МАСТАЦКІ ХРАНАТОП АПОВЕСЦІ «ДЗВЕ ДУШЫ» М. ГАРЭЦКАГА 223

В.В. Навіцкая (Мінск)
“ХРАМ ДУШЫ І ХРАМ ЗЯМЛІ” Ў МАСТАЦКАЙ МАДЭЛІ
НАЦЫЯНАЛЬНАГА СВЕТУ У. КАРАТКЕВІЧА 226

А.У. Краўцова (Мінск)
ІНФЕРНАЛЬНЫЯ МАТЫВЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (НА МАТЭРЫЯЛЕ
АПОВЕСЦЕЙ ЗМІТРАКА БЯДУЛІ “СЯРЭБРАНАЯ ТАБАКЕРКА”
І УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА “ЛАДДЗЯ РОСПАЧЫ”) 230

***С Е К Ц Ы Я 5* ВАЙНА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ ПІСЬМЕННІКАЎ 233**

І.В. Жук (Гродна)
РАЗМЫКАННЕ ПРАСТОРЫ: ПРА АДНУ АСАБЛІВАСЦЬ ПАЭТЫКІ ФІНАЛУ
БЫКАЎСКАЙ АПОВЕСЦІ 233

А.І. Лугоўскі (Мінск)
“А БОМБА НА ЎЗРОЎКУ ЧАКАЛА СВАЕ ПАРЫ”(ДА ПЫТАННЯ АНАЛІЗУ АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА “ЗНАК БЯДЫ” Ў ХІ КЛАСЕ) 237

А.А. Манкевіч (Мінск)
ЧАЛАВЕК І ВАЙНА Ў ТВОРЧАСЦІ ІВАНА ЧЫГРЫНАВА 240

Л.П. Вашків (Тернопіль, Україна)
ТЕМА ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА 244

І.М. Шаладонаў (Мінск)
ДАКУМЕНТАЛЬНА-МАСТАЦКАЯ ПРАЎДА АБ ВАЙНЕ (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПОВЕСЦЕЙ М. ГАРЭЦКАГА “НА ІМПЕРЫЯЛІСТЫЧНАЙ ВАЙНЕ” І М. ГУМІЛЁВА “ЗАПІСКІ КАВАЛЕРЫСТА”) 247

А.І. Шамякіна (Мінск)
ВЯЛІКАЯ АЙЧЫННАЯ ВАЙНА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ І. ШАМЯКІНА 250

А.М. Петрушкевіч (Гродна)
ВАЙНА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ МАСЕЯ СЯДНЁВА 253

А.У. Жардзецкая (Мінск)
АСАБЛІВАСЦІ ПАЭТЫКІ ВАЕННЫХ ТВОРАЎ ІВАНА МЕЛЕЖА 257

О.Б. Федоренко (Кривий Ріг, Україна)
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ СВІТУ КОЗАЧЧИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. 259

М.М. Данилевич (Тернопіль,Україна)
ДИСКУРС ВТРАЧЕНОГО ДИТИНСТВА У ПРОЗІ БОРИСА ХАРЧУКА 262

І.В. Саматой (Віцебск)
ВАЕННАЯ ЛІРЫКА АНАТОЛЯ ВЯЛЮГІНА 265

К.А. Ермаковіч (Мінск)
МЕТОДЫКА ВЫВУЧЭННЯ ТВОРАЎ ВАЕННАЙ ТЭМАТЫКІ Ў Х-ХІ КЛАСАХ НА АСНОВЕ АКСІЯЛАГІЧНАГА ПАДЫХОДУ 267

Л.П. Леська (Мінск)
ІДЭЯ ПРАРОКА Ў МІФАЛАГІЗАВАНЫМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА 271

М.С. Рак (Мінск)
ДВУСВЕТАВАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП АРГАНІЗАЦЫІ МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ РАМАНАЎ Л. РУБЛЕЎСКАЙ «СУТАРЭННІ РОМУЛА», «ЗАБІЦЬ НЯГОДНІКА, АЛЬБО ГУЛЬНЯ Ў АЛЬБАРУТЭНІЮ» 274

С Е К Ц Ы Я 6 (І) **ПРАБЛЕМА ПІСЬМЕННІЦКАГА МАЙСТЭРСТВА Ў ТВОРАХ СУЧАСНЫХ АЎТАРАЎ** **277**

В.І. Русілка (Віцебск)
ДУХОЎНА-МАРАЛЬНЫЯ АСНОВЫ ЛІРЫЧНАГА ХАРАКТАРУ Ў ПАЭЗІІ ВАЛЯНЦІНЫ КОЎТУН 277

Н.В. Заяц (Мінск)
РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ КАТЭГОРЫІ ЧАСУ Ў ЛІРЫЦЫ ВАСІЛЯ ЗУЁНКА 2000-Х ГАДОЎ 279

А.В. Трафімчык (Мінск)
“У КААРДЫНАТНАЙ СІСТЭМЕ КРАТАЎ”: РЭЦЭПЦЫЯ ГІСТАРЫЧНАЙ ПОСТАЦІ ТАДЭВУША КАСЦЮШКІ Ў ПАЭМЕ АЛЯКСЕЯ САЛАМАХІ «КАСЦЮШКАВА ПРЫСЯГА» 282

І.І. Шматкова (Мінск)
ПАЭТ І ПАЭЗІЯ Ў МАСТАЦКА-ЭСТЭТЫЧНЫМ СВЕТАПОГЛЯДЗЕ БЕЛАРУСКІХ ПАЭТЭС ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТ. 286

С.У. Калядка (Мінск)
САЦЫЯЛЬНЫ ДЫСКУРС У СТАНАЎЛЕННІ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ 288

Т.П. Барысюк (Мінск)
“СВАЁ” І “ЧУЖОЕ” Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ 291

І.С. Мяцеліца (Мінск)
МАДЭРНІЗАЦЫЯ ІДЭЙНА-ЗМЕСТАВАЙ ПАРАДЫГМЫ ВА ЎМОВАХ НОВЫХ РЭАЛІЙ (НА МАТЭРЫЯЛЕ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ) 294

А.А. Бараноўскі (Мінск)
МІФАПАЭТЫЧНАЯ ПРАСТОРА РАДЗІМЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАСОФСКАЙ ЛІРЫЦЫ 297

М.І. Кірушкіна (Гомель)
СУЧАСНАЯ ЖАНОЧАЯ ПАЭЗІЯ КАХАННЯ І ВЕРШАТВОРЧАСЦЬ В. ШЫМБОРСКАЙ: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ 301

С Е К Ц Ы Я 6 (II) **ПРАБЛЕМА ПІСЬМЕННІЦКАГА МАЙСТЭРСТВА Ў ТВОРАХ СУЧАСНЫХ АЎТАРАЎ** **305**

А.М. Макарэвіч (Магілёў)
ТЫПЫ ДРАМАТУРГІЧНЫХ ВОБРАЗАЎ У П’ЕСЕ “МАШЭКА” МІКОЛЫ АРАХОЎСКАГА 305

І.Л. Шаўлякова-Барзенка (Мінск)
ФЕНАМЕНАЛОГІЯ *МАСТАЦТВА СЛОВА* Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ ПАЧАТКУ ХХІ СТ. І ПРАЦЭСЫ МАСТАЦКАЙ (САМА)ІДЭНТЫФІКАЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ЛІТАРАТУРЫ 309

С.В. Кавалёў (Люблін, Польшча)
БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ ХХ-ХХІ СТСТ. У ПОЛЬСКІХ ПЕРАКЛАДАХ 312

Т.Е. Комаровская (Минск)
ПИСАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИИ В РОМАНЕ ФИЛИПА РОТА «ДРУГАЯ ЖИЗНЬ» 317

І.М. Гоўзіч (Мінск)
ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЖАНРАВАГА КАНОНА ЭСЭ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЛІТАРАТУРЫ «НОН-ФІКШН») 320

С.В. Бородіца (Тернопіль, Україна)
ВЕЛИКА ПРОЗА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 323

В.І. Караткевіч (Магілёў)
ПЕРСОНАСФЕРА ДРАМАТУРГІЧНЫХ ТВОРАЎ МІКОЛЫ МАТУКОЎСКАГА (НА МАТЭРЫЯЛЕ КАМЕДЫЙ “МУДРАМЕР” І “ЗОМБІ, АЛЬБО МУДРАМЕР – ДВА”) 326

Е.М. Лепишева (Минск)
КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛЕНЫ ПОПОВОЙ И ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ 329

Dzmitry Kliabanau (Kraków, Polska)
PROBLEM JEDNOSTKI I JEJ MORALNEGO WYBORU W MAŁEJ PROZIE UŁADZIMIRA ARŁOUA 332

Bartłomiej Jarosiński (Kraków, Polska)
„...НЕ БЯЗРОДНЫЯ І ЎБОГІЯ...”. O PAMIĘCI HISTORYCZNEJ JAKO WARTOŚCI W OPOWIADANIU UŁADZIMIRA ARŁOUA „ŁASKA KSIĘCIA HIERONIMA” 337

Л.У. Іконнікава (Мінск)
КАМЕДЫЯ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ 341

Е.В. Тарасова (Минск)
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ Г.Ф. ЛАВКРАФТА «ХРЕБТЫ БЕЗУМИЯ» 343

А.И. Храпунович (Витебск)
ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНАХ БОРИСА АКУНИНА «КВЕСТ» И ЛЮДМИЛЫ РУБЛЕВСКОЙ «УБИТЬ НЕГОДЯЯ, ИЛИ ИГРА В АЛЬБАРУТЕНИЮ» 346

С Е К Ц Ы Я 7 **КАНДРАТ КРАПІВА І АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ МОВАЗНАЎСТВА** **350**

Я.І. Клімуць (Магілёў)
КАНДРАТ КРАПІВА – ПЕРАКЛАДЧЫК БАЕК І. КРЫЛОВА 350

Ц.Б. Ліякумовіч (Чыкага, ЗША)
ПЛЁННАСЦЬ ПЕРАКЛАДЧЫЦКАГА ЎПЛЫВУ 353

А.Г. Міхалевіч (Мінск)
СІНТАКСІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ МОВЫ ГЕРОЯЎ КАМЕДЫІ КАНДРАТА КРАПІВЫ “ХТО СМЯЕЦЦА АПОШНІМ” 356

Т.Р. Рамза (Мінск)
ПЫТАННЕ КУЛЬТУРЫ МОВЫ Ў АРТЫКУЛАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ 359

І.У. Капцюг (Мінск)
ФОРМУЛЫ ЗВАРОТУ ДА АДРАСАТА Ў ТВОРАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ 361

Н.М. Сянкевіч (Мінск)
ДАСЛЕДАВАННЕ АСАБЛІВАСЦЕЙ МОВЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ НА АСНОВЕ КАНКАРДАНСА 364

А.М. Лапцёнак (Мінск)
ДА ПРАБЛЕМЫ АДЛЮСТРАВАННЯ ЛІЧЭБНІКАЎ У ТЛУМАЧАЛЬНЫХ СЛОЎНІКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ 368

С.М. Лясовіч (Полацк)
МОЎНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ КУЛЬТУРНАЙ ЗНАЧНАСЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА 371

В.М. Буйноўская (Мінск)
“СЛОВА ПРА ПАХОД ІГАРАВЫ” Ў ПЕРАКЛАДЗЕ В.І. ДАРАШКЕВІЧА 375

С.Л Мінскевіч (Мінск)
МЕТАД КААРДЫНАТ ПРЫ АНАЛІЗЕ ПЕРАКЛАДУ САНЕТА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ПЕРАКЛАДУ САНЕТА ОСКАРА УАЙЛЬДА «IMPRESSIONDU VOYAGE» НА РУСКУЮ І БЕЛАРУСКУЮ МОВЫ) 378

А.М. Анісім (Мінск)
ФАРМІРАВАННЕ РЭЕСТРА НОВАГА ТЛУМАЧАЛЬНАГА СЛОЎНІКА БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ: КРЫТЭРЫІ АДБОРУ 384

ЗВЕСТКІ ПРА АЎТАРАЎ **388**

А.І. Лакотка (Мінск)

СЛОВА ДО 120-ГОДДЗЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ

5 сакавіка 2016 года споўніцца 120 гадоў з дня нараджэння выдатнага народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы – паэта, байкапісца, драматурга, празаіка, даследчыка літаратуры, перакладчыка, вучонага-мовазнаўцы, грамадскага дзеяча. Больш шасцідзесяці пяці гадоў працаваў гэты шчыры сейбіт на ніве роднай літаратуры і культуры. Яго талент байкапісца, сатырыка-драматурга да гэтага часу застаўся ў нашай нацыянальнай літаратуры непаўтораным.

Нарадзіўся будучы класік нашай літаратуры ў вёсцы Нізок былой Уздзенскай воласці Мінскай губерні, дарэчы, у той жа вёсцы, што і паэт-лірык Паўлюк Трус.

Творчая дарога Кандрата Крапівы пачалася ў 1922 годзе: 23 мая ў газеце “Савецкая Беларусь” быў надрукаваны яго сатырычны верш “Сваты”. З гэтага часу яго вершы і вершаваныя фельетоны часта з’яўляюцца ў гэтай газеце. У гэтым жа годзе іх надрукавана ажно дваццаць. Сярод іх і агульнавядомы верш “Крапіва”, у якім пісьменнік акрэслівае асаблівасць сваёй мастацкай зброі, сваё літаратурнае прызначэнне:

Я ў мастацкам агародзе
Толькі марная трава.
А якая? Смех, дый годзе!
Я – пякучка-крапіва.

У адным з артыкулаў пісьменніка-акадэміка Івана Навуменкі гаварылася пра стыхію камічнага ў крапівінскім таленце: “Рагатала ўся Беларусь: байкі, вершы Кандрата Крапівы чыталі, атрымаўшы свежую газету і пасеўшы на прызбы, вясковыя дзядзькі, без іх не абыходзіліся самадзейныя спектаклі, сходкі, з крапівінскімі прыпеўкамі ішлі ў наступ за новы быт рашучыя камсамольцы дваццатых і трыццатых гадоў”.

У 1927 годзе байкі пісьменніка выйшлі асобнай кніжкай, якая так і называлася – “Байкі”. Крапіва – непераўзыдзены майстар гэтага жанру. Абапіраючыся на творчы вопыт рускага байкапісца Крылова, які зрабіў на яго самы вялікі ўплыў, і працягваючы нацыянальную баечную традыцыю, беларускі пісьменнік зрабіў байку магутнай зброяй барацьбы з адмоўнымі з’явамі жыцця, заганамі чалавечага характару, барацьбы за лепшае ў чалавеку.

У байках Крапівы яскрава праяўляецца нацыянальны каларыт паэтычнай вобразнасці, бо вырастаюць яны часцей за ўсё з жыцця і быту селяніна, населены мясцовымі жывёламі – парсюкамі, каровамі, валамі, кабыламі, сабакамі і інш. У іх – вялікая народная мудрасць, камізм, дасціпнасць, прастата стылю, вобразнае багацце, трапнасць гумарыстычных і сатырычных характарыстык. Кожная з баек беларускага сатырыка – маленькая драма, у якой сутыкаюцца асобы, індывідуальныя характары. Крапіву па праву называюць бацькам беларускай савецкай байкі.

У 1920-я гады Крапіва піша не толькі паэтычныя творы, але і прозу. У 1926 годзе была выдадзена кніга Крапівы “Апавяданні”, у 1928– “Людзі-суседзі”, у 1930– “Жывыя праявы”. У 1931 – 1932 гадах пісьменнік працуе над буйным празаічным творам – раманам “Мядзведзічы”, які ў 1932 годзе выходзіць асобным выданнем. У рамане праўдзіва паказваецца жыццё беларускай вёскі напярэдадні калектывізацыі, створана цэлая галерэя цікавых і запамінальных партрэтаў заможных сялян, кулакоў, вясковай беднаты. Першапачатковай задумай аўтара было напісаць некалькі кніг, ён меў дастаткова матэрыялу для іх стварэння, аднак першая кніга рамана так і засталася першай і апошняй. Раман “Мядзведзічы” расказваў пра людзей, якіх добра ведаў пісьменнік. Недарэмна землякі Крапівы лічылі, што раман “Мядзведзічы” – твор пра іх вёску Нізок.

У 1933 годзе творчасць Крапівы набыла новы кірунак – паводле слоў пісьменніка, ён “грунтоўна “загразе” у драматургіі на шкоду іншым жанрам”.

У гэтым годзе з’яўляецца яго першы драматычны твор “Канец дружбы”, а праз тры гады – гераічная драма “Партызаны” (1937). І ў драматычных жанрах Крапіва імкнецца пісаць пра балючыя і вострыя праблемы сучаснага яму жыцця. Самы вялікі поспех, прызнаецца пісьменнік, выпаў на долю трэцяй п’есы – сатырычнай камедыі “Хто смяецца апошнім”, напісанай у 1939 годзе, дзеянне ў якой разгортваецца ў навукова-даследчым інстытуце геалогіі. Гэту п’есу ставілі і ў пяцідзесятыя, шасцідзесятыя гады не толькі ў Беларусі, але і на розных нацыянальных сцэнах.

Драматургія займае ледзь не асноўнае месца ў творчасці Крапівы. П’есы “Проба агнём” (1943), “Мілы чалавек” (1945), “Пяюць жаваранкі” (1950), “З народам” (1948), “Зацікаўленая асоба” (1953), “Людзі і д’яблы” (1958), “Брама неўміручасці” (1973), “На вастрыі” (1982)… Кожны з гэтых твораў сведчыць пра тое, што яго стварыў Майстар, глыбокі аналітык чалавечай псіхалогіі і даследчык грамадства. З’яўленне драм і камедый Крапівы вывела нашу нацыянальную драматургію на сусветную арэну.

Вялікі, агромністы ўклад зрабіў Крапіва ў беларускае мовазнаўства. Ён – рэдактар Курса сучаснай беларускай літаратурнай мовы ў трох частках, апублікаванага на рубяжы пяцідзесятых – шасцідзесятых гадоў, двухтомнай апісальна-нарматыўнай Граматыкі беларускай мовы, адзін са стваральнікаў Дыялектычнага атласу беларускай мовы, выдадзенага ў 1963 годзе.

Пад рэдакцыяй Якуба Коласа, Кандрата Крапівы і Пятра Глебкі ў 1953 годзе выйшаў капітальны Руска-беларускі слоўнік. А ў 1982 годзе пад рэдакцыяй Крапівы пабачыла свет другое, дапоўненае двухтомнае выданне Руска-беларускага слоўніка; Тлумачальны слоўнік беларускай мовы ў пяці тамах (шасці кнігах); Арфаграфічны слоўнік беларускай мовы, які неаднаразова перавыдаваўся, і інш.

Падкрэсліваючы шматграннасць таленту Кандрата Крапівы, хочацца верыць, што сённяшняя канферэнцыя стане важным крокам у далейшым вывучэнні багатай творчай спадчыны класіка.

А.А. Каваленя (Мінск)

ДА 120-ГОДДЗЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Паважаныя ўдзельнікі навуковай канферэнцыі!
Шаноўныя калегі!

Сёння мы сабраліся, каб з вышыні нашага часу, а ён не просты, паспрабаваць зноў і зноў асэнсаваць багацце духоўнай спадчыны Кандрата Кандратавіча Крапівы – асобы, празаіка, драматурга, крытыка, вучонага, віцэ-прэзідэнта АН БССР, дэпутата Вярхоўнага Савета БССР – чалавека-грамадзяніна, які самааддана служыў свайму народу і Бацькаўшчыне, абранаму лёсам духоўна-літаратурнаму шляху.

Зразумела, што асэнсаваць заяўленую праблему ў год культуры – гэта і гонар, і вялікая адказнасць. Тым не менш, час абраў нас, і мы абавязаны дастойна адказваць на выклікі часу. Хачу пазначыць, што Аддзяленне гуманітарных навук і мастацтваў падрыхтавала цікавую і мнагапланавую праграму мерапрыемстваў, якія прысвечаны Году культуры. Тут і навуковыя канферэнцыі, навукова-даследчыя мерапрыемствы, выкананне выдавецкіх праектаў, у тым ліку прысвечаных юбілею К. Крапівы. Я ўпэўнены, што творчы калектыў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры валодае дастатковым, калі не сказаць моцным, інтэлектуальным рэсурсам і здольны вырашаць самыя складаныя пытанні вывучэння праблем духоўна-культурнага развіцця беларускага грамадства. Тым больш, што ў апошні час зроблены некаторыя крокі, накіраваныя на ўзмацненне навукова-даследчай працы і падрыхтоўкі кадраў.

Думаю, што і надалей будзе працягвацца цвёрдая пазіцыя, накіраваная на падтрымку, захаванне і развіццё нацыянальна-дзяржаўнага асяродка – гісторыі, мовы і культуры.

Сёння мы маем значныя здабыткі ў даследаванні праблем культуры, мовазнаўства і літаратуразнаўства. За апошнія гады зроблена немала. Падрыхтаваны і выдадзены такія буйныя шматтомныя выданні, як “Нарысы гісторыі культуры Беларусі” ў 4 тамах (том 1, 2), “Архітэктура Беларусі” ў 4 тамах. Завершана шматтомнае выданне “Гісторыі беларускай літаратуры XX

стагоддзя”. Падрыхтаваны і выдадзены Збор твораў Якуба Коласа ў 20 тамах. У адпаведнасці з распараджэннем Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь "Аб увекавечанні памяці народнага пісьменніка Беларусі Шамякіна Івана Пятровіча" праведзена навукова-тэксталагічнае даследаванне твораў класіка. Падрыхтаваны і выдадзены Збор твораў Шамякіна І. П. у 23 тамах.

Завершаны цыкл работ па навуковым і практычным забеспячэнні ўвядзення ў дзеянне Закона Рэспублікі Беларусь "Аб правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі", які ўключае комплекс узаемазвязаных падручнікаў, даведнікаў, слоўнікаў. Перавыдадзены перакладныя акадэмічныя слоўнікі "Беларуска-рускі слоўнік" у 3-х тамах (аб’ём 110 тысяч слоў) і "Руска-беларускі слоўнік" у 3-х тамах (аб’ём 110 тысяч слоў). Падрыхтаваны рукапіс новай рэдакцыі "Тлумачальнага слоўніка беларускай літаратурнай мовы".

У адпаведнасці з пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь № 1171 ад 15.08.2008 праведзена навукова-тэксталагічнае даследаванне твораў народнага пісьменніка Беларусі Івана Навуменкі. Завершана працападрыхтоўцыматэрыялаў усіх тамоў 10-томнага Збору твораў І. Навуменкі.

Намаганнямі Цэнтра праведзены ў Мінску такі буйны форум, як XV Міжнародны з’езд славістаў. На працягу амаль 20 гадоў вучоныя-мовазнаўцы Цэнтра з’яўляюцца арганізатарамі навукова-практычных мерапрыемстваў па святкаванні Дня беларускага пісьменства. Зусім нядаўна правялі "круглы стол", прысвечаны асвятленню пытанняў развіцця роднай мовы.

Сёння важна сказаць, што закладзеную Кандратам Кандратавічам традыцыю разгортвання фундаментальных навуковых даследаванняў упэўнена працягваюць акадэмікі і члены-карэспандэнты: Уладзімір Васільевіч Гніламедаў, Аляксандр Іванавіч Лакотка, Аляксандр Мікалаевіч Булыка, Аляксандр Аляксандравіч Лукашанец, Міхаіл Іосіфавіч Мушынскі, Міхаіл Фёдаравіч Піліпенка. Неабходна адзначыць, што найбольш глыбока даследаваў творчасць Кандрата Кандратавіча Крапівы член-карэспандэнт Сцяпан Сцяпанавіч Лаўшук.

На жаль, замарудзіўся рост творчай моладзі, і гэту праблему неабходна нам усім разам вырашаць, і рабіць гэта трэбна неадкладна. У Бюро Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў вялікія чаканні ад новых дырэкцый Інстытута літаратуразнаўства і Інстытута мовазнаўства. І ёсць пажаданне: не бойцеся таленавітай моладзі, ваш поспех у пошуку новых ініцыятыў, у актывізацыі працы з Міністэрствам культуры, Міністэрствам адукацыі, Міністэрствам інфармацыі, Саюзамі пісьменнікаў, кафедрамі ВНУ, органамі дзяржаўнага кіравання, шматлікімі музеямі нашай краіны.

Паважаныя калегі!

Кандрат Кандратавіч Крапіва адыграў важную ролю ў развіцці беларускага мовазнаўства і літаратуразнаўства. Яго талент і грамадзянская пазіцыя дазвалялі актыўна працаваць над стварэннем руска-беларускага і беларуска-рускага слоўнікаў. Ён быў навуковым рэдактарам “Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы” ў 5 тамах, узначальваў Тэрміналагічную камісію Беларускай Савецкай Энцыклапедыі. Шмат займаўся пытаннямі выпрацоўкі тэрміналогіі ў розных галінах навукі. Кандрат Кандратавіч – аўтар шматлікіх даследаванняў па праблемах развіцця беларускай мовы і літаратуры. Значную ўвагу надаваў вывучэнню тэарэтычных аспектаў у галіне драматургіі.

Магу памыляцца, але на мой погляд, шырокае кола грамадскаці ўспрымае Кандрата Кандратавіча як таленавітага аўтара сатырычных вершаў і баек. Сапраўды, у гэтым творчым аўтарскім майстэрстве яму цяжка знайсці роўных. Тут і глыбокі філасофскі роздум і эзопаўская форма іроніі, і арганічнае спалучэнне высокага версіфікатарскага майстэрства з бліскучай культурай паэтычнага мыслення, і выдатнае валоданне словам. Нездарма многія эпізоды баек К. К. Крапівы набылі шырокае народнае гучанне і сталі крылатымі выразамі: « Другі баран ні “бэ”, ні “мя”, а любіць гучнае імя»; “Каб сонца засланіць, вушэй асліных мала”; “Пад кола жаба не падлазь”; “А дурань, кажуць, вельмі смачны”; “Не разбяруцца, зловяць – чык, тады й даводзь, што ты не бык”; “Не можаш памагчы, дык лепей памаўчы”.

Шаноўныя калегі!

Не будучы спецыялістам у вывучэнні літаратурна-творчага працэсу, дазволю сабе не паглыбляцца ў асэнсаванне творчай спадчыны Кандрата Кандратавіча, ды і ў прадстаўленай праграме нашага навуковага форуму пазначаны многія паведамленні па акрэсленай праблеме.

Сёння нам патрэбна весці размову і аб грамадска-сацыяльнай, духоўна-культурнай і палітычнай важнасці творчасці Кандрата Крапівы. Пажадана асэнсаваць, ці пазбавілася грамадства ў XXI стагоддзі тых грахоў, якія так таленавіта і тонка іранічна заўважаў пісьменнік. Важна вызначыць задачы літаратурнага працэсу на бягучы час і на перспектыву.

Калі ўважліва паглядзець навокал, становіцца відавочным, што патрэба самаачышчэння грамадства не страціла свайго сэнсу і ў наш час. Што, думаеце, сёння перавяліся івановы, што памахаць яны гатовы! Ці адышло ў нябыт невуцтва, якое трапна выкрываў Кандрат Кандратавіч, паказваючы катэгорыю людзей, якія пнуцца ў навуку, займаюць высокія адміністрацыйныя пасты, стараюцца ўзвысіцца над іншымі, нічога не маючы за душой, выдаючы ўяўнае за рэальнае.

Многія героі з неўміручых сатырычных твораў жывуць сярод нас і сёння. Як бачыцца, творчая спадчына мастака не страціла сваёй актуальнасці і з'яўляецца адмысловай школай мастацкага майстэрства, асабліва для творчай генерацыі маладога пакалення. Шкада і крыўдна, але ў нашым грамадстве вобразы свінтусаў грандыёзусаў, дыпламаваных бараноў, махальнікаў івановых яшчэ не перавяліся. Перакананы, што сатырычная творчасць не зможа ў адзін дзень адначасова выкараніць з грамадскага жыцця ўсе заганы. Аднак, тонкая і далікатная, але вострая, іронія і сатыра павінна пастаянна напамінаць і не дазваляць людзям забыцца на тое, што негатыўныя з'явы – не нормы жыцця і іх неабходна выкараняць.

Вось толькі некалькі радкоў:

– Нешта, брат, у тваёй кабылы
Заўважаюцца ўхілы:
Хвост направа служыць крыва,
А налева звісла грыва.
– Што ты, дзядзя, што ты, мілы,
То-ж ня гора – благадаць:
Каб ня гэтыя ўхілы,
Дык і цэнтра-б не відаць!

Сказанае ставіць перад вучонымі Цэнтра шэраг задач, якія неабходна вырашаць і вырашаць неадкладна, каб пашыралася і прыгажэла беларускае слова, развівалася духоўна-культурная прастора, фарміраваўся духоўна-светапоглядны стан чалавека, і, урэшце, каб не спыняўся нацыянальны грамадскі працэс.

Ужо сёння становяцца надзённымі шэраг пытанняў, на якія нам неабходна шукаць разам не толькі адказы, але і прапаноўваць канкрэтныя шляхі іх вырашэння: Што сёння робіцца ў інтэрнэт-прасторы і як процістаяць пошласці і духоўнаму вандалізму? Як наладзіць актыўнае супрацоўніцтва з ВНУ, літаратурнымі музеямі, паўплываць на адукацыйны працэс, каб шырэй гучала беларускае слова і захоўвалася памяць аб выдатных нацыянальных дзеячах? Як актывізаваць працу, каб сённяшняя творчая моладзь валодала тонкім пачуццем гумару і сатыры? Што патрэбна зрабіць і якім чынам, каб пазбавіць грамадства ад многіх заганаў?

Адказы на гэтыя і іншыя пытанні, якія, дарэчы, акрэслены ў праграме нашага навуковага форуму, дапамогуць актывізаваць творчы навукова-даследчы працэс, каб садзейнічаць развіццю грамадскага жыцця маладой Беларусі.

Жадаю плённых дыскусій, цікавых высноў.

Дзякуй за ўвагу.

Г.П. Пашкоў (Мінск)

Шчыра вітаем!

Шаноўныя сябры! Каму, як ні пісьменнікам, вітаць такую важную падзею, што сёння будзе праходзіць у сценах Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Яна мае статус Міжнароднай і прысвячаецца 120-годдзю выдатнага пісьменніка, паэта-сатырыка і драматурга, навукоўца Кандрата Кандратавіча Крапівы.

Увогуле, юбілейныя даты нашых класікаў – падзеі адметныя. Яны вяртаюць нас праз смугу клопатаў надзённых да вялікіх імёнаў, да іх выдатнай творчасці, да скарбаў нашай нацыянальнай духоўнасці. Ці ж не пра гэта сведчаць юбелеі, што мы адзначалі ў апошнія гады, – Максіма Танка, Івана Шамякіна, Івана Мележа?..

Наш Саюз пісьменнікаў сумесна з Дзяржаўным літаратурна-мемарыяльным музеем Якуба Коласа і Дзяржаўным музеем гісторыі беларускай літаратуры згодна з заключанымі дамовамі праводзіць культурна- асветніцкія акцыі па мясцінах, якія падаравалі нашай літаратуры вядомых пісьменнікаў. Трэба бачыць, з якой цеплынёй успрымаюць мясцовыя жыхары такія сустрэчы! І гэта не толькі прапаганда творчасці асобнага пісьменніка, які жыў у той, або іншай мясціне, але і звяртанне да ўсяго багацця нашай літаратуры, нашай культуры. І сённяшняя Міжнародная канферэнцыя, прысвечаная 120-годдзю Кандрата Крапівы, таксама мае шырокі ахоп імёнаў іншых творцаў.

Саюз пісьменнікаў Беларусі шчыра вітае ўдзельнікаў канферэнцыі і жадае поспехаў у Вашай працы!

Барыс Пятровіч (Сачанка) (Мінск)

Дзень добры, шаноўныя сябры!

Дазвольце прывітаць вас ад імя сяброў і Рады старэйшай творчай арганізацыі нашай краіны – Саюза беларускіх пісьменнікаў, адным з заснавальнікаў якога быў і Кандрат Кандратавіч Крапіва. Творчасць яго з гадамі не губляе сваёй актуальнасці, а набывае новыя рысы. Зусім нядаўна па беларускім тэлебачанні ў каторы раз паказалі фільм, зняты паводле п’есы Кандрата Крапівы “Хто смяецца апошнім”. Твора смелага па сваім часе і не менш сатырычнага і павучальнага па сённяшнім. Думаю, што калі Гарлахвацкіх, мажліва, і стала ў нас менш у навуковым асяроддзі, дык Тулягаў, пазнавальных у любым абліччы, і цяпер, на жаль, нямала ў нашым жыцці… Як і іншых герояў, апісаных у знакамітых творах Кандрата Кандратавіча.

Мне рэдка даводзіцца выступаць на такіх высокіх форумах, а таму скажу колькі слоў пра дзейнасць нашай арганізацыі, якая працягвае справу, распачатую нашымі старэйшымі калегамі, паплечнікамі Кандрата Крапівы. Асноўны напрамак нашай дзейнасці быў і застаецца ранейшым: прэзентацыя, папулярызацыя і прапаганда сучаснай беларускай літаратуры і яе класікі. І не толькі ў нашай краіне, але і далёка за яе межамі. Бадай, асноўнай падзеяй мінулага года стала прысуджэнне Нобелеўскай прэміі сябру нашага саюза Святлане Алексіевіч. Скажу адразу, поспех Святланы Алексіевіч паўстаў не на пустым месцы. Гэта плён працы шматлікіх беларускіх літаратараў. Вы ведаеце, што толькі ў гэтым XXI стагоддзі на Нобелеўскую прэмію намінаваліся пяцёра беларускіх пісьменнікаў – Васіль Быкаў, Рыгор Барадулін, Уладзімір Някляеў, Алесь Разанаў і, зразумела, Святлана Алексіевіч. Такога шырокага прадстаўніцтва не мела ні адна з краін нашых суседзяў, нават Расія. Зноў жа, гэта не выпадкова. Бо сучасная беларуская літаратура, як гэта ні дзіўна, даволі добра вядомая ў Еўропе. Толькі за апошнія гады на асноўных еўрапейскіх мовах выйшлі дзясяткі кніг беларускіх аўтараў не толькі класікаў нашай літаратуры, але і маладых творцаў. Да прыкладу, у Вялікабрытаніі выйшлі кнігі Васіля Быкава, Алеся Адамовіча, Наталкі Бабінай. У Германіі – Алеся Разанава, Віктара Марціновіча, Альгерда Бахарэвіча, Зміцера Вішнёва, Артура Клінава. У Швецыі – Васіля Быкава, Уладзіміра Някляева, Андрэя Хадановіча, Артура Клінава. У Польшчы – Уладзіміра Караткевіча, Алеся Разанава, Уладзіміра Някляева, Уладзіміра Арлова, Ігара Бабкова, Наталкі

Бабінай. Ва Украіне – Васіля Быкава, Людмілы Рублеўскай, Андрэя Хадановіча, Алеся Пашкевіча… Усе краіны і ўсіх аўтараў не пералічыць. Выходзілі таксама анталогіі сучаснай беларускай паэзіі і прозы на нямецкай, шведскай, чэшскай, славацкай, польскай, балгарскай, літоўскай, украінскай мовах. Важна, што цяпер кнігі выходзяць у перакладзе з беларускай мовы, а не з рускай, як было раней. Многія беларускія аўтары адзначаны еўрапейскімі прэміямі за свае перакладзеныя творы. Зусім нядаўна, у лютым, прыйшла вестка з Балгарыі, што Уладзімір Арлоў стаў лаўрэатам прэстыжнай прэміі "Алеко", да гэтага колькі гадоў таму ён атрымаў польскую прэмію "Паэт Еўропы". Лаўрэатам прэміі краін Сярэдняй Еўропы год таму стаў Ігар Бабкоў. Але абсалютным рэкардсменам, калі так можна сказаць, па перакладах і прэстыжных узнагародах стала, вядома, яшчэ да атрымання Нобелеўская прэміі, Святлана Алексіевіч. Творы яе перакладаліся ці не на ўсе еўрапейскія і не толькі мовы, у 2014–2015 гадах яна стала лаўрэатам прэстыжных французскай, нямецкай польскай, расійскай і іншых прэмій… Пры гэтым варта адзначыць, што ўласна беларуская дзяржава, на жаль, найменшым чынам удзельнічае ў прапагандзе сваёй літаратуры. У нас дагэтуль няма такіх структур, як, да прыкладу, Інстытут Польскі, Інстытут Гётэ (Германія) ці Шведскі Інстытут, якія займаюцца папулярызацыяй і прэзентацыяй сучаснай культуры сваіх краін. Спадзяюся, у бліжэйшым часе такая структура паўстане і ў нас. А пакуль прэзентацыяй займаюцца такія арганізацыі, як Саюзы пісьменнікаў. І гэта не адзіны напрамак нашай дзейнасці. Іх шмат, але скажу толькі пра адзін з важнейшых – праца з творчай моладдзю. Сёння цяжка выдаць кнігу старэйшым пісьменнікам, але яшчэ цяжэй пачаткоўцам. Таму мы стварылі пры нашай кніжнай серыі "Кнігарня пісьменніка" бібліятэчку "Пункт адліку". У ёй выходзяць кнігі аўтараў-дэбютантаў. Дагэтуль у нашай краіне няма і навучальнай установы кшталту Літаратурнага інстытута. Таму пры СБП створана Школа маладога літаратара. Яна працуе ўжо чацвёрты год. Прыходзяць у яе ў асноўным тыя, хто хоча прысвяціць сваё жыццё літаратуры, але атрымаў не гуманітарную адукацыю, хоць ёсць сярод навучэнцаў і філолагі, журналісты. Апроч практычных і тэарэтычных заняткаў, адбываюцца і майстар-класы з удзелам самых вядомых сучасных беларускіх літаратараў. Пра неабходнасць такой школы сведчыць хоць бы тое, што летась на 20 месцаў было пададзена 96 заяў. Як бачыце, конкурс быў амаль 5 прэтэндэнтаў на месца. Не ведаю, ці ёсць нешта падобнае сёння нават на нашых філфаках. І яшчэ адзначу, што маю вялікі спадзеў на сённяшніх маладых творцаў, бо бачу, што ў літаратуру ідзе вельмі цікавае пакаленне. Маладыя таксама маюць магчымасць удзельнічаць у творчых конкурсах, такіх як "Экслібрыс", а таксама стаць лаўрэатам прэміі "Дэбют" імя Максіма Багдановіча, якая ўручаецца штогод у трох намінацыях – за лепшыя празаічную кнігу, паэтычную і перакладную. Адзначу таксама, што ўсе гэтыя мерапрыемствы, конкурсы, прэміі, у тым ліку і такая прэстыжная, як імя Гедройца за лепшую кнігу прозы, арганізуюцца і праводзяцца не за бюджэтныя сродкі, а за сродкі спонсараў, што мне падаецца важным у нашай сітуацыі…

Дзякуй вялікі за запрашэнне да ўдзелу ў вашым высокім форуме. Вельмі важна, што прысутнічаюць тут прадстаўнікі двух пісьменніцкіх саюзаў. Гэта як два крылы нашай літаратуры ў аднаго анёла-ахоўніка – нашай дзяржавы. Ляцець з адным крылом немагчыма. А таму спадзяюся, што сумесны ўдзел у падобных канферэнцыях стане добрай традыцыяй.

Плённай працы вам і поспехаў ва ўсім!

Л.В. Макарэвіч (Мінск)

Паважаныя сябры, шаноўныя арганізатары навуковай канферэнцыі!

Дазвольце выказаць словы ўдзячнасці за магчымасць прыняць удзел у такім прадстаўнічым і вельмі змястоўным, аб чым сведчыць праграма, форуме. Відаць, зусім не выпадкова тое, што канферэнцыя пачынае сваю працу менавіта сёння, 3 сакавіка, калі адзначаецца міжнародны день пісьменнікаў. Я шчыра віншую ўсіх тых, хто далучаны талентам да гэтага высакароднага звання. Кандрат Кандратавіч Крапіва займае асаблівае месца ў гісторыі беларускай літаратуры, як пісьменнік. Менавіта ён, пасля Я. Купалы і Я. Коласа – народных паэтаў, першым у Беларусі ў 1956

годзе атрымаў званне – народны пісьменнік Беларускай ССР. Затым гэтае званне было прысвоена Міхасю Лынькову, Івану Мележу, Івану Шамякіну, Андрэю Макаёнку і інш.

Прыемна адзначыць, што творчасць і навуковая дзейнасць нашага юбіляра Кандрата Кандратавіча Крапівы займае значнае месца ў даследаваннях навукоўцаў. Вашы даследаванні – падмурак для нашых экспазіцыйных і выставачных праектаў, экскурсаў і навуковага апісання калекцый.

І ўсё ж творчая спадчына гэтага самабытнага пісьменніка, выдатнага драматурга, сатырыка, перакладчыка і мовазнаўца, на маю думку, чакае яшчэ свайго даследчыка. А як музейшчык, я не пакідаю мары аб стварэнні музея Кандрата Крапівы, дзе ў поўным аб'ёме і велічы можна было б гаварыць не толькі пра Крапіву, але і пра нацыянальную сатыру і гумар у цэлым. Сёння пра музей можна пакуль што толькі марыць, а вось словы ўдзячнасці родным Кадрата Крапівы я хачу выказаць яшчэ раз. Наша першае знаёмства адбылося напярэдадні святкавання 100-годдзя з дня нараджэння пісьменніка і плённа працягваецца. Кожныя пяць гадоў у дзень нараджэння пісьменніка ў той ці іншай форме сумесна з роднымі, выкарыстоўваючы матэрыялы асабістага архіва К. Крапівы, якія ў музей перададзены нявесткай Зояй Мікалаеўнай Атраховіч і ўнучкай Аленай Ігараўнай Атраховіч, мы адкрываем новыя старонкі ў творчай біяграфіі пісьменніка і яго таленавітых нашчадкаў. За гады нашага супрацоўніцтва, а лепш сказаць сяброўства, фонды музея папоўніліся матэрыяламі сямейнага архіва Атраховічаў больш як на паўтары тысячы адзінак захавання. Мне асабіста хацелася б каб у музеі захоўваліся і творчыя набыткі Алены Ігараўны, як у плане даследаванняў жыццёвага шляху свайго знакамітага дзеда, так і яе асабістыя мастацкія творы. Яна вельмі таленавіты чалавек, мае арыгінальныя працы ў жанры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. А новыя яе работы, праўда ўжо ў іншым жанры мы пакажам падчас прэзентацыі выстаўкі прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння Кандрата Крапівы, якая будзе адкрыта ў гэты юбілейны год у абноўленым будынку нашага музея.

Нагадаю, што пры падтрымцы Міністэрства культуры і зацікаўленнасц Міністэрства замежных спраў святкаванне 120-годдзя з дня нараджэння К. Крапівы мы распачалі яшчэ ў пачатку лютага з прэзентацыі выставы "Ад маленства да сталасці" ў Дзелавым і культурным комплексе Пасольства Рэспублікі Беларусь у Маскве, дзе поруч з нашай выставай быў паказаны спектакль па п'есе Кандрата Крапівы "Хто смяецца апошнім". Мерапрыемства мела станоўчы рэзананс у сродках масавай інфармацыі і было цёпла прынята маскоўскай публікай.

Шаноўныя арганізатары і ўдзельнікі канферэнцыі! Юбілейны год працягваецца і мы яшчэ запросім вас на сустрэчу з творчасцю Кандрата Крапівы ў сценах Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры.

Плённай працы канферэнцыі і цікавых адкрыццяў.

З.М. Камароўская (Мінск)

"СЯБРОЎСТВА ВУЗЫ КРОЎНЫЯ"

5 сакавіка 2016 года споўнілася 120 гадоў з дня нараджэння беларускага пісьменніка, паэта, сатырыка, драматурга Кандрата Кандратавіча Атраховіча (Кандрата Крапівы).

З нагоды юбілейнай даты ў Доме-музеі Якуба Коласа створана сумесная выстаўка "Шлях да брамы неўміручасці" з фондаў музея Якуба Коласа, музея гісторыі беларускай літаратуры, бібліятэкі імя Якуба Коласа НАН Беларусі, дзе можна азнаёміцца з малавядомымі, а таксама ўпершыню прадстаўленымі матэрыяламі: кнігамі з дарчымі надпісамі, фотаздымкамі, лістамі Якуба Коласа да Кандрата Крапівы і ўспамінамі Кандрата Крапівы пра Якуба Коласа, віншавальным адрасам да 60-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы з аўтографамі пісьменнікаў, у тым ліку Якуба Коласа, лістамі Кандрата Кандратавіча да малодшага брата Якуба Коласа Іосіфа Міцкевіча, асабістымі рэчамі.

Гэтыя матэрыялы – сведкі прыязных, сяброўскіх стасункаў двух волатаў беларускай літаратуры. Нягледзячы на амаль 15-гадовую розніцу ва ўзросце (3 лістапада 2017 года мы будзем

адзначаць 135-годдзе народнага песняра), Якуба Коласа і Кандрата Крапіву лучыць шмат агульнага ў іх біяграфіях.

Кандрат Крапіва нарадзіўся на Уздзеншчыне, дзе бярэ свае вытокі славуты Нёман і нясе воды ў "родны кут" Якуба Коласа – на Стаўбцоўшчыну. З 1885 па 1890 гг. маленькі Костусь Міцкевіч ва ўзросце з 3 да 8 гадоў воляй лёсу жыў з бацькамі на хутары "Ласток", які размяшчаецца блізу мяжы з Уздзеншчынай. Для будучага паэта Ласток быў найлепшым і наймілейшым куточкам у свеце, дзе, па яго ўспамінах, нават "жаўранкі спявалі нешта зразумелае, не гэтак, як іншыя птушкі".

І менавіта Ласток навеяў Якубу Коласу сюжэт паэмы "Сымон-музыка". Лёс жа хлопчыка Кандрата Атраховіча чымсьці нагадвае лёс Сымонкі, і да яго вельмі стасуюцца радкі паэмы:

Бедны хлопчык быў загнаны
У бацькоў нялюбы сын…

Кандрат Крапіва і Якуб Колас чэрпалі натхненне з адной крыніцы – жыватворнай нёманскай плыні, дыхалі адным хваёвым паветрам, ды і іх псеўданімы – Колас, Крапіва – ідуць ад зямелькі-маці, якая дала ім моц, мудрасць, сілу.

…Усё з зямелькі, дзедка мілы!
Хто ж іх корміць, дарагі?
Хто дае ім моцы, сілы?
Як, з чаго растуць лугі?
І чаго зямля так сумна
Позняй восенню, зімой?
І чаму прыветна, шумна
І так весела вясной?
Бо яна, відаць, штось знае,
Бо яна жыве, дзядок.

Кандрат Атраховіч з'яўляўся ўдзельнікам Першай сусветнай вайны, як і Якуб Колас ваяваў на Румынскім фронце.

Упершыню пісьменнікі сустрэліся ў 1926 годзе ў час святкавання 20-годдзя літаратурнай дзейнасці Якуба Коласа. У іх склаліся сяброўскія адносіны. Якуб Колас бачыў у Кандраце Крапіве таленавітага, блізкага па духу чалавека, і ў той жа час Кандрат Крапіва набыў у асобе Якуба Коласа "старэйшага сябра і настаўніка". Кандрат Крапіва разам з іншымі пісьменнікамі неаднаразова бываў у Якуба Коласа, з кожным разам усё больш адкрываючы для сябе Коласа не толькі як паэта, а яшчэ і як патрыёта і чалавекалюбца.

Значнай падзеяй не толькі для Якуба Коласа, але і для ўсёй інтэлігенцыі Беларусі быў удзел народнага песняра ў міжнародным кангрэсе пісьменнікаў у абарону культуры ў 1935 годзе ў Парыжы, дзе ён выступіў з дакладам. Пра ўражанні мэтра паэтычнага слова аб згаданай паездцы малады паэт-сатырык дазволіў сабе выказацца ў наступнай эпіграме:

Быў я ў Парыжы на кангрэсе,
То ў Загібельцы, браце, лепш:
Няма грыбоў у Булонскім лесе,
А ў Сене – хоць бы адзін лешч.

У адказ Якуб Колас напісаў верш "Загібелька":

Калі агледзіш хвайнякі
І гэты кут пазнаеш бліжай,
Збіраючы баравікі, –
То вывад я раблю такі:
Мне Загібелька лепш Парыжа.

У час вайны паміж Якубам Коласам і Кандратам Крапівой вялася перапіска. У фондах музея захоўваюцца лісты 1942 і 1943 гадоў.

Часцей яны сустракаліся пасля вайны па акадэмічных справах: Якуб Колас быў віцэ-прэзідэнтам АН БССР, Кандрат Крапіва – дырэктарам Інстытута мовазнаўства (Якуб Колас быў віцэ-прэзідэнтам на працягу 28 гадоў, Кандрат Крапіва – 25 гадоў). Яны працавалі над акадэмічным выданнем беларускага правапісу, над складаннем "Руска-беларускага слоўніка", сумесна з П. Глебкам рэдагавалі "Беларуска-рускі слоўнік", "Руска-беларускі слоўнік".

Дом Коласа для Кандрата Кандратавіча, як і для ўсіх маладых пісьменнікаў, быў культурным асяродкам, дзе яны адчувалі клопат старэйшага сябра. Па ўспамінах Кандрата Крапівы, "усе з вялікай павагай ставіліся да Якуба Коласа. Ён для нас быў не толькі як старэйшы сябар, але і як настаўнік. Мы вучыліся ў яго. Не толькі пераймалі – перш за ўсё вучыліся пазнаваць людзей, іх узаемаадносіны. І гэта нам дапамагала ў нашай творчасці".

Пасля смерці Якуба Коласа Дом песняра застаўся для Кандрата Крапівы блізкім і родным. Ён удзельнічаў ва ўсіх юбілейных Коласавых мерапрыемствах, выступаў з прамовамі на адкрыцці музея і яго філіяла. Ім напісана грунтоўная рэцэнзія на зборнік "Казкі жыцця", які рупліва рыхтаваўся да перавыдання Якубам Коласам, а пабачыў свет толькі ў 1960 годзе.

Якуб Колас у лістах да Крапівы часта звяртаўся "брат Кандрат, дарагі Кандратка", і, мабыць, не выпадкова: яго малодшы брат Юзік (Іосіф Міцкевіч) быў старэйшы за Кандрата ўсяго на адзін год.

Кандрат Атраховіч і Юзік Міцкевіч пэўны час (1910–1911 гг.) вучыліся ў Стаўбцоўскім чатырохкласным гарадскім вучылішчы. Востры розум, цяга да ведаў аб'яднала іх, яны захавалі прыязныя адносіны да сталых гадоў.

У фондах музея Якуба Коласа захоўваюцца лісты Кандрата Крапівы да Іосіфа Міцкевіча, малодшага брата Якуба Коласа, які апісаны ў паэме "Новая зямля" як гарэзлівы, дасціпны "Юзік-шаляніца". "Дзядзька Юзік", як яго любоўна называлі, стаў шчырым прапагандыстам творчай спадчыны свайго брата, непаўторным выканаўцам яго твораў.

У адным з артыкулаў, прысвечаных Якубу Коласу, Кандрат Крапіва ўспамінаў пра гады вучобы ў Стаўбцах, дзе ён упершыню пачуў пра Якуба Коласа дзякуючы выкананню верша "Плытнікі" Іосіфам Міцкевічам.

Лісты Кандрата Крапівы да І.М. Міцкевіча ад 07.04.1963 г. і 04.03.1979 г. – яшчэ адзін штрых да біяграфіі паэта-сатырыка, вучонага, чалавека з фенаменальнай памяццю, які вельмі нагадвае свайго настаўніка Якуба Коласа рысамі ўдзячнасці да людзей, цвярозым успрыняццем жыцця.

Тэкст ліста ад 4 сакавіка 1979 года:

"Паважаны Іосіф Міхайлавіч!

Я з цікавасцю прачытаў Ваша пісьмо, у якім Вы ўспамінаеце тыя часы, калі мы вучыліся ў Стаўбцоўскім чатырохкласным гарадскім вучылішчы.

З таго часу прайшло ўжо 68–69 гадоў, але я помню прозвішчы і нават твары многіх вучняў, якія вучыліся разам з намі: Хмялеўскага, Альшэўскага, Барташэвіча, Лушчыцкага, Варавы, Астравуха (ён быў маім сябрам), помню і Вас. Асабліва той выпадак, калі вы чыталі верш Якуба Коласа пра плытнікаў, які зрабіў на мяне вялікае ўражанне.

Добра помню і Якава Паўлавіча Крачыну. Я згодзен з Вамі, што гэта быў разумны чалавек і здольны педагог, пра якога можна ўспамінаць толькі добрымі словамі. Помню яшчэ выкладчыка гісторыі Ісака Абрамавіча Сербава, які пасля стаў вядомым як сур'ёзны навуковы даследчык, этнограф.

Тады перад намі было яшчэ ўсё жыццё – з надзеямі і марамі. А цяпер ужо амаль усё яно засталося ззаду, як і здароўе, на якое Вы скардзіцеся.

Да мяне таксама падбіраюцца ўсякія немачы. Нічога не зробіш – такая доля ўсіх людзей. Але не трэба здавацца.

Жадаю Вам паспяхова змагацца са ўсякімі нягодамі і немачамі.

З прывітаннем, Кандрат Крапіва".

П Л Е Н А Р Н А Е П А С Я Д Ж Э Н Н Е

З.М. Атраховіч (Мінск)

ПРА ТОЕ, ШТО ПОМНІЦЦА

Кандрата Крапіву ведаю з лета 1944 года. Добра памятаю вызвалены ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў Мінск, наша вяртанне ў родны горад, агульны ўздым і радаснае хваляванне людзей. Былі, праўда, розныя пачуцці: многія страцілі родных і блізкіх, маёмасць – вярнуліся ў разбураныя дамы, на месцы якіх засталіся адны руіны. Будынак нашага дома, дзе жылі да вайны, быў таксама разбураны. Сям'я маіх бацькоў пасялілася на вуліцы Маладзечанскай у аднапавярховым драўляным доме. Гэты раён гараджане здаўна называлі Старажоўка. Так празвалі былую паўночную ўскраіну Мінска, якая ахоплівала вуліцы Старажоўскую, Маладзечанскую, Варвашэні, часткова вуліцу Горкага, Старавіленскую і Даўмана. Наша вуліца Маладзечанская пралягала паміж царквой Марыі Магдаліны і хлебазаводам № 2. На ёй пасля вайны было ўсяго некалькі неразбураных дамоў. У доме насупраць нас атрымала часовае жыллё сям'я Кандрата Крапівы. Суседзі называлі іх "крапівамі". У хуткім часе нашы сем'і пазнаёміліся. Спачатку як суседзі, а праз некалькі гадоў сталі сваякамі, бо я выйшла замуж за Ігара – сына Кандрата Кандратавіча.

Першы мой успамін пра Кандрата Крапіву датычыцца ліпеня 1944 г. Памятаю, з-за плота я ўбачыла, як ходзіць па суседнім двары высокі, з ваеннай выпраўкай чалавек сярэдніх гадоў. Ён разглядаў вуліцу, хаты, абышоў двор, аглядзеў дрэвы (помніцца, гэта былі яблыні), памацаў ствалы, пакачаў галавой. Дрэвы былі недагледжаныя, скалечаныя вайной, як і людзі. У чалавека гэтага быў строгі выгляд, нават стваралася ўражанне нейкай суровасці. Нягучна ён паклікаў жонку: "Лёля". На ганак выйшла прыгожая светлавалосая жанчына, статная, невысокага росту. Яны пачалі нешта абмяркоўваць. Гаварыў мужчына спакойна, дарэчы, і ў будучым я ніколі не чула, каб ён моцна павышаў голас. Тады я яшчэ не ведала, што гэта пісьменнік і што піша ён пад псеўданімам Кандрат Крапіва. Значна пазней, ужо калі стала членам яго сям'і, я даведалася, што псеўданім гэты нават упісаны ў яго пашпарт.

Аднойчы, калі я ўжо пасябравала з яго сынам Ігарам, сядзелі мы на ганку дома "крапіў", аб нечым гаварылі. Раптам на ганак выйшаў Кандрат Кандратавіч. Убачыў нас і запрасіў у хату. Пры гэтым ён так ветліва усміхнуўся, што ўся мая насцярожанасць некуды знікла. Я ўбачыла перад сабой дабразычлівага і вельмі інтэлігентнага чалавека. Гэта першае ўражанне з цягам часу ўмацавалася і захавалася ў маім успрыманні на ўсё жыццё. У асобе Кандрата Кандратавіча натуральным чынам спалучыліся народны светапогляд і высокая ўнутраная культура сапраўднага інтэлігента. Ігар прадставіў мяне, сказаўшы: "гэта Зоя – наша суседка". Пасля гэтага выпадку я ўжо не баялася заходзіць на двор да "крапіў", хаця тады, у далёкім 1944-м яшчэ і падумаць не магла, што Кандрат Кандратавіч – мой будучы свёкар. Глядзела на яго з вялікай павагай. Хутка даведалася, што ён з 1943 г. працуе рэдактарам палітычнай газеты-плаката "Раздавім фашысцкую гадзіну", а да гэтага быў франтавым карэспандэнтам у газетах "Красноармейская правда" і "За свабодную Беларусь", добра ведаў, што такое вайна. Ён забраў сваю сям'ю з эвакуацыі з горада Уральска, дзе яны пражылі цяжкія ваенныя гады.

Калі ўжо добра раззнаёміліся, я даведалася, што сям'я Крапівы ў час вайны панесла цяжкую страту: у Сталінградскай бітве загінуў іх сын Барыс, якому было толькі дваццаць. Жонка Кандрата Крапівы, звалі яе Алена Канстанцінаўна, вельмі часта ўспамінала сына. Гаварыла пра яго з болем, называла Борык. Мой тады ўжо добры сябра Ігар таксама распавядаў пра брата. Вельмі сумаваў без яго. Адзначаў, што бацькі заўсёды ставілі яго ў прыклад малодшым, такі Барыс быў добра выхаваны, правільны. З гэтага ўсяго зрабіла я выснову, што хлопец сапраўды быў добры. Вайна забрала жыццё многіх беларусаў, у тым ліку вось такіх маладых, таленавітых. Расказвалі, што Барыс даволі часта пісаў лісты з фронта. Яны былі простыя па змесце, бо расказваць якія-небудзь падрабязнасці ці весці

дзённікі на фронце катэгарычна забаранялася. Ваяваў ён, як расказвалі, спачатку на савецка-польскай мяжы, а ў 1942 г. удзельнічаў у Сталінградскай наступальнай аперацыі. Раптам лісты перасталі прыходзіць. Спачатку бацькі думалі, што пошта, можа, працуе з перапынкамі. Так нярэдка здаралася ў вайну. Але праз некаторы час Кандрат Кандратавіч атрымаў сумную вестку аб гібелі сына. Засталіся ўспаміны, засталіся лісты Барыса з фронта, якія Кандрат Кандратавіч беражліва захоўваў да канца свайго жыцця.

Паступова мірнае жыццё наладжвалася. Знікалі руіны, узнаўляліся будынкі, разбураныя вайной, будаваліся новыя. Адбудавалі і дом № 23 на вуліцы Горкага (зараз гэта вуліца Багдановіча). У самым канцы 1940-х гадоў у гэты дом пераехала і сям'я Кандрата Кандратавіча. Іх кватэра размяшчалася на другім паверсе над магазінам, бліжэй да перакрыжавання вуліц. Там яны пражылі да пачатку 1950-х. Памятаю выпадак, які датычыцца часу. Знаходзілася я тады з бацькамі ў Гомелі. Мой бацька Мікалай Яфрэмавіч Аўхімовіч якраз у той час (1948 – 1951 гг.) працаваў Першым сакратаром Гомельскага абкама КПБ. Як зараз памятаю: цёплы летні дзень, нядзеля, бацькі мае былі ў хаце, а я выйшла на двор і раптам бачу, па вуліцы едзе аўтамабіль. Пад'ехалі да нас, спыніліся. З машыны выходзіць амаль уся сям'я Кандрата Крапівы: сам Кандрат Кандратавіч, побач Алена Канстанцінаўна, за імі ідзе Ігар. Яны былі прыгожа апранутыя і трымаліся неяк урачыста. Мы нават усхваляваліся. Высветлілася, што прыехалі яны ў такім складзе прасіць маёй рукі. Прывезлі мне каштоўныя падарункі, якія я і зараз беражліва захоўваю, з цеплынёй успамінаючы тыя часы. Нашы бацькі былі ўзрадаваны сустрэчы, накрылі стол, доўга гаварылі, успаміналі вуліцу Маладзечанскую.

У хуткім часе адбылося наша з Ігарам вяселле, і я стала членам дружнай сям'і Атраховічаў. Памятаю, як на вяселлі цётка Ганна, старэйшая сястра Кандрата Крапівы, спявала старажытныя абрадавыя беларускія песні. Цудоўныя гэта былі песні, нідзе я такіх не чула. Думаю, яна ведала іх ад сваёй маці. Не раз Кандрат Кандратавіч успамінаў, як у вёсцы чуў ён тыя песні, што спявалі жанчыны за кроснамі доўгімі зімовымі вечарамі.

Тэхнікі належнай у 1950-х не было, таму і песні, і голас цёткі Ганны засталіся толькі ў маёй памяці. Дарэчы, хачу падкрэсліць, што Ганна Кандратаўна – гэта адзіная родная сястра Кандрата Крапівы. З ёй Кандрат Кандратавіч увесь час сябраваў, дапамагаў у справах, клапаціўся аб ёй. У старасці ў Ганны моцна балелі ногі, і мы з Аленай Канстанцінаўнай нярэдка наведвалі яе, вазілі ёй прадукты. Ганна пражыла доўгае, даволі спакойнае жыццё, выгадавала двух добрых сыноў, якія даводзіліся Кандрату Кандратавічу пляменнікамі. Дарэчы, з адным з іх, Уладзімірам, Кандрат Кандратавіч вельмі часта і з задавальненнем гуляў у шахматы. Адным словам, у брата і сястры былі добрыя блізкія адносіны.

Была цётка Ганна вельмі да Кандрата Кандратавіча падобная знешне: высокая, худаватая, з лёгкай паходкай, негаваркая, строгая. Не раз я звяртала ўвагу на рукі цёткі Ганны. Яны не былі асабліва дагледжаныя. Вясковая жанчына – які ж тут манікюр, але сама форма рукі была ў яе вельмі прыгожая з доўгімі роўнымі пальцамі. Дарэчы, як і ў Кандрата Кандратавіча. У яго была кісць рукі вельмі падобная да рукі Траццякова на партрэце работы Іллі Рэпіна. Інтэлігентная рука. Мяне як медыка гэты факт вельмі зацікавіў.

Помніцца многае: і важныя падзеі, і паўсядзённыя клопаты. І кожны раз мяне ўражвала мудрасць Кандрата Кандратавіча. Ён усё ўмеў расставіць па сваіх месцах, няспешна, немітуслівa. Калі мы звярталіся да яго з якім-небудзь пытаннем, заўсёды чулі ў адказ: "Трэба падумаць". Думаць Кандрат Кандратавіч мог некалькі хвілін, а мог і некалькі дзён, усё залежала ад абставін. У выніку пытанне вырашалася найлепшым чынам, бо рашэнне было ўзважаным, прадуманым.

Асобная старонка ўспамінаў – гэта гумар Кандрата Крапівы. Не толькі ў творчасці, але і ў жыцці таксама гумар увесь час суправаджаў Кандрата Кандратавіча. Не скажу, што ён жартаваў на кожным кроку, але гумар пастаянна прысутнічаў не толькі ў размовах з ім, але і ў яго ўласных адносінах да ўсялякіх жыццёвых калізій. Хацела б праілюстраваць свае словы ўспамінам, які датычыцца апошняга перыяду яго жыцця. Аднойчы Кандрат Кандратавіч, зусім ужо старэнькі, дрэнна сябе адчуваў. Настрой у яго быў у той дзень вельмі кепскі, хваробы абвастрыліся, засумаваў, маўляў, стары ўжо, выйшаў, так бы мовіць, на фінішную прамую. Падышла я да яго, кажу: "Што ж Вы засумавалі? Трэба паесці, сіл набрацца, а можа, і на паветра на балкон выйдзем, калі хочаце? А да фінішу не спяшайцеся, трэба яшчэ з намі пабыць". Адным словам, падбадзёрыць паспрабавала, як магла.

Кандрат Кандратавіч быццам бы не адрэагаваў. Але прайшоў некаторы час, гляджу – выходзіць ён са свайго пакоя з аркушам паперы. “Эпіграму, –кажа, –напісаў”. І засмяяўся. Вось тая эпіграма:

“Як буду я ляжаць ужо ў труне,
Закончыўшы зямныя справы,
Ён, заклапочаны, рухавы,
Падскочыць з мікрафонам да мяне
І скажа: “Цесната, я ледзь прабраўся.
Ну як Вам мітынг спадабаўся?”

Смяяліся разам. Нават да такой сумнай тэмы здолеў ён паставіцца з гумарам. Зноў, як і заўсёды, крапівінскі гумар дапамог – вярнуўся добры настрой.

Успамінаю і Каралішчавічы, і дачныя сезоны ў Ждановічах, і падарожжа па рэспубліках Прыбалтыкі ўсёй сям’ёй, і адпачынак у Аксакаўшчыне, і простыя штодзённыя справы. І пра ўсё гэта можна доўга распавядаць. Сорак гадоў пражыла я ў сям’і Атраховічаў. Нават калі кожнаму году прысвяціць хаця б адну старонку ўспамінаў, дык і то ўжо будзе сорак старонак. Люблю ўспамінаць гады, праведзеныя ў сям’і Кандрата Крапівы, бо гэта быў цікавы і светлы перыяд жыцця, і сам ён быў чалавек вельмі светлы.

А.І. Атраховіч (Мінск)

КАНДРАТ КРАПІВА. ЖЫЦЦЁ І ТВОРЧАСЦЬ

Ёсць людзі, якія маюць як быццам не адно жыццё, не адну біяграфію, – жыццёіх упрыгожвае многія тысячыбіяграфій! Дзелячыся з мноствам людзей багаццем сваёй душы, чалавек тады не бяднее, а наадварот – узбагачаецца сілай народа, яго ўдзячнасцю і любоўю. Такім чалавекам – сапраўдным сынам народа – мы называем і Кандрата Крапіву.

Янка Брыль

Кандрат Крапіва даводзіцца мне дзедам. Успаміны мае пра дзеда ахопліваюць даволі вялікі адрэзак часу, бо калі ён пайшоў з жыцця, я ўжо скончыла аспірантуру, абараніла кандыдацкую дысертацыю, адным словам, была ўжо самастойным свядомым чалавекам. Увесь гэты перыяд майго жыцця прайшоў побач з дзедам. Раілася з ім па розных пытаннях, а было што і спрачалася, а яшчэ шмат чаму ў яго навучылася. Многа чаго са свайго доўгага жыцця расказаў мне сам дзядуля, пра многае пазней даведалася з дакументаў, шмат чаго захоўваю ва ўласнай памяці. Калі рыхтавала гэты артыкул, паставіла задачу засяродзіць увагу не на асобных эпізодах, а акрэсліць увогуле жыццёвы шлях майго дзеда, адлюстраваўшы яго праз прызму ўласнага ўспрымання.

Кандрат Крапіва (Кандрат Кандратавіч Атраховіч) нарадзіўся 22 лютага (5 сакавіка) 1896 года ў вёсцы Нізок Уздзенскай воласці Мінскай губерніі Ігуменскага павета (зараз Уздзенскі раён Мінскай вобласці). Вёска Нізок мае даўнюю гісторыю. У старажытных дакументах першы ўспамін аб ёй, пад навай Ніз, датычыцца 1592 года. З 1600 года гэта паселішча, па гістарычных звестках, мела назву Нізаўское сяло. Дарэчы, у пасведчанні аб нараджэнні, выдадзеным Кандрату Кандаравічу пры савецкай уладзе на падставе царкоўных дакументаў, яго вёска названа Нізы. Тэкст дакумента такі: “Тысяча восемьсот девяносто шестого года февраля 22 у кр. дер. Низы Кондратия Михайлова Атраховича и жены его Пелагеи Даниловны родился сын «Кондрат»” (імя дадзена ў двукоссі).

Згодна архіўным дакументам сярэдзіны XIX стагоддзя ў той час у Нізку існавала толькі адна сядзіба з прозвішчам Атраховіч. Гаспадаром яе быў прыгонны селянін Антось Атраховіч, 1810 года нараджэння – прадзед Кандрата Крапівы. Ён тады гадаваў свайго адзінага сына Міхася (будучы дзед

Кандрата Крапівы), 1836 года нараджэння, а таксама пляменнікаў-сірот Міколу і яшчэ аднаго Міхася, які даводзіўся Кандрату Крапіве дваюрадным дзедам і пражыў 113 гадоў. Бацька Кандрата Крапівы нарадзіўся яшчэ пры прыгонным праве і быў, як гаварылі пасля рэвалюцыі 1917г., селянінам-серадняком.

З Уздзеншчыны бярэ пачатак род Атраховічаў. Даследчыкі сведчаць, што прозвішча Атраховіч – вельмі рэдкае, і ў мінулым сустракалася толькі ў Нізку ды яшчэ там-сям у Уздзенскім раёне. Паходзіць яно ад старажытнага імя Атрох і з'яўляецца беларускім варыянтам хрысцільнага мужчынскага імя Трафім, якое мае грэчаскае паходжанне і азначае "карміцель".

Кандрат Крапіва нарадзіўся на досвітку, як ужо было сказана, 22 лютага (5 сакавіка) 1896 г., у чацвёрты дзень тыдня – чацвер. Бацькі будучага народнага пісьменніка мелі не надта вялікую гаспадарку, якая складалася з шасці дзесяцін прыдатнай і непрыдатнай зямлі, ды таго набытку, што нажывалі з гэтай гаспадаркі. Мелася яшчэ хатняя жывёла – свінні, карова. Хата ў Атраховічаў была невялікая, пабудаваная ў старажытных традыцыях на дзве палавіны, кожная з печкай, з саламяным дахам ды земляной падлогай. Размяшчалася хата, у якой нарадзіўся Кандрат Крапіва, на цэнтральнай вуліцы вёскі. Да нашых дзён яна не захавалася, але месца, дзе яна стаяла, нават і зараз можа паказаць кожны жыхар Нізка.

Пра сваё дзяцінства дзед мой успамінаў ахвотна. Успамінаў, як хадзіў у начное сцерагчы коней, як з хлопцамі гойсаў па лесе, купаўся ў рэчцы Усе. Рака была паўнаводная, бурлівая, з рэзкімі паваротамі і вірамі, таму трэба было выбіраць месцы для купання. Адным словам, звычайныя дзіцячыя ўспаміны. Пра сваіх бацькоў ён таксама нярэдка ўспамінаў. Маці будучага народнага пісьменніка, мая прабабка, была ветлівая сціплая жанчына з тонкімі рысамі твару і ціхім голасам. Нарадзілася яна ў сярэдзіне 1860-х гадоў у сям'і прыгоннага селяніна Данілы Нікановіча ў вёсцы Старыя Маргі. Бацька яго, мой прадзед, нарадзіўся ў 1860 годзе. Меў суровы нораў, рашучы характар, быў фізічна вельмі выносліві і крэпкі.

Калі Кандрат Крапіва з'явіўся на свет, ён быў ужо дзявятым дзіцём у сям'і Атраховічаў. Але з народжаных раней дзяцей жывымі ў той момант заставаліся толькі дзве дзяўчынкі, адна з якіх таксама ў хуткім часе памерла. Старэйшая ж, Ганна, пражыла доўгае жыццё, вырасціла двух сыноў, гадавала ўнукаў. Гэта была адзіная родная сястра Кандрата Крапівы – Ганна Кандратаўна Атраховіч (па мужу – Кушнер).

З'яўленне на свет хлопчыка стала выдатнай падзеяй у сям'і Атраховічаў – з'явіўся нашчадак. Бацькі будучага народнага пісьменніка былі ўзрадаваны, але адначасова і вельмі заклапочаны, бо не ведалі, што ж такое варта зрабіць, каб гэтае дзявятае дзіця выжыла. Сабраліся на нараду вясковыя бабулькі, раіліся-раіліся, ды і вырашылі, што выйсце толькі адно: назваць хлопчыка таксама як і бацьку – Кандратам. Меркавалі так: бацька – мужык здаровы, крэпкі, выжыў, а значыць, і сын выжыве. Кандрацій Міхайлавіч пражыў на свеце больш за семдзясят гадоў, а сын – безмалога дзевяноста пяць. Хрысцілі хлопчыка ў праваслаўнай царкве. Так ён стаў Кандратам Кандратавічам.

Спазнаўшы з дзяцінства нялёгкую сялянскую працу, Кандрат Крапіва пісаў: «…з удзячнасцю ўспамінаю сваіх бацькоў, якія навучылі мяне працаваць яшчэ ў маладым узросце, навучылі цаніць працу і паважаць людзей з мазольнымі рукамі. Урэшце,у іх не было загадзя выпрацаванай праграмы працоўнага выхавання. Гэта рабілася само сабою, у сілу неабходнасці».

Першую сваю адукацыю Кандрат Крапіва атрымаў у нізаўскай школе. Незадоўга да яго нараджэння, у 1884 г., быў выдадзены дзяржаўны дакумент, у адпаведнасці з якім закрываліся пачатковыя школы, заснаваныя рэформай 1864 г. Замест іх пачалі адкрывацца царкоўнапрыходскія школы, якімі кіравалі Сінод і мясцовае духавенства. У гэтым жа, 1884 г., у вёсцы Нізок таксама была адкрыта царкоўнапрыходская школа. У ёй пачалі вучыцца 35 хлопчыкаў і дзяўчынак з сялянскіх сем'яў. Настаўнікаў тады не хапала і заняткі нярэдка вялі свяшчэннікі, або псаломшчыкі. У школе дзеці вывучалі Закон Божы, царкоўнаславянскую мову, рускую граматыку, арыфметыку. У 1903 годзе ў нізаўскую школу паступіў вучыцца і будучы народны пісьменнік Кандрат Крапіва, паспяхова скончыўшы яе праз чатыры гады. Навучанне ў школе ішло на рускай мове, якой сялянскія дзеці не ведалі, але неяк прыстасоўваліся.

Кандрат Крапіва паспяхова скончыў царкоўнапрыхадскую школу, але тут у сям'і Атраховічаў здарылася вялікае гора – ад хваробы лёгкіхпамерла маці Кандрата Крапівы. Бацька вельмі

гараваў, але вырашыў, што ў сялянскім жыцці ніяк нельга без гаспадыні, і праз некаторы час у хаце з явілася мачаха, але і яна хутка памерла. Другая мачаха была вельмі злосная і крыклівая.Дапякала пасынка за ўсё, асабліва за чытанне кніг,бо лічыла, што гэта занятак толькі для паноў, каму няма чаго рабіць. Але яна не ўлічыла трывалы і ўпарты характар пасынка.

Кандрат Кандратавіч гаварыў, што з прыходам другой мачахі ў хату ў сям'і стала панаваць змрочная, нядобрая атмасфера, якую ён вобразна назваў "ваўкаватая панурасць". Заставацца ў такой хаце яму не хацелася. Да таго ж бацька вырашыў недзяліць і без таго невялікую гаспадарку, бо прызначалася яна ўжо для новай сям'і, таму адправіў сына Кандрата на далейшую вучобу, каб той асвойваўякую-небудзь "навуку" ды ішоў на свой хлеб. Кандрат Крапіва пайшоў вучыцца ў апошні клас (у той час называлі аддзяленне) народнага вучылішча ў мястэчку Узда. Праз год ён паступіў у чатырохкласнае гарадское вучылішча ў мястэчку Стоўбцы Мінскай губерніі, але праз некаторы час перавёўся ў такое ж самае вучылішча ў Койданава (зараз Дзяржынск) па той прычыне, што там была значна лепшая бібліятэка. У 1913 годзе Кандрат Крапіва паспяхова скончыў гарадское чатырохкласнае вучылішча ў Койданаве.

Нярэдка дзед успамінаў, што калі вучыўся ў Стоўбцах, хадзіў туды са сваёй вёскі Нізок пешшу. Хадзіў праз лес, праз Акінчыцы, дзе была леснічоўка бацькі Якуба Коласа –Міхаіла Казіміравіча Міцкевіча. А ў час вучобы ў Койданаве шлях з Нізка Кандрат Крапіва таксама адолеваў пешшу. Звяжа свой невялікі скарб у вузел, закіне на плячо, возьме лусту хлеба, кавалак сала, вады ў дарогу і пойдзе праз лясны гушчар. На гэтым шляху часам траплялiся мясціны вельмі зарослыя, дзікія, забалочаныя. Недалёка ад Койданава ў лясным гушчары існавала вялікае бяздоннае возера Бязодніца. Вада ў ім была цёмная, амаль чорная, па беразе – дрыгва. Пра возера гэтае хадзілі паданні, што жыве там нячысцік, які заблытвае навакольныя сцежкі і прымушае людзей блукаць па лесе. І сапраўды, прайсці праз гэтыя мясціны, не збіўшыся са шляху, было было вельмі цяжка. Мінеш Бязодніцу, а там яшчэ адно балота, сяляне называлі яго Рыжаўка. Мясцовыя жыхары баяліся гэтых глухіх мясцін. Трэба было вельмі добра ведаць лясныя сцежкі, каб не заблукаць у гушчары, не трапіць у дрыгву ды не напаткаць галоднага ваўка.

Скончыўшы вучобу, лета 1913 Кандрат правёў на гаспадарцы з бацькам. Касіў, хадзіў за плугам і бараною – на вёсцы ж працы заўсёды досыць. Бацькава гаспадарка аказалася не ў лепшым стане, бо каб заплаціць за вучобу сына, ды яшчэ справіць яму «гарадскую» вопратку, бацька панёс пэўныя страты, нават вымушаны быў карову прадаць. Па гэтай прычыне Кандрат Міхайлавіч сказаў сыну: «Досыць вучобы, на мае грошы больш не разлічвай, ідзі на свой хлеб».

Наступіла восень, трэба было думаць, як жыць далей. Складанасць была ў тым, што ні стаўбцоўскае,ні койданаўскае вучылішчы хоць і давалі добрую па тым часе адукацыю, але не давалі спецыяльнасці, таму, каб атрымаць права настаўнічаць, трэба было здаць кваліфікацыйны экзамен на годнасць народнага настаўніка. Такі экзамен можна было здаць у Мінскай гімназіі. Але на паездку ў Мінск зноў жа патрэбны былі грошы. Бацька адмовіў. Тады Кандрат Кандратавіч звярнуўся да суседа, які пабываў на заробках у Канадзе і трохі там «разбагацеў», пазычыў у яго тры рублі і паехаў у Мінск.

Успамінаючы свае ўражанні ад першай паездкі ў Мінск у 1913 годзе, дзед мой гаварыў, што на ўскраіне горада ён убачыў невялікія, падобныя да сялянскіх, драўляныя хаты, якія мелі даволі сумны выгляд. У цэнтры ж былі каменныя будынкі, бо там забаранялася будаваць драўляныя. Спадабаліся яму дзве цэнтральныя вуліцы – Захар'еўская(зараз праспект Незалежнасці) і Губернатарская (зараз вул. Леніна). Цэнтральныя вуліцы былі вымашчаны брусчаткай, нават там-сям былі цагляныя або асфальтавыя тратуары.

Экзамен на годнасць народнага настаўніка Кандрат Крапіва здаваў экстэрнам. Не абышлося без цяжкасцей. На экзамене па геаметрыі яму трапіла задача по тэме, якую ў вучылішчы ён не праходзіў. Але выкарабкаўся і экзамен здаў паспяхова. Вярнуўся дадому. Тут узнікла новая праблема. Быў ужо кастрычнік, заняткі ў школах пачаліся і працоўных месцаў не было. Таму зіму 1913 – 1914 гг. ён зноў правёў, дапамагаючы бацьку на гаспадарцы, ездзіў разам з бацькам на часовыя заробкі. На вясну і лета ўладкаваўся на працу ў цагельню, дзе, пасутнасці,атрымаў першы ў жыцці значны заробак, які склаў сорак рублёў. Кандрат Кандратавіч гаварыў, што з такой сумай у кішэні ён адчуў сябе вельмі ўпэўнена, як зусім незалежны чалавек.

Увосень 1914 года Кандрат Крапіва быў прызначаны на пасаду настаўніка ў народную земскую школу ў вёску Мнішана Пяршайскай воласці Мінскага павета. Там ён адпрацаваў увесь 1914–1915 навучальны год. Расказваў, што, каб набраць вучняў у клас, трэба было хадзіць па навакольных вёсках і агітаваць сялян. Да вучобы ставіліся сяляне па-рознаму. Дзед гаварыў, што былі такія выпадкі, калі маці сямейства кідалася на ганак з крыкамі: «Не пушчу дзіця ў тваю школу!» Такіх, праўда, было няшмат. У большасці сем'і даволі ахвотна аддавалі дзяцей у школу, разумеючы, што надышоў час, калі нельга быць цёмным і непісьменным.

У час Імперыялістычнай вайны ў жніўні 1915 г. Кандрат Крапіва быў прызваны на ваенную службу. У гэты час прыкметна парадзелі рады кадравых ваенных, таму пачаўся чарговы прызыў і Кандрат Крапіва адправіўся, як гаварылі тады, «пастаяць за веру, цара і Айчыну».

Першапачатковая ваенная падрыхтоўка пад кіраўніцтвам унтэр-афіцэраў у палкавой вучэбнай камандзе дапамагла, па словах Кандрата Кандратавіча, зняць з яго «вясковую шурпатасць». Праз некаторы час ён быў накіраваны ў Гатчынскую школу прапаршчыкаў, дзе атрымаў воінскі чын прапаршчыка, які ў старой рускай арміі адпавядаў першаму афіцэрскаму чыну (да 1917 г.) і адносіўсяда обер-афіцэрскіх. Назва была ўтворана ад стараславянскага «прапар» – што значыла «знамя». Так Кандрат Крапіва стаў прапаршчыкам ваеннага часу. У рускай арміі ў той час існавала пэўная сістэма субардынацыі. Да салдатаў вышэйстаячыя чыны звярталіся «ты», «радавы» і па прозвішчу. Да афіцэраў, пачынаючы з прапаршчыка і да капітана, прыняты быў зварот «ваше благородие». Такім чынам, пачаўшы сваю службу прапаршчыкам і скончыўшы яе праз некаторы час ужо ў чыне паручыка, дзевятнаццацігадовы Кандрат Атраховіч, вясковы хлопец «ад сахі», нечакана для сябе зрабіўся «вашим благородием», набыўшы больш высокі сацыяльны статус.

Пасля гатчынскай школы прапаршчыкаў Кандрат Крапіва быў накіраваны для далейшай службы ў расійскі горад Асташкаў Цвярской губерніі. Вясну і лета 1916 г. ён праслужыў там у 38 запасным батальёне. Быў узводным афіцэрам. Яго абавязкам было навучанне апалчэнцаў для іх далейшай адпраўкі на баявыя пазіцыі.

Гарадок Асташкаў знаходзіцца на беразе старажытнага возера Селігер, у цэнтры Расіі. Асташкаў заўсёды карыстаўся папулярнасцю ў расійскай інтэлігенцыі, там у розныя часы жылі А. Талстой, І. Шышкін, А. Астроўскі. У горадзе была вельмі добрая бібліятэка, і, калі выпадала свабодная ад ваеннай службы хвіліна, Кандрат Атраховіч ішоў туды, бо вельмі любіў чытаць і ніколі не заставаўся раўнадушным да добрай літаратуры. Там, у бібліятэцы, ён пазнаёміўся з прыгожай і адукаванай дзяўчынай, гімназісткай Кацярынай Абакшынай. Маладыя людзі спадабаліся адзін аднаму, паміж імі ўзнікла ўзаемнае рамантычнае пачуццё. Але бацька Кацярыны – мясцовы купец Пётр Абакшын, меў іншыя планы ў адносінах да сваёй дачкі. Да дзяўчыны пасватаўся унтэр-афіцэр з вольнанаёмных Уладзімір Філасофаў, і Пётр Абакшын паабяцаў дачку яму. Не змагла Кацярына ўгаварыць бацьку, каб той адмяніў сваё рашэнне, бо лічылася, што слова купца – закон. Не дапамаглі ні ўгаворы, ні дзявочыя слёзы. Так Кацярына Абакшына стала Кацярынай Філасофавай. Малады Кандрат моцна перажываў гэтую падзею, але ў хуткім часе ён трапіў на вайну, дзе ўжо было не да перажыванняў. Перад самай адпраўкай на фронт прыбегла да яго ў вайсковую часць Кацярына і падаравала яму на шчасце абярэг – срэбны рубель з выявай імператрыцы Кацярыны. Рубель гэты ўжо выйшаў з абароту і быў толькі сувенірам. Падаравала дзяўчына яго з сэнсам: і як абярэг, і як памяць пра Кацярыну і асташкаўскую вясну. Дзед з усмешкай і цеплынёй нярэдка ўспамінаў гэты рамантычны эпізод свайго далёкага юнацтва.

У другой палове XX стагоддзя рамантычная гісторыя юнацтва атрымала нечаканы працяг. Аднойчы Кандрат Кандратавіч убачыў сярод сваёй карэспандэнцыі ліст са зваротным адрасам – горад Асташкаў. Быў прыемна здзіўлены. Ліст быў ад Кацярыны Філасофавай. Праз некаторы час Кандрат Кандратавіч напісаў адказ. Так завязалася перапіска, якая доўжылася да канца жыцця. Яны больш не бачыліся, але час ад часу пісалі лісты, распавядалі адзін аднаму пра свае справы, віншавалі адзін аднаго са святамі. Калі Кацярыне Пятроўне споўнілася 90 гадоў, Кандрат Кандратавіч напісаў ёй віншаванне, дзе былі такія словы: «В нашем полку долгожителей прибыло. С сердечным дружеским приветом долгожитель Атрахович».

Але вернемся да падзей пачатку XX стагоддзя. У кастрычніку 1916 г. Кандрат Крапіва з маршавай ротай быў адпраўлены на фронт у Румынію ў складзе 494 Вярэйскага стралковага палка,

якраз у той час, калі рускія воінскія часці пад націскам праціўніка доўга і цяжка адступалі з Дабруджы. Баі 1916 года былі кровапралітнымі, з велізарнымі чалавечымі ахвярамі. Кандрат Крапіва пісаў пра гэта: «Там я ўпершыню атрымаў баявое хрышчэнне, не раз бываў у сур'ёзных пераплётах, зусім не ведаючы, што гэта толькі кветачкі і што наперадзе яшчэ не адна вайна і не адзін пераплёт».

Дэмабілізаваўся з арміі Кандрат Крапіва ўжо пры Савецкай уладзе. У 1918 г. ён вярнуўся ў родны Нізок. Там ён, літаральна праз некалькі дзён пасля вяртання, трапіў пад нямецкую акупацыю, бо немцы акупіравалі беларускія землі па Днепр. Вясну і лета 1918 г. правёў з бацькам на гаспадарцы. У лістападзе 1918 г., пасля вызвалення беларускай зямлі ад акупантаў, Кандрат Крапіва зноў пайшоў настаўнічаць. Працаваў ён у пачатковай школе ў вёсцы Каменка Уздзенскай воласці. Тут ён перажыў яшчэ адну акупацыю – белапольскую, ад якой вызвалілі беларускую зямлю толькі ў ліпені 1920 г.

У гэты перыяд адбыліся змены і ў асабістым жыцці Кандрата Крапівы. Вярнуўшыся ў 1918 г. у родную вёску, ён убычыў там вясёлую, гарэзлівую прыгажуню Алену. Родам яна была з суседняй вёскі Замосце. Бацька яе Канстанцін Фаміч Махнач перавёз сям'ю ў Нізок, калі згарэла ў Замосці іх хата. Маладзенькай Алене Махнач таксама спадабаўся высокі прыгожы хлопец, які ўжо пабываў на вайне, спрытны ў гаспадарцы, ды ў дадатак вельмі адукаваны – меў прафесію настаўніка. Маладыя пачалі сустракацца і ў хуткім часе вырашылі пажаніцца. Трэба сказаць, што бацька Кандрата Крапівы быў катэгарычна супраць іх шлюбу, бо Алена была з вельмі беднай сям'і, не мела яна ніякай маёмасці, ніякага пасагу. Але малады Кандрат Крапіва бацьку свайго не паслухаў, настаяў на сваім і ў 1919 г. узяў Алену ў жонкі, каб пражыць з ёю ў каханні і добрай згодзе больш за сорак гадоў.

Сваю спадарожніцу жыцця Кандрат Крапіва ўвасобіў у вобразе галоўнай гераіні рамана «Мядзведзічы». Дарэчы, пра гэты раман Кандрат Кандратавіч гаварыў: «Раман «Мядзведзічы» найбольш аўтабіяграфічны з усіх маіх твораў. Напісаны ён на аснове перажытага мной асабіста і добра вядомага мне жыцця дакалгаснай вёскі… Прататыпамі многіх персанажаў з'яўляюцца мае аднавяскоўцы, якіх я ведаў у жыцці з усімі асаблівасцямі іх характараў, звычак і поглядаў. Апісанне мясцовасці таксама адпавядае наваколлю вёскі Нізок. Падзеі не спісаны з натуры, але для іх апісання таксама паслужылі канкрэтныя факты і сітуацыі». У кнізе ёсць такое апісанне галоўнай гераіні: «Прыгожая ды прыветная. Засмяецца – здаецца, сонца выбліснула ў хмарны дзень, аж у сярэдзіне цёпла ад Зосінай усмешкі. За характво і вось за гэту цёплую ўсмешку і ўзяў Юзік Зосю. Згаладаўся ён у панурай суровай сям'і па ласкавым слове ды прыветнай усмешцы». У гэтым апісанні вельмі лёгка пазнаць маладую Алену Канстанцінаўну – маю бабулю. Яна, таксама як і Зося ў рамане, вылучалася простай някідкай прыгажосцю, ветлівасцю і добрай светлай усмешкай, была вясёлая, ад яе заўсёды веяла дабрынёй і душэўным цяплом. Такой яна заставалася ўсё сваё жыццё, не страціўшы з цягам часу дабрыні і светлай усмешкі.

Дарэчы, заўважу, што адносіны паміж дзедам і бабуляй былі вельмі цёплыя, спакойныя, без бурных эмоцый. Хочацца параўнаць такія адносіны з глыбокай паўнаводнай ракой, якая нясе свае воды не імкліва, а спакойна і павольна. Усе пытанні, і побытавыя, і больш маштабныя, вырашаліся паміж імі памяркоўна і добразычліва.

У 1920 годзе ў маладой сям'і нарадзіўся першынец – прыгожы хлопчык. Але здарылася няшчасце – немаўлятка памерла. У жніўні 1920 г. Кандрат Крапіва быў прызваны на ваенную службу ў Чырвоную Армію, дзе праслужыў да кастрычніка1923 г. Служыў у якасці камандзіра ўзвода ў 16-м запасным палку, у 28-м стралковым палку, на паліткурсах 10-й брыгады, апошні год – у школе па падрыхтоўцы малодшага камсаставу 4-й дывізіі. Служыў Кандрат Крапіва ў Мінску. У гэты час, у 1922 г. у сям і нарадзіўся другі сын – Барыс. Умовы жыцця маладой сям'і былі вельмі цяжкія, тагачасны быт быў зусім неўладкаваным. Ім выдзялілі нейкае нежылое памяшканне, у часці, дзе служыў Кандрат Крапіва. Замест мэблі там былі сасновыя калоды, каб сядзець. Ложка не было, спалі на падлозе. А маленькаму дзіцяці замест калыскі збілі скрынку з грубых дошак. Дапякалі пацукі, якія ноччу выходзілі са сваіх нор, знішчалі ежу, цягнулі ў свае норы ўсё, нават дзіцячыя пялёнкі і шапачкі. Пражыўшы ў такіх цяжкіх умовах некаторы час, сям'я нарэшце атрымала светлы цёплы пакой у хаце, які пасля ўсіх выпрабаванняў падаўся ім сапраўдным раем.

Якраз у гэты час, у 1921–1922 гг., Кандрат Крапіва пасля доўгага перапынку вырашыў зноў паспрабаваць сябе ў літаратурнай творчасці. Ён пачаў з газетных публікацый, пісаў вершаваныя сатырычныя фельетоны на бытавыя і палітычныя тэмы, карэспандэнцыі, нататкі, вершы, якія часта

друкаваліся ў газеце «Красноармейская правда». Пісаў ён і лірыку. Калі даслаў у рэдакцыю сшытак сваіх лірычных вершаў, то на старонках газеты нават з'явіўся артыкул «Поэт-командир», у якім расказалі пра маладога здольнага паэта-чырвонаармейца Кандрата Атраховіча, назваўшы яго адным з мацнейшых паэтаў Заходняга фронту. У альманаху «На прывале» напісалі і пра яго сатыру, назваўшы яе «меткой» і «ядовитой». Кандрат Крапіва адзначаў, што нягледзячы на спрыяльныя артыкулы пра яго літаратурныя спробы, лірыку ўсё ж не друкавалі, а сатырычныя творы амаль усе з'яўляліся на газетных старонках. Менавіта тады ён паверыў у свае літаратурныя здольнасці і ўбачыў, што яны спатрэбіліся на справу. Канчаткова акрэслілася яго творчая пазіцыя, якую сам ён вызначыў так: «Мною валодала жаданне…умяшацца ў жыццё і сёе-тое ў ім паправіць».

Тады Кандрат Крапіва яшчэ не планаваў стаць пісьменнікам, але далейшае развіццё падзей прывяло яго да літаратурнай творчасці. Паспрыяў гэтаму выпадак, пра які сам Кандрат Крапіва расказваў не адзін раз. Аднойчы, праходзячы па мінскай вуліцы, убачыў наклееную на сцяне газету "Савецкая Беларусь". Пачаў чытаць. Яму спадабаўся сатырычны верш, які быў падпісаны не прозвішчам, а толькі ініцыяламі. Прачытаўшы, ён падумаў, што і сам мог бы напісаць не горшы. Пісаў той верш на адным дыханні, па-беларуску, простай сялянскай мовай, якой гаварылі ў яго роднай вёсцы. Калі панёс у рэдакцыю, бянтэжыўся, але перамог сябе. Нечакана на другі дзень убачыў свой верш у газеце без усялякіх правак. Так 23 мая 1922 г. адбылася першая публікацыя Кандрата Атраховіча ў "Савецкай Беларусі". Гэта быў верш "Сваты" (падзагаловак "К Генуэзскай канферэнцыі"), напісаны на злобу дня. Публікацыя мела для Кандрата Крапівы вельмі важнае значэнне – дапамагла пачынаючаму пісьменніку набыць упэўненасць у сваіх сілах.

16 снежня 1922 г. з'яўляецца адметнай вехай у біяграфіі Кандрата Крапівы. Гэтым днём датуецца яго праграмны верш "Крапіва". Назва "Крапіва" дадзена і зборніку яго твораў, які быў надрукаваны ў 1925 г.

Дзякуючы таму, што Кандрат Крапіва служыў у Мінску, ён яшчэ ў час службы меў магчымасць паступова далучацца да літаратурнага жыцця. Пазнаёміўшыся з некаторымі маладымі беларускімі паэтамі, чытаючы ўжо добра вядомых тады Янку Купалу і Якуба Коласа, Кандрат Крапіва канчаткова пераканаўся, што трэба пісаць на беларускай мове, якую ён, дарэчы, ведаў тады лепш, чым рускую. У кастрычніку 1923 г. малады Кандрат Атраховіч, дэмабілізаваўшыся з арміі, вярнуўся разам з сям'ёй у родны Нізок. Яму, селяніну, страшна было адрывацца ад зямлі. Настаўніцкая зарплата была невялікая – толькі дваццаць тры рублі ў месяц. Утрымліваць сям'ю, гадаваць сына, маючы такі невялікі даход, было вельмі праблематычна. Літаратурная ж праца асаблівага прыбытку не прыносіла, за ўсе вершы ён атрымаў пры дэмабілізацыі "акордам" ганарар у трыццаць рублёў. Таму меркаваў застацца ў вёсцы, будаваць хату ды працаваць на зямлі. Нават і лес закупіў для хаты. Але ў хуткім часе высветлілася, што бацькава жонка, яго мачаха, апантана вядзе барацьбу супраць пасынка, каб захаваць у сіле ранейшы бацькаў намер –аддаць гаспадарку толькі малодшым дзецям. А які ж селянін без надзелу…Таму ўвосень 1924 г. Кандрат Крапіва канчаткова пакінуў няветлівы бацькоўскі дом і пераехаў у вёску Астравок, дзе зноў уладкаваўся працаваць у школу настаўнікам. Яснага ўяўлення аб тым, як жыць далей, у яго яшчэ не склалася.

Трэба пазначыць, што ў культурным жыцці краіны ў 1920-я гады пачаўся працэс беларусізацыі. Адчуваўся агульны ўздым. Моладзь пацягнулася да асветы, да культуры. З'яўляліся ўстановы, якіх не было ў ранейшыя часы, напрыклад, хаты-чытальні. Змяняўся побыт, з'явіліся электрычныя лямпачкі, рэпрадуктары. Актыўна пачала развівацца і літаратура. Звярнулі на сябе ўвагу маладыя таленавітыя літаратары, ахопленыя рамантычнымі імкненнямі і энтузіязмам: Міхась Чарот, Андрэй Александровіч, Паўлюк Трус, Уладзімір Дубоўка, Пятро Глебка і іншыя. У 1923 г. шэраг беларускіх маладых пісьменнікаў, сярод якіх былі А. Бабарэка, А. Александровіч, Я. Пушча, М. Чарот, А. Дудар, выступілі з ініцыятывай аб стварэнні маладзёжнага літаратурнага аб'яднання "Маладняк". Старшынёй яго стаў Міхась Чарот.

На працягу 1924 – 1925 гг. маладнякоўцы выдалі каля пяцідзесяці зборнікаў паэзіі і прозы, за гэты час выйшла дваццаць нумароў часопіса "Маладняк". У 1924 г. Кандрат Крапіва, працуючы настаўнікам у Астраўку, неяк адышоў ад літаратуры. Сябры-пісьменнікі, не бачачы больш яго вершаў на старонках перыядычных выданняў, пачалі хвалявацца, каб ён не "заглох" у вёсцы, і сталі агітаваць яго пераехаць у Мінск, нават абяцалі дапамагчы ўладкавацца на працу.

У маі 1925 г. Кандрат Крапіва нарэшце пераехаў жыць у Мінск, як паказала далейшае жыццё – канчаткова. Спачатку некаторы час сям'я з маленькім Барысам здымала пакой на кватэры бацькоў будучага вядомага беларускага мастака Віталя Цвіркі. З таго часу і пачалося сяброўства гэтых двух таленавітых людзей, якое доўжылася ўсё жыццё.

У Мінску, адчуўшы атмасферу агульнакультурнага ўздыму, Кандрат Крапіва далучыўся да маладнякоўцаў. Няпроста было яму адразу разабрацца ў складанасцях тагачаснага культурнага жыцця, але, па словах самога Кандрата Крапівы, "здаровая сялянская развага часта дапамагала адрозніваць важкае зерне ад мякіны і пустазелля". Спачатку Кандрат Крапіва ўладкаваўся на працу ў Інстытут беларускай культуры інструктарам Цэнтральнага бюро краязнаўства, дзе працаваў да кастрычніка1926 г. Апынуўшыся ў гушчы культурных падзей, Кандрат Крапіва сур'ёзна ўзяўся за пяро, і тады канчаткова вызначыўся галоўны напрамак яго літаратурнай дзейнасці, якая ў 1920-я гады была скіравана на выкрыццё і сатырычнае адлюстраванне недахопаў у жыцці грамадства, на практычнае вырашэнне надзённых праблем рэчаіснасці.

Ва ўзросце трыццаці гадоў, у 1926 г., Кандрат Крапіва стаў студэнтам літаратурна-лінгвістычнага аддзялення педагагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. У сценах універсітэта бурліла студэнцкае жыццё. Ён, маючы актыўную жыццёвую пазіцыю, адразу стаў удзельнікам гэтага працэсу. Трэба адзначыць, што ў 1920-я гг. разгарэліся гарачыя спрэчкі і вакол стварэння беларускай літаратурнай мовы, яе дыялектычнай базы і крыніц. Агульная атмасфера дыскусій і пошукаў у хуткім часе значна паўплывае на светапогляд пісьменніка і філолага Кандрата Крапівы. У тым жа 1926 г. са складу "Маладняка" выйшла група пісьменнікаў, сярод якіх быў і Крапіва. У 1926 г яны стварылі новае аб'яднанне "Узвышша",якое праіснавала з мая 1926 па снежань 1931 г. У склад аб'яднання ўвайшлі А. Бабарэка, З. Бядуля, П. Глебка, У. Дубоўка, К. Крапіва, М. Лужанін, Я. Пушча і інш. Старшынёй стаў Кузьма Чорны, а яго намеснікам – Кандрат Крапіва. Пісьменнікі "Узвышша" адчувалі на сабе ўплыў маскоўскай літаратурнай групы "Перавал", яны выказвалі погляды, што разыходзіліся з пралеткультаўскімі канцэпцыямі творчасці. Сярод членаў арганізацыі было многа таленавітых пісьменнікаў. Аб'яднанне выдавала часопіс "Узвышша" (1927 – 1930 гг.). У выніку вострых разнагалоссяў у самой арганізацыі "Узвышша" ў 1931 г. аб'явіла аб самаліквідацыі. Дзейнасць гэтай арганізацыі выклікала вельмі супрацьлеглыя ацэнкі. Так, крытыка 1930-х– пачатку 1950-х гг. не прызнавала ролю "Узвышша" ў развіцці беларускай мастацкай культуры і літаратуры. Толькі ў канцы 1950-х – пачатку 1960-х гг. значэнне гэтай арганізацыі ў культурным жыцці Беларусі было ацэнена аб'ектыўна.

У сваіх успамінах Кандрат Крапіва так апісвае тагачаснае літаратурнае жыццё: "Пісьменніцкія арганізацыі і розныя іх групоўкі жылі адасоблена і вялі паміж сабою барацьбу. Змагаліся паміж сабой арганізацыі "Маладняк" і "Узвышша", утворанае ў 1926 г. групай пісьменнікаў, што аддзяліліся ад "Маладняка", "Полымя", у якую ўваходзілі старэйшыя пісьменнікі, у тым ліку і Янка Купала. На месцы "Маладняка" ўтварылася БелАПП, якая, як і ВАПП, прэтэндавала на правядзенне генеральнай лініі ў літаратуры. Даводзілі грунтоўнасць сваіх пазіцый і прэтэнзій не столькі мастацкімі творамі, колькі дэкларацыямі. Маладыя папракалі "старых", што яны яшчэ не вызваліліся ад нашаніўскіх традыцый і не досыць актыўна змагаюцца за новае, а самі яны гатовы самаддана змагацца за ломку ўсяго старога, за рэвалюцыйныя пераўтварэнні ў сваёй краіне і ваўсім свеце аж да сусветнай рэвалюцыі. Сярод маладнякоўцаў нават хадзячы лозунг бытаваў: "У рожкі са старымі". "Старыя глядзелі на гэты малады задзёр хто з крыўдай, а хто з іроніяй: паглядзім, маўляў, што яшчэ з вас саміх атрымаецца."

Скончыўшы ўніверсітэт у 1930 г., Кандрат Крапіва да канца 1931 г. працаваў у Беларускім дзяржаўным выдавецтве. Незадоўга да гэтага, у 1929 г., у яго сям'і адбылося папаўненне: нарадзіўся яшчэ адзін сын – Ігар.

З 1932 па 1936 гг. Крапіва працаваў загадчыкам аддзела ў рэдакцыі часопіса "Полымя рэвалюцыі". У 1934 г. стаў членам Саюза савецкіх пісьменнікаў. Да гэтага часу ў яго ўжо былі выдадзены зборнікі сатырычных вершаў і баек, напісаны раман "Мядзведзічы" і першая п'еса "Канец дружбы", якая была пастаўлена Першым беларускім тэатрам (зараз Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы). Свой першы драматычны твор Кандрат Крапіва пісаў з чэрвеня па снежань 1933 г. На рэспубліканскім конкурсе на лепшы драматычны твор п'еса атрымала другую

прэмію. Разам з калектывам купалаўцаў ён удасканальваў гэту п'есу. Пра тое, як гэта адбывалася, Кандрат Крапіва успамінаў: "Сустрэлі мяне прыхільна і агульнымі намаганнямі пачалі прыводзіць п'есу ў "божаскі від" у сэнсе зручнасці яе для пастаноўкі на сцэне." Ствараючы гэту п'есу, драматург кіраваўся сваім галоўным прынцыпам – пісаць пра самыя вострыя і актуальныя праблемы.

У 1934 г. у Мінску быў пабудаваны жылы дом для работнікаў культуры. Знаходзіўся ён недалёка ад стадыёна "Дынама". Дом гэты ў народзе называлі "Камунар-асветнік". Там атрымалі кватэры шэраг беларускіх пісьменнікаў, сярод якіх быў і Кандрат Крапіва. Адрас быў такі: вул. Свярдлова, д. 73, кв. 119. З вокнаў кватэры быў бачны стадыён. Суседзі па пад'ездзе расказвалі, што сям'я дзеда была вельмі гасцінная, а атмасфера, што панавала ў доме, –ветліваяі ўтульная. Завітаўшы ў гэтую сям'ю, сыходзіць адтуль не хацелася.

Атрымаўшы нарэшце ўласную кватэру, Кандрат Кандратавіч упершыню займеў магчымасць стварыць хатні кабінет, дзе размясціў і бібліятэку, якую рупліва збіраў перад вайной. Калі пачалася Вялікая Айчынная вайна, нямецкая авіябомба ў першыя ж дні вайны разбурыла тую частку дома, дзе была кватэра. У кватэры на той момант нікога не аказалася, але бібліятэка згарэла.

У 1935 г. у сям'і Кандрата Кандратавіча зноў адбылося папаўненне. Нарадзілася доўгачаканая дачка. Назвалі яе Людміла. Віншаваць бацькоў з нараджэннем дачушкі прыходзіў увесь пад'езд.

З 1936 г. на працягу некалькіх гадоў Кандрат Крапіва жыў літаратурнай працай, шмат пісаў, рабіў пераклады. У 1937 г. ён напісаў сваю другую п'есу "Партызаны", дзе адлюстраваў барацьбу беларускага народа з белапольскімі акупантамі. Спачатку быў напісаны "малы варыянт" – аднаактовая п'еса, якая была разлічана на пастаноўку ў аматарскіх калектывах. Але ў выніку аўтар пашырыў твор, змясціўшы ў ім шырокую панараму падзей. П'еса была напісана без разліку на канкрэтны тэатральны калектыў. Яе з поспехам ставілі ў розных тэатрах. Найбольшы поспех мела яе пастаноўка ў Першым беларускім дзяржаўным тэатры (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы). Пра сваё супрацоўніцтва з тэатрам Кандрат Крапіва згадваў: "Мы сумесна намячалі лінію паводзін кожнага персанажа, высвятлялі матывы іх учынкаў, удакладнялі характары, думалі пра мізансцэны".

Сваю трэцюю п'есу, знакамітую камедыю "Хто смяецца апошнім", Кандрат Крапіва скончыў пісаць у 1939 г. Прэм'ера спектакля па гэтай п'есе адбылася 16 кастрычніка 1939 г. у Першым беларускім тэатры. Пастаноўка мела вялікі поспех на Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, якая адбылася ў чэрвені 1940 г. Шмат удзельнікаў дэкады атрымалі тады ўрадавыя ўзнагароды. Кандрат Крапіва быў узнагароджаны ордэнам Леніна. За п'есу "Хто смяецца апошнім" у 1941 г. яму была прысуджана Дзяржаўная прэмія СССР. Трэба адзначыць, што п'еса адразу набыла папулярнасць і з цягам часу была пастаўлена больш чым у 120 тэатрах былога СССР, акрамя таго выконвалася ў Германіі і Польшчы, экранізавана кінастудыяй "Беларусьфільм", а ў 2012 г. пастаўлена калектывам Тэатра-студыі кінаакцёра.

У 1939 г. Кандрата Крапіву зноў прызвалі ў армію. У якасці камандзіра стралковай роты і памочніка начштаба палка ён прыняў удзел у паходзе за вызваленне Заходняй Беларусі. У 1939–1940 гг. быў удзельнікам вайны з Фінляндыяй. Пра гэта Кандрат Крапіва напісаў: "На лініі Манэргейма, у надзвычайна суровых умовах зімы 1939/1940 года, я ўпершыню пазнаёміўся з такімі навінкамі сучаснай вайны, як доты, з якіх гэта праслаўтая лінія і складалася".

У 1940 г. у красавіку Кандрат Крапіва быў выбраны ў член-карэспандэнты Акадэміі навук Беларускай ССР і актыўна ўключыўся ў яе работу. Яшчэ ў канцы 1930-х гадоў на старонках друку разгарнулася палеміка па пытаннях правапісу і лексічнага складу беларускай мовы. Закончылася яна тым, што перад пачаткам Вялікай Айчыннай вайны была спроба стварыць правапісную камісію, а таксама распачалася работа над новым вялікім перакладным руска-беларускім слоўнікам. У час вайны гэта работа была перапынена ўварваннем нямецка-фашысцкіх захопнікаў: загінула велізарная слоўнікавая картатэка Акадэміі навук БССР, у тым ліку была знішчана картатэка двухтомнага руска-беларускага слоўніка. Кандрат Крапіва прымаў пэўны ўдзел у рэдагаванні гэтага слоўніка, які з-за вайны не ўбачыў свету.

У першы ж дзень Вялікай Айчыннай вайны Кандрат Крапіва прыбыў у часць, да якой быў прыпісаны – гэта была рэдакцыя франтавой газеты "Красноармейская правда". Там знаходзіліся пісьменнікі Міхась Лынькоў, Ілля Гурскі, Алесь Стаховіч, Васіль Барысенка і іншыя. Ён не аднойчы

ўспамінаў варварскія бамбардзіроўкі Мінска нямецка-фашысцкімі захопнікамі, з болем расказваў пра ахоплены агнём горад. У гэтыя дні ён нічога не ведаў пра лёс сваёй сям'і: жонкі Алены Канстанцінаўны і двух дзяцей Ігара і Людмілы. Сям'я яго знаходзілася ў санаторыі ў шасцідзесяці кіламетрах ад Мінска. З трывогай думаў пра сына Барыса, які служыў у войску і ў гэты час знаходзіўся на савецка-польскай граніцы. Праз некалькі месяцаў Кандрат Крапіва даведаўся, што яго сям'я разам з некалькімі сем'ямі пісьменнікаў на выпадковай грузавой машыне выехала на Усход. Праз некаторы час яны апынуліся ў Саратаўскай вобласці ў сяле Новыя Бурасы. Пасля кароткага прабывання там, выехалі ва Уральск, дзе ў той час знаходзіўся ў эвакуацыі Другі беларускі тэатр (БДТ– 2), (зараз Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Якуба Коласа).

У рэдакцыі "Красноармейской правды" Кандрат Крапіва прабыў некалькі дзён, і на досвітку 25 чэрвеня, пераадолеўшы жорсткую бамбёжку Мінска, з групай пісьменнікаў выехаў з Мінска на ўсход па Маскоўскай шашы. Атрымаўшы звесткі, што пад Барысавам высадзіўся нямецкі дэсант, яны павярнулі на Магілёў.Не адзін раз падвяргаючыся атакам "юнкерсаў", усё ж без страт дабраліся да Магілёва.

У Магілёве Кандрат Крапіва паступіў у распараджэнне Палітупраўлення Заходняга фронта. Па рашэнню Палітупраўлення арміі беларускай групе літаратараў было даручана выдаваць газету на беларускай мове "За Савецкую Беларусь". Рэдактарам газеты стаў Міхась Лынькоў, сакратаром Ілля Гурскі. Супрацоўнікамі рэдакцыі былі многія беларускія літаратары, у тым ліку Пятро Глебка, Пімен Панчанка, Васіль Барысенка, Пятрусь Броўка, Максім Танк, Алесь Кучар і іншыя. Газета прызначалася для беларускага насельніцтва часова акупіраваных тэрыторый і партызан і закідвалася ў тыл ворага на самалётах. У распараджэнне рэдакцыі была выдзелена трохтонка,у якой змяшчаўся ўвесь наборны і друкарскі цэх, а таксама ўвесь штат рэдакцыі. Друкарскую машыну часам круцілі ўручную, а пры магчымасці дастаўлялі набор у бліжэйшы горад, дзе была друкарня. Надрукаваны тыраж адразу дастаўляўся на аэрадром. Па распараджэнню Палітупраўлення фронта савецкія самалёты, якія накіроўваліся на бамбёжку,абоў разведку, або на сувязь з партызанамі, бралі на борт тыраж газеты і закідвалі свежы выпуск у тыл ворага.

У газеце друкаваліся зводкі Саўінфармбюро, матэрыялы, якія паступалі непасрэдна з фронта, фельетоны, артыкулы, прызначаныя ўзняць патрыятычны дух народа. Выпускалі газету ў баявых умовах на розных франтах: на Заходнім – пад Смаленскам, на станцыі Касня ў час цяжкіх баёў пад Ельняй, на Цэнтральным – пад Гомелем, на Бранскім –пад Карачавам. Рэдакцыя працавала актыўна і толькі за 1941 г. было выпушчана 37 нумароў, агульным тыражом тры мільёны дзвесце семдзясят тысяч экзэмпляраў. Акрамя таго, былі выдадзены лістоўкі-звароты да жыхароў Беларусі, да жанчын, моладзі, партызан агульным тыражом два мільёны экзэмпляраў. У канцы 1942 г. Кандрат Крапіва і яго сям'я панеслі вялікую страту: у Сталінградскай бітве загінуў сын Барыс. Кандрат Крапіва пісаў, што "ўцехай у гэтым цяжкім горы было толькі тое, што сын мой аддаў жыццё за святую справу вызвалення ад фашысцкай няволі".

Акрамя газеты "За Савецкую Беларусь" пазней на Калінінскім фронце пачала выходзіць такая ж газета "За свабодную Беларусь". У Маскве пры "Звяздзе" выдавалася сатырычная газета-плакат "Раздавім фашысцкую гадзіну". Гэтыя газеты таксама закідваліся ў тыл ворага. Вясною 1943 г. Кандрат Крапіва быў прызначаны адказным рэдактарам газеты-плаката "Раздавім фашысцкую гадзіну" і заставаўся яе рэдактарам да канца Вялікай Айчыннай вайны. Штат рэдакцыі быў невялікі, але работы, як творчай, так і арганізацыйнай, было шмат. Рэдакцыя працавала актыўна ў напружаным рытме. Крапіва складаў змест нумароў, заказваў і сам пісаў матэрыялы, правіў іх, разам з супрацоўнікамі рэдакцыі рыхтаваў да друку. Да вызвалення Беларусі газета закідвалася ў тыл на самалётах. З вясны 1944 г. рэдакцыя пераехала ў Гомель, а 7 ліпеня 1944 г. Кандрат Крапіва прыехаў у вызвалены Мінск. Уражанні ад убачанага ён апісвае так: "Відовішча было жахлівае. Цяжка было тады ўявіць, колькі сіл і часу спатрэбіцца працоўным Беларусі, каб узняць з руін сваю сталіцу і многія іншыя гарады і сёлы рэспублікі. Але творчы дух народа не памёр, як не была зломлена яго воля да барацьбы з нямецкімі захопнікамі".

У час вайны Кандрат Крапіва зноў звярнуўся да сатыры. У газеце ён публікуе сатырычныя вершы, памфлеты, фельетоны, эпіграмы, подпісы пад карыкатурамі. Працуе ён у розных літаратурных жанрах. Выступае як публіцыст, паэт, празаік, драматург. Ён напісаў тэкст клятвы парты-

зан.У першыя ж дні вайны, а менавіта 17 ліпеня, на старонках газеты “За Савецкую Беларусь” з’явіўся яго верш “Лісі хвост і воўчы клык”. Большасць яго сатырычных матэрыялаў друкавалася на старонках газеты-плаката “Раздавім фашысцкую гадзіну”. Беларускі паэт Антон Бялевіч, які разам з Кузьмой Чорным, Васілём Віткам, Максімам Лужаніным і іншымі літаратарамі супрацоўнічаў з газетай, успамінаў пра работу Кандрата Крапівы ў рэдакцыі: “Кандрат Кандратавіч, у салдацкім парыжэлым шынялі, у цяжкіх ботах, заўсёды першым уранку заходзіў у сыры халодны пакой рэдакцыі, заўсёды апошнім пакідаў яго. Многа, шчыра, баявіта працаваў ён сам і вучыў сваіх супрацоўнікаў умельству, майстэрству ў рабоце, сваім прыкладам натхняў і акрыляў нас, маладых літаратараў”.

Сатырычныя творы Кандрата Крапівы ваеннага часу былі гранічна простыя па сваёй ідэі, плакатныя, з моцным публіцыстычным запалам. Першы ваенны драматычны твор Кандрата Крапівы датуецца 1943 г. Гэта п’еса “Проба агнём”. Аўтар увасобіў у ёй драматычныя падзеі і чалавечыя адносіны да іх, свой ранейшы жыццёвы вопыт і ўражанні ваеннага часу. Названая п’еса з’яўляецца першым у беларускай драматургіі творам, у якім расказвалася пра падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Калі драма была скончана, Кандрат Крапіва прапанаваў яе калектыву Другога Беларускага тэатра. Тэатр у той час знаходзіўся ў Казахстане, у Уральску. Пастаноўку ажыццявілі, і прэм’ера спектакля адбылася ў чэрвені 1943 г. Франтавая брыгада тэатра іграла гэты спектакль у скарочаным варыянце на перадавых пазіцыях.

У гэтым жа, 1943 годзе Кандрат Крапіва напісаў аднаактную п’есу “Валодзеў гальштук”, падзеі якой адбываюцца ў акупіраваным немцамі беларускім мястэчку. Гэту п’есу ўключыла ў свой рэпертуар франтавая брыгада Першага беларускага тэатра.

Вярнуўшыся ўвызвалены Мінск, Кандрат Крапіва атрымаў жыллё на вуліцы Маладзечанскай у прыватным доме № 12. Маладзечанскай зараз няма на карце Мінска, але ў той час яна знаходзілася паміж царквой Марыі Магдаліны і хлебазаводам. Гэта была невялікая вулачка, на якой заставалася толькі некалькі неразбураных дамоў. У той перыяд Кандрат Крапіва пачаў работу над сатырычнай камедыяй “Мілы чалавек”. За пастаноўку п’есы ўзяўся Беларускі тэатр імя Янкі Купалы. 31 жніўня 1945 г. адбылася прэм’ера, а тэкст п’есы быў надрукаваны ў часопісе “Полымя” ў верасні 1945 г. Спектакль меў поспех у гледачоў. Але на сцэне тэатра ён быў паказаны толькі некалькі разоў, паколькі ў хуткім часе спектакль выключылі з рэпертуару, а сама камедыя трапіла ў разрад апальных. Новае літаратурнае жыццё камедыя “Мілы чалавек” атрымала толькі пасля публікацыі ў 1956 г. у зборы твораў Крапівы.

Пасля Вялікай Айчыннай вайны ў рэспубліцы пачаў выходзіць сатырычны часопіс “Вожык”, арганізатарам і адказным рэдактарам якога стаў Кандрат Крапіва. На працягу двух гадоў ён працаваў у “Вожыку”. На старонках часопіса ён нярэдка друкаваў сатырычныя вершы ў якасці подпісаў пад карыкатурамі, а таксама сатырычныя фельетоны, якія падпісваў псеўданімам Мацей Доўгі.

Беларуская пісьменніца Лідзія Арабей, якая, будучы яшчэ маладой дзяўчынай, працавала з Кандратам Крапівой у рэдакцыі “Вожыка”, успамінае пра той час: “Кандрат Кандратавіч, акуратна, кожны дзень, не познячыся, прыходзіў на работу. Я ведала ўжо тую хвіліну, калі ў дзвярах з’явіцца яго высокая постаць у сінім паліто і капелюшы, з жоўтым партфелем у руцэ. Ён павольна распранецца і падыдзе да свайго стала, дастане з партфеля патрэбныя яму паперы. Быў ён немнагаслоўны, часта чырваneў і даволі рэдка, нібы саромеючыся, усміхаўся, што на той час здавалася дзіўным. Ад сатырыка чакалася іскрыстай весялосці, россыпу вострых слоў – як ад герояў яго п’ес”, “Я бачыла, з якою глыбокаю павагаю ставіліся да яго супрацоўнікі часопіса “Вожык”– Максім Танк, зусім малады ў той час Янка Брыль, як яны рады былі павучыцца ў яго, паслухаць яго параду”.

За п’есу “Пяюць жаваранкі” ў 1951 г. Кандрату Крапіве была прысуджана Дзяржаўная прэмія СССР. 1956 г. быў знамянальным для Кандрата Крапівы – яму было прысуджана званне народнага пісьменніка БССР.

У 1947 г. Кандрат Крапіва пакідае журналісцкую працу і пераходзіць у Акадэмію навук БССР. З 1947 па 1952 год ён працаваў загадчыкам сектара мовазнаўства ў Інстытуце мовы, літаратуры і мастацтва. У 1950 г. ён быў выбраны ў правадзейныя члены Акадэміі навук БССР. У 1952 г. быў створаны Інстытут мовазнаўства АН БССР, і Кандрат Крапіва стаў яго дырэктарам. На гэтай пасадзе ён працаваў да 1956 г. Гэта перыяд, калі Кандрат Крапіва актыўна ўключыўся ў навукова-даследчую

працу, якой займаўся да канца жыцця. На рубяжы саракавых–пяцідзясятых гадоў у друку шмат увагі надаецца меркаванням і прапановам па ўдасканаленні беларускага правапісу. Для прапрацоўкі і вырашэння гэтых пытанняў была створана Арфаграфічная камісія. Узначаліў яе Якуб Колас, намеснікам стаў Кандрат Крапіва. У 1952 г. Кандрата Крапіву абралі акадэмікамАкадэміі навук БССР, а ў 1953 г. яму была прысуджана навуковая ступень доктара філалагічных навук.

У 1953 г. быў выдадзены вялікі перакладны руска-беларускі слоўнік, які адыграў, па сведчанню навукоўцаў, выключна важную ролю ў нармалізацыі беларускай лексікі. Агульная рэдакцыя слоўніка належала калегіі ў складзе Якуба Коласа, Пятра Глебкі і Кандрата Крапівы. У гэтым выданні Крапіва адрэдагаваў літары О, Р, С. З цягам часу слоўнік вытрымаў шэсць выданняў, у тым ліку яго двухтомнае другое выданне было істотна папоўнена лексікай, а кожны слоўнікавы артыкул адрэдагаваў Кандрат Крапіва.

З 1956 па 1982 гг. Кандрат Крапіва працаваў віцэ-прэзідэнтам Акадэміі навук БССР. За гэты час Кандрат Крапіва многа займаўся адміністрацыйнай і арганізацыйнай працай, працягваў навуковую працу ў галіне мовазнаўства, курыраваў грамадскія навукі. Ён – аўтар навуковых прац і артыкулаў па літаратуразнаўству і мовазнаўству. Быў навуковым рэдактарам “Дыялектычнага атласа беларускай мовы”, “Руска-беларускага слоўніка”, “Беларуска-рускага слоўніка”. На думку мовазнаўцаў, выдатным вынікам нармалізатарскай работы з’яўляюцца “Беларуска-рускі слоўнік” (1962, выданне 2-е перапрацаванае і дапоўненае ў 1988–1989), “Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” ў 5 тамах (1977–1984), дапоўненае выданне “Руска-беларускага слоўніка” (1982), якія выйшлі з друку пад навуковай рэдакцыяй Крапівы.

Кандрат Крапіва сціпла адзначаў: “Я не з’яўляюся ніякім вялікім мовазнаўцам. Ну хіба што ў галіне лексікаграфіі. А так гэта калектыўныя працы і другім было б крыўдна”. Але, дзеля справядлівасці, варта адзначыць, што практычна кожнае слова ў акадэмічных слоўніках праходзіла праз рукі Кандрата Крапівы, калі ён ажыццяўляў іх навуковае рэдагаванне.

Важным этапам работы па нармалізацыі літаратурнай мовы, выкананай пад кіраўніцтвам і пры непасрэдным удзеле Кандрата Крапівы, з’яўляецца “Граматыка беларускай мовы”, т.1– марфалогія (1962 г.), т.2 – сінтаксіс (1966 г.). На аб’ёмным моўным матэрыяле, выбраным з літаратурных твораў выдатных беларускіх пісьменнікаў, у гэтай працы абгрунтаваны нормы словазмянення, словаўтварэння і сінтаксісу. З’яўляючыся доктарам філалагічных навук, Кандрат Крапіва ўзначаліваў Тэрміналагічную камісію Беларускай савецкай энцыклапедыі, непасрэдна займаўся распрацоўкай тэрміналогіі ў розных галінах навукі. У 1971 г. за комплекс работ па баларускай лінгвагеаграфіі Кандрату Крапіве была прысуджана Дзяржаўная прэмія СССР. Гаворачы пра навуковую дзейнасць Крапівы, паэт-акадэмік П. Глебка падкрэсліваў: “Навуковая работа К. Крапівы – гэта невыпадковы спадарожнік у біяграфіі пісьменніка, а вельмі арганічная праява яго шматбаковага таленту, адна з уласцівых рыс яго творчага характару, яго мэтанакіраванай дзейнасці не толькі як літаратара, а як дзеяча нацыянальнай культуры шырокага дыяпазону”. У 1975 г. Кандрату Крапіве было нададзена званне Героя сацыялістычнай працы, а ў 1978 г. – званне заслужанага дзеяча навукі БССР.

З 1965 г. Кандрат Крапіва жыў недалёка ад Акадэміі навук і нярэдка на працу хадзіў пешшу. Яго калегі адзначалі, што па ім можна было звяраць гадзіннікі, так пунктуальна ён прыходзіў у свой рабочы кабінет. Пра сваю працу гаварыў: “Я нясу акадэмічную службу”. На гэтай службе ён прымаў людзей па шматлікіх пытаннях, быў заўсёды ветлівы. Субяседніка выслухоўваў з дабразычлівай уважлівасцю, засяроджана. У ім не было мітуслівасці, была размеранасць, павага да чалавечай годнасці. У асобе Кандрата Крапівы агранічна спалучалася непасрэднасць і стрыманасць, сялянская прастата і высокая культура, інтэлігентнасць.

На працягу многіх гадоў Кандрат Крапіва вёў актыўную грамадскую дзейнасць – быў дэпутатам Вярхоўнага савета БССР некалькіх скліканняў.

З 1981 па 1989 гг., пасля выхаду на пенсію, Кандрат Крапіва застаецца працаваць вядучым навуковым супрацоўнікам-кансультантам аддзела лексікалогіі і лексікаграфіі Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа Акадэміі навук БССР, працягваючы працу над навуковым рэдагаваннем моўных слоўнікаў.

Працуючы над навуковымі праектамі, Кандрат Крапіва не пакідае літаратуры. Ён піша вершы, байкі, эпіграмы. За пасляваенны час ім напісаны шэраг п’ес,сярод якіх – драма “З народам”

(1948 г.), камедыя “Пяюць жаваранкі”, адзначаная Дзяржаўнай прэміяй СССР у 1951 г. Падзеі ваеннага часу адлюстраваў пісьменнік у п’есе “Людзі і д’яблы”.

Цяжкую страту ў асабістым жыцці прынёс Кандрату Крапіве 1964 г. У гэтым годзе, у лютым, пайшла з жыцця пасля цяжкай хваробы яго жонка Алена Канстанцінаўна. Кандрат Кандратавіч глыбока перажываў страту любімай жонкі, якая была для яго вельмі блізкім чалавекам. Ён перажыў яе на 27 гадоў, але ўвесь гэты час захоўваў ёй вернасць і ў думках, і ў жыцці.

У канцы 1960-х Кандрат Кандратавіч пачаў пісаць новую п’есу – фантастычную камедыю “Брама неўміручасці”. У п’есе ёсць асобныя эпізоды, якія датычацца жыцця галоўнага героя і яго жонкі, іх адносін, дзе ў вобразнай апасродкаванай формеўвасабляюцца аўтабіяграфічныя моманты жыцця аўтара. Па-першае, глыбокія цёплыя адносіны паміж імі, узаемаразуменне, якое адбывалася без лішніх слоў. Па-другое, у герояў п’есы, як і ў самога Кандрата Кандратавіча, загінуў сын. Яны разам перажываюць гэта вялікае гора, якое іх яшчэ больш яднае. І яшчэ– выбар галоўнага героя – адмовіцца ад неўміручасці і застацца са сваёй жонкай, якая па стану здароў’я не можа быць неўміручай, вобразна адлюстроўвае рашэнне самога Кандрата Кандратавіча застацца верным сваёй Алене Канстанцінаўне.

Пісаў ён гэту камедыю з перапынкамі прыкладна сем гадоў. Ні над адным са сваіх драматычных твораў дзед так доўга не працаваў. П’еса была скончана толькі ў 1972 г. Упершыню яна была надрукавана у студзені-лютым 1973 г. Друкавалася ў часопісе “Полымя” (1973, № 3). Неаднаразова выдавалася на беларускай мове ў рэспубліцы, у перакладах – уРасіі (1973), Украіне (1974), Чэхіі (1976). Упершыню была пастаўлена на сцэне тэатра імя Янкі Купалы ў 1974 г. Камедыя ставілася ў Брэсце, Марыупалі, Хабараўску, у іншых гарадах Расіі і Украіны. Адзначана Дзяржаўнай прэміяй БССР у 1974 г.

Апошняй п’есай Кандрата Крапівы стала філасофская драма “На вастрыі”, напісаная ім ва ўзросце 86 гадоў. У 1982 г. п’еса была надрукавана ў часопісе “Полымя” (1982 № 12). Яна прысвечана маральна-этычнай праблематыцы. Падзеі адбываюцца ў калектыве гарадской бальніцы. Пра задачы п’есы сам Кандрат Крапіва пісаў: “Найпершы абавязак дактароў – ратаваць чалавека ад смерці. Але ж яны таксама – людзі смяротныя. Ім, як і ўсім нам, уласцівы свае перажыванні. Часам атрымліваецца так, што сваё, асабістае, як бы ўступае ў супярэчнасць з грамадскім абавязкам. І розныя людзі па-рознаму вырашаюць гэтую супярэчнасць”. У такой сітуацыі якраз і апынуліся героі твора. Упершыню п’еса “На вастрыі” была пастаўлена на сцэне тэатра імя Якуба Коласа ў1983 г. Спектакль называўся “Блытаныя сцежкі”. Дарэчы, падкрэслю цікавы момант, аб якім не ведаюць літаратуразнаўцы. У п’есе ёсць адна з ключавых гераінь – старэйшая медсястра. Вобраз добрай, клапатлівай жанчыны, якая спачувае хворым, клапоціцца пра іх, укладваючы ў гэтыя клопаты ўсю душу. Завуць медсястру Зоя. Вобраз гэты прысвечаны маёй маці, Зоі Мікалаеўне, якая прыходзіцца Кандрату Крапіве нявесткай. Маці мая, па прафесіі ўрач, шмат дапамагала Кандрату Кандратавічу, калі ён стаў ужо старэнькі, даглядала яго, клапацілася аб стане яго здароў’я. Гэты аўтабіяграфічны штрых быў увасоблены ім у п’есе.

У год дзевяностагоддзя Кандрата Крапівы выйшла яго адзіная дзіцячая кніжка “Загадкі дзеда Кандрата”. У кніжкі ёсць гісторыя стварэння. Праўнучка Кандрата Крапівы, мая дачка – маленькая Варвара – вельмі сябравала са сваім прадзедам. Нават называла яго ласкава: “дзядуля”. Вельмі любіла Варвара завітаць у пакой да Кандрата Кандратавіча і пагуляць з ім “у словы”. Так яны называлі філалагічныя гульні са словамі, якія прыдумваў для яе прадзед. Гэта былі шарады, загадкі і інш. Такія гульні з праўнучкай натхнілі Кандрата Крапіву на напісанне дзіцячай кніжачкі, у якую ён уключыў загадкі-амонімы, прыдуманыя для праўнучкі. Кніжка прызначана для дашкольнікаў і дзяцей малодшага школьнага ўзросту і дапамагае юным чытачам зразумець значэнні беларускіх слоў. Напісанне яе сведчыць, што нават у вельмі паважным узросце Кандрат Крапіва думаў пра новае пакаленне беларусаў, пра будучыню роднай мовы.

У дзень свайго 90-годдзя Кандрат Крапіва адзначыў: “Мне за маё жыццё давялося быць сведкам многіх падзей – вялікіх і малых, ніколі не стаяў ад іх у баку. Цяпер узрост утрымлівае мяне ад абяцанняў – 90 гадоў усё ж велізарная вышыня. Але ведаю, што байкі пісаць буду…” Ён абяцанне выканаў і пісаў да апошняга часу.

Да ўсяго трэба дадаць, што Кандрат Крапіва многа займаўся грамадскай працай. Ён неаднаразова выбіраўся дэпутатам Вярхоўнага Савета БССР 2–8 скліканняў (1947–1990 гг.). У 1946 г. у складзе беларускай дэлегацыі ён прымаў удзел у рабоце 1-й сесіі Генеральнай асамблеі ААН у Лондане, ва Усесаюзным кангрэсе славістаў у Чэхаславакіі, у 1963 г. – у Міжнародным кангрэсе славістаў у Балгарыі.

Кандрат Крапіва пайшоў з жыцця 7 студзеня 1991 г. Яго сэрца перастала біцца ў 5 гадзін раніцы. Пахаваны на Усходніх могілках у Мінску. Аўтарам надмагільнага помніка з'яўляецца вядомая беларуская мастачка-скульптар Святлана Гарбунова.

У 1991 г. Савет Міністраў Беларусі прыняў пастанову "Об увековечении памяти Кондрата Крапивы", згодна з якой у 1993 г. імя пісьменніка было прысвоена Інстытуту мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Уздзенскай сярэдней школе № 2. У Мінску на доме № 76 па праспекту Незалежнасці, дзе пісьменнік жыў з 1965 па 1991 гг. устаноўлена мемарыяльная дошка. Акрамя таго, пра Кандрата Крапіву ў 1983 г. створаны дакументальны фільм "Кандрат Крапіва" (рэж. М. Купеева). У2011 г. створаны мастацка-публіцыстычны фільм "Загадкі дзеда Кандрата" (рэж. А. Леўчык, аўтар сцэнарыя А. Атраховіч – унучка пісьменніка). У 1996 г. да 100-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы выпушчана паштовая марка, прысвечаная пісьменніку. Да 120-годдзя з дня нараджэння былі выпушчаны паштовая марка з партрэтам Кандрата Крапівы і канверт з ілюстрацыяй да яго байкі.

Творчая, навуковая, грамадская праца Кандрата Крапівы адзначана многімі ганаровымі званнямі і дзяржаўнымі ўзнагародамі. Ён – народны пісьменнік БССР, Герой сацыялістычнай працы (1975), лаўрэат Сталінскіх прэмій другой і трэцяй ступеняў (1941, 1951), Дзяржаўнай прэміі СССР (1971), Дзяржаўнай прэміі Беларускай ССР імя Янкі Купалы (1974), доктар філалагічных навук, акадэмік Акадэміі навук БССР. Кавалер чатырох ордэнаў Леніна (1940, 1949, 1966, 1975), ордэнаў Кастрычніцкай Рэвалюцыі (1971), Чырвонага Сцяга (1943), Працоўнага Чырвонага Сцяга (1955), Айчыннай Вайны II ступені (1985), Чырвонай Зоркі (1943), Дружбы народаў (1984).

У Кандрата Крапівы ёсць яшчэ адна надзвычай важная ўзнагарода – народнае прызнанне. Творчая спадчына Кандрата Крапівы ўвасоблена ў яго творах. Некаторыя з іх былі напісаны па заказе часу і таму засталіся ў сваім часе як сведчанні эпохі. Лепшыя ж яго творы жывуць і сёння, у XXI стагоддзі, успрымаюцца вельмі сучасна і не трацяць сваёй злабадзённасці і актуальнасці.

Пра Кандрата Кандратавіча можна распавядаць многа, бо чалавек ён быў маштабны, цікавы. Біяграфія яго насычана шматлікімі і разнастайнымі падзеямі. Шмат чаго паспеў ён зрабіць у сваім жыцці. Але напярэдадні свайго дзевяностагоддзя ён адзначыў, што мог бы зрабіць і больш, каб лепш распарадзіўся тымі здольнасцямі, якімі надзяліла яго прырода. Такія словы сведчаць аб велізарнай творчай энергіі гэтага чалавека. У яго да апошняга дня жыцця былі творчыя задумы, якія ён спадзяваўся рэалізаваць, а на пісьмовым стале засталіся лісты паперы з незавершанымі рукапісамі.

Завяршаючы расказ пра жыццёвы шлях майго дзеда, адзначу, што матэрыялам мне паслужылі яго ўласныя расказы пра жыццё, напісаныя ім артыкулы, манаграфіі літаратуразнаўцаў пра яго творчасць, успаміны людзей, якія ведалі дзеда ў розныя часы, а таксама мае ўласныя ўспаміны. У межах артыкула, зразумела, немагчыма вычарпаць такую маштабную тэму, як асоба Кандрата Крапівы, але я спадзяюся, што ў выніку атрымалася хаця і сціслая, але цэласная карціна яго жыццёвага шляху.

В.А. Александровіч (Мінск)

ШКОЛА ЛІТАРАТУРНАЯ, ШКОЛА НАВУКОВАЯ, ШКОЛА ЧАЛАВЕЧАЯ

Асоба Кандрата Крапівы шматгранная. Народны пісьменнік Беларусі, доктар філалагічных навук па спецыяльнасці "беларуская мова", акадэмік Акадэміі навук БССР. Нястомны працаўнік. Ён быў адным з тых, хто ўнёс важкі ўклад у адраджэнне нацыянальнай культуры. Літаратурная спадчына Кандрата Крапівы ахоплівае практычна ўсе літаратурныя жанры. Ён і таленавіты драматург, і празаік, і паэт, і байкапісец, які размаўляў з чытачамі на вельмі блізкай ім мове, добра зразумелай

для кожнага. Карані яго творчасці глыбока ўваходзяць у народную культуру, у родную глебу. Ён дасканала валодаў майстэрствам смеху, чэрпаючы яго з народнай смехавой культуры. Дарэчы, думаю, што гумар увогуле ўласцівы менталітэту беларусаў. Адсюль народнасць творчасці Кандрата Крапівы. Асобную частку яго літаратурнай спадчыны складаюць пераклады, у якіх адчуваецца глыбокае разуменне слова і тонкае моўнае пачуццё.

Ён быў вучоны, у дзейнасці якога спалучаліся выключная моўная інтуіцыя і глыбокае веданне беларускай мовы. З'яўляўся навуковым рэдактарам грунтоўных лексікаграфічных прац, фундаментальных слоўнікаў, быў адным з ініцыятараў фарміравання і развіцця беларускай літаратурнай мовы, якая нараджалася ў спрэчках і дыскусіях. Навуковая спадчына Кандрата Крапівы сведчыць аб яго энцыклапедычных ведах у галіне моўнай культуры. Ведаю, што калегі мовазнаўцы называлі яго "хадзячай энцыклапедыяй" у галіне беларускай мовы. Напрыклад, у выданні Руска-беларускага слоўніка, які выйшаў у свет у 1981 г., рэестр налічваў больш за 108 тысяч слоў, у наступным выданні рэестр налічваў 109 тысяч слоў, а перакладная частка саставіла звыш 300 тысяч моўных адзінак. Кожнае слова прайшло праз асабістую навуковую рэдакцыю Кандрата Крапівы.

Акрамя ўсяго, мой прадзед Кандрат быў вельмі цікавым чалавекам, які пражыў доўгае і плённае жыццё, прымаў актыўны ўдзел у гістарычных падзеях, якія адбываліся ў краіне. На надмагільнам помніку Кандрату Крапіве выбіты яго словы "Мною валодала …жаданне ўмяшацца ў жыццё і сёе-тое ў ім паправіць". Так ён вызначыў сваё творчае, навуковае, ды і ўвогуле жыццёвае крэда.

Увесь маштаб асобы свайго прадзеда я ўсвядоміла, толькі калі стала ўжо дарослай. У дзяцінстве, само сабой зразумела, успрымала яго больш праз дзіцячы светапогляд і пачуцці. Памятаю свайго прадзеда Кандрата вельмі добра, нягледзячы на тое, што ўспаміны гэтыя датычацца майго дзяцінства: мне было дванаццаць з паловай гадоў, калі не стала прадзеда. Сёння я не аднойчы ў думках вяртаюся ў тыя часы. З найбольш яркіх успамінаў у памяці засталося некалькі.

Адно з іх такое. Напісала я некалі невялічкі верш у газету "Зорка" – вядомую дзіцячую газету, якую ўсе школьнікі чыталі з цікавасцю. Вершык мой быў просценькі, але яго нечакана для мяне надрукавалі. Тады, натхніўшыся, напісала нататкі пра школьнае жыццё. Зноў надрукавалі. Прыбегла ўзрадаваная да прадзеда, каб пахваліцца. Дарэчы, прадзедам я яго ніколі не называла, звярталася "дзядуля". Яму гэта вельмі падабалася. Так было цяплей, больш сардэчна. Прадзед прачытаў маі нататкі, не стаў падрабязна іх разбіраць, проста пахваліў за смеласць. Гэта мяне яшчэ больш натхніла. Пачала супрацоўнічаць з газетай. І вось, праз некаторы час у рэдакцыі мне паведамілі, што залічылі мяне ў пазаштатныя карэспандэнты. Нават і пасведчанне выдалі. Стаць карэспандэнтам самай вядомай у рэспубліцы дзіцячай газеты – гэта вялікі гонар. Прыбегла я да прадзеда, каб падзяліцца радасцю. Ён па-сапраўднаму ўзрадаваўся і адобрыў такі паварот падзей. Дарэчы, ён сам прывык ставіцца да ўсяго грунтоўна і ад іншых патрабаваў гэтага, ад мяне – таксама, нягледзячы на мой малы ўзрост. Да майго супрацоўніцтва з газетай паставіўся як да вельмі сур'ёзнай працы, падтрымаў мяне.

У якасці юнага карэспандэнта я вырашыла ўзяць у прадзеда інтэрв'ю. папрасіла яго аб гэтым. Ён пагадзіўся, хаця быў вельмі старэнькі і ад усялякіх інтэрв'ю ў газетах і часопісах увогуле адмаўляўся. А на маю просьбу згадзіўся. Прызначылі час. З раніцы я падрыхтавала тэхніку – магнітафон "Бярэсце" (па тым часе вельмі добрая тэхніка), а прадзед, устаўшы рана, пагаліўся, надзеў сваю парадную хатнюю вопратку, якую апранаў звычайна, калі хто заходзіў у госці. Сеў за стол і толькі тады паклікаў мяне з маёй тэхнікай. Некалькі гадзін працягвалася наша размова. Ён адказаў на ўсе мае пытанні. Адказаў з ахвотай, падрабязна. Распавядаў, галоўным чынам, пра дзяцінства, раннія гады і некаторыя падзеі свайго жыцця.

У дванаццаць гадоў я, безумоўна, у поўнай меры не ўсведамляла, што перада мной класік беларускай літаратуры, выдатны вучоны-філолаг і што гэты магнітафонны запіс зробіцца з цягам часу каштоўным рарытэтным дакументам. Перада мной быў мой прадзядуля, якога я вельмі любіла, з якім заўсёды рада была пагутарыць. Так атрымалася цікавае інтэрв'ю. Гэта было апошняе інтэрв'ю Кандрата Крапівы.

Тое, што Кандрат Крапіва чалавек выдатны, знакаміты, я адчувала яшчэ ў дзяцінстве. Але адчувала гэта больш па рэакцыі іншых, бо сам ён у побыце быў чалавекам надзвычай простым, паз-баўленым ганарыстасці, ставіўся з аднолькавай павагай і да дарослага, і да дзіцяці.

Наступны ўспамін датычыцца нашых з прадзедам філалагічных гульняў. Люблю ўспамінаць гэты цудоўны перыяд жыцця. Прыбягаючы са школы, спяшалася завітаць да прадзеда ў пакой. Там мяне чакала вельмі цікавая справа, якую мы з ім называлі "гульня ў словы". Ён прыдумваў для нашых сустрэч розныя філалагічныя загадкі, шарады і іншыя развіваючыя гульні са словамі. Паміж сабой мы гаварылі так: "давай згуляем у словы". Гэта захапляла, мы маглі з азартам гуляць так гадзінамі. Для прадзеда Кандрата гэтыя нашы "гульні ў словы" далі матэрыял для яго вядомай дзіцячай кнігі "Загадкі Дзеда Кандрата". Кніжку гэту ён напісаў даволі хутка, на адным подыху. Калі напісаўшы, прачытаў нам з мамай самы першы варыянт, я з задавальненнем пазнала загадкі з нашых гульняў. Пасля ён яшчэ некаторы час рэдагаваў тэксты, уносіў праўкі, як рабіў гэта звычайна. Часам яму дапамагала мая мама, запісваючы некаторыя ўрыўкі пад яго дыктоўку. Кніжка была надрукавана ў выдаведстве "Юнацтва" да 90-годдзя Кандрата Крапівы. Па просьбе прадзеда малюнкі да загадак зрабіў мой бацька – мастак Анатоль Александровіч. Кандрату Кандратавічу яго малюнкі вельмі спадабаліся. Зараз, калі бяру ў рукі першае выданне гэтай мілай майму сэрцу кніжкі, успамінаюцца сустрэчы з прадзедам і нашы з ім цудоўныя "гульні ў словы".

Асэнсоўваючы зараз свае дзіцячыя ўспаміны, прыйшла да высновы, што "гульні ў словы" мелі вялікі жыццёвы сэнс. Яны не проста запомніліся мне як цікавыя сустрэчы з прадзедам, а стварылі выхаваўчы эфект, які праявіўся ўжо значна пазней. Магчыма, менавіта гэтыя філалагічныя гульні заклалі некалі ў маёй свядомасці цікавасць да мовы як культурнай з'явы, імкненне да культуры гаворкі, вызначылі шлях, які паступова прывёў мяне да разумення той ролі, якую адыгрывае мова ў фарміраванні светапогляду чалавека, народа. Безумоўна, такое паглыбленае разуменне прыйшло не адразу. Але лічу, што жыццё побач з прадзедам, пастаянныя катакты з ім далі мне, нягледзячы на мой тагачасны зусім юны ўзрост, той імпульс, які дапамог з цягам часу разабрацца ў структуры роднай мовы, адчуць яе мелодыку і харство.

Зразумела, у 10-12 гадоў я яшчэ не задумывалася аб тым, што такое мова, якую ролю яна адыгрывае ў жыцці асобнага чалавека і цэлай нацыі, як фарміруецца структура гаворкі і г.д. у гэтым узросце было важна зусім іншае – кантакты з такім цікавым і глыбокім чалавекам, якім быў мой прадзед Кандрат. Яго мова, літаратурная, прыгожая, яго пільная ўвага да правільнай гаворкі – усё гэта моцна паўплывала на фарміраванне майго ўласнага светапогляду. Дарэчы, цікава, што ён лічыў вельмі важным для выхавання дзіцяці чытанне яму кніг уголас, нават і тады, калі дзіця ўжо і само навучылася чытаць. У гэты час адбываецца кантакт, абмен думкамі, эмоцыямі і ўражаннямі ад прачытанага, а ў памяці дзіцяці застаецца голас роднага чалавека. Да гэтага часу нібы чую яго голас, нягромкі і спакойны, памятаю яго немітуслівую разважлівую манеру гаварыць. Чытаў ён мне розныя кнігі. Асабліва добра помніцца чытанне апавяданняў Віталя Біянкі, казак розных народаў. Сёння, як толькі вазьму ў рукі гэтыя кнігі – быццам бы зноў чую голас прадзеда Кандрата. Ён меў рацыю – голас застаецца ў памяці назаўсёды.

Успамінаючы гады, праведзеныя побач з Кандратам Крапівой, маім прадзедам, я быццам бы зараз бачу, як ён засяроджана працуе, схіліўшыся над сваім вялізным пісьмовым сталом. На стале ў яго заўсёды ляжалі акуратныя стопкі паперы з усялякімі нататкамі. Іх нельга было зрушыць з месца, нельга было сапсаваць гэты раз і назаўсёды ўладкаваны ім самім парадак. Бачыла як працаваў ён над навуковай рэдакцыяй перакладнога беларуска-рускага і руска-беларускага слоўнікаў. Быў ён тады ўжо старэнькі. З гэтай прычыны ў Акадэмію навук не хадзіў, працаваў дома. Да яго прыходзілі навуковыя супрацоўнікі інстытута і, зачыніўшыся ў кабінеце, доўга і рупліва вывяралі кожнае слова са слоўнікаў, над якімі ішла праца. Тады, у дзяцінстве, я не столькі розумам, колькі нейкім дзіцячым пачуццём усведамляла, што прадзед Кандрат працуе над нечым вельмі важным, што яго нельга ў гэты момант турбаваць, гуляць у шумныя гульні, і ўвогуле, парушаць тую цішыню, што панавала ў кватэры. Прадзед Кандрат вельмі прыгожа размаўляў па-беларуску, арганічна і павольна пераходзіў з рускай мовы на беларускую і наадварот. Зараз мне зразумела наколькі глыбока ён ведаў мову, як тонка разумеў кантэкст і сэнс кожнага слова. Калі ж была маленькая, то мне проста падабалася слухаць яго гаворку, гарманічную, напоўненую вобразнымі параўнаннямі.

У пачатку 1960-х, задоўга да майго нараджэння, Кандрат Крапіва быў адным з навуковых рэдактароў фундаментальнай працы "Дыялектычны атлас беларускай мовы" (у двух кнігах, 1963 г.). Сёння я ўжо з навуковага пункту гледжання вывучаю гэта выданне. У дзяцінстве ж нярэдка з ціка-

васцю гартала вялікія старонкі гэтых масіўных і вельмі цяжкіх кніг, са здзіўленнем адкрывала для сябе, што адно і тое ж слова гучыць па-рознаму ў розных рэгіёнах і гэта называецца незразумелым мне тады словам “дыялекты”. Але ў свядомасці нешта адбілася, уяўленне засталося, заклалася падстава для роздуму.

З дзяцінства ж запомнілася павага прадзеда да слова, якая выразна адчувалася ў працэсе кантактаў. Так, выказваючы думку, ён заўсёды імкнуўся вельмі дакладна падабраць словы, і чакаў гэтага ж ад мяне. У мягкай, ветлівай форме мог выправіць моўную памылку, няправільны націск, або недакладнасць сэнсу. Дапамагаў заўсёды ўдакладніць думку, заклаўшы тым самым імкненне да яснасці выразаў.

У значна больш сталым узросце, калі ўжо сама пачала займацца навукова-даследчай працай, сур ёзна задумалася аб тым, як ствараецца мова, на якой глебе, з якіх крыніц фарміруюцца яе асаблівасці.

Займаючыся навуковай працай у галіне нармалізацыі беларускай лексікі, Кандрат Крапіва лічыў, што ў гэтай сферы важным крокам з’яўляецца стварэнне нарматыўнай граматыкі, арфаграфічных, перакладных і тлумачальных слоўнікаў як носьбітаў літаратурнай мовы. У дзяцінстве я, зразумела, глыбока не задавалася пытаннем – як ствараецца слоўнік. Адказ я знайшла значна пазней у артыкуле прадзеда. Кандрат Крапіва пісаў: «Моўныя формы выпрацоўвае сам тварэц мовы – народ. Не адвольна, а ў адпаведнасці з выпрацаваныя за многія вякі заканамернасцямі (унутранымі законамі) развіцця мовы. І ўсё ж недакладна па адной мадэлі. Задача мовазнаўцаў – вывучаць гэтыя заканамернасці і выпрацаваныя формы, прывесці іх у пэўную сістэму, вызначыць найбольш усталяваныя, найбольш прыдатныя для агульнага карыстання моўныя нормы: граматычныя, лексічныя, арфаэпічныя, акцэнтуальныя. Вызначыць для таго, каб словы і выразы людзей разумелі па магчымасці аднолькава і такім чынам аблягчалася б ім узаемнае паразуменне» [1, с. 164].

Працуючы над дысертацыйным даследаваннем, я неаднаразова звярталася да такіх маштабных пытанняў, як месца і роля мовы ў фарміраванні этнасаў. Даследчая праца дапамагла мне глыбей асэнсаваць не толькі ўсю значнасць граматычнай сістэмы мовы, але і ўсвядоміць тую ролю, якую адыграла навуковая дзейнасць Кандрата Крапівы ў стварэнні нашай айчыннай моўнай культуры, больш таго, у працэсе нацыябудавання. Чалавек успрымае свет праз мову, гэта значыць праз прызму ўсёй моўнай сістэмы, якая задае пэўны набор паняццяў і тым самым фарміруе лад мыслення. «Каждый язык есть также особый способ мировоззрения и интерпретации опыта. В структуре любого языка кроется целый набор неосознаваемых представлений о мире и жизни в нем» [2, с. 190]

Мова з’яўляецца не толькі сродкам камунікацыі, але і сродкам яднання этнасу, увасабленнем культуры народа. Зыходзячы з гэтых пазіцый, лічу, што праца па стварэнню нацыянальнага правапісу, лёгкага для паразумення, скарыстання, увасаблення ў гаворцы і пісьме, якой прысвяціў сваю навуковую дзейнасць Кандрат Крапіва, з’явілася важным звяном працэсаў кансалідацыі беларускай нацыі.

У завяршэнні разважанняў хочацца нагадаць словы вядомага беларускага драматурга Алеся Петрашкевіча, які так акрэсліў маштаб асобы Кандрата Крапівы: “…гэта школа літаратурная, школа навуковая, школа чалавечая” [3, с. 220].

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Жыццё патрабуе. Збор твораў у 6 т. Т.6/ Кандрат Крапіва.-Мн.:Мастацкая літаратура, Мінск: Маст. літ., 2004.- 447 с.
2. Клакхон, К. Зеркало для человека. Введение в антропологию / К.Клакхон.- СПб: «Евразия», 1999.
3. Сабалеўскі, А.В. Кандрат Крапіва. Нарыс жыцця і творчасці/ А.В.Сабалеўскі. - Мінск: Народная асвета, 1989г.-221 с.

У.В. Гніламедаў, М.У. Мікуліч (Мінск)

КАНДРАТ КРАПІВА ЯК ФЕНОМЕН СВАЙГО ЧАСУ

Кандрат Крапіва вырас з таго, што літаратуразнаўцы называюць “народнай смехавай творчасцю” (выраз Міхаіла Бахціна). Беларускі фальклор і літаратура ў паказе сваіх герояў не пазбягалі ні шаржу, ні кпінаў, ні парадзіравання і скамарошства. Байкі Крапівы – прамое і непасрэднае, амаль не апасродкаванае нейкімі прыватна-аднаразовымі, асабовымі сітуацыямі выяўленне сацыяльных і маральных асаблівасцей народнага жыцця. Пачуццё гумару не пакідала беларускі народ у самыя цяжкія часы. Гэта і знайшло сваё ўвасабленне ў творах К. Крапівы, набыўшы пэўную накіраванасць, узмацніўшыся да вострай сатыры, а нярэдка і да сарказму.

У 1920-я гг. малады сатырык высмейваў адмоўныя рысы ў свядомасці людзей, адсталасць старой вёскі, рэлігійныя вераванні, бескультур’е (“Ціт заводзіцьновы быт”, “Будуйце лазні!”, “Мы не паклонімся богу” і іншыя творы) і рабіў гэта з выразных асветніцкіх пазіцый. Напрыклад, у вершы “Грышча” паэт выяўляе сваё непрыняцце старых форм грамадска-культурнага жыцця на сяле, асуджае абмежаванасць інтарэсаў, прымітыўнасць адпачынку моладзі, нізкі ўзровень культуры і нявыхаванасць. Падчас вясковай вечарынкі “Сцёпка ціскае гармонік, Той пішчыць, як парася”.

А пад піск той сярод хаты
Дык аж стогнуць, бы аруць,
Скачуць хлопцы і дзяўчаты –
Вобуй бацькаўскі дзяруць;

Аж сапуць, абліты потам,
Як улетку ў сенакос;
Як каторы тупне ботам –
Здэцца, зломіцца памост. [2, с. 47]

Як бачым, тонкай іроніяй, сатырычным высмейваннем напоўнены аўтарскія параўнанні і характарыстыкі, у якіх стома ад скокаў суадносіцца са стомай ад цяжкой сялянскай працы. Паэт сцвярджае думку аб тым, што на месца такіх форм адпачынку на вёсцы, як бязладнае грышча з яго распушчанасцю нораваў, шумам-гоманам, крыкам, лаянкай і “дзікім Градам адборных мацюкоў” павінны прыйсці сістэмная культурна-асветная праца і самаадукацыя, звязаныя з духоўнасцю, кнігамі, імкненнем да ведаў.

Неяк незаслужана абыдзена ўвагай даследчыкаў цікавая і павучальная байка К. Крапівы “Каршун і Цецярук”, якая прысвечана выкрыццю абыякавасці і баязлівасці, падхалімства і ўгодніцтва. Стары Каршун раптам “стаў хваліцца на ўвесь лес, Што ён – спявак вялікі”. Гэтую амбіцыйную і беспадстаўную прэтэнзію на мастацтва асуджаюць іншыя лясныя птушкі, у прыватнасці, галкі і сіваграк, аднак толькі шэптам, “на вушка”, “бо той каршун стары Начальствам быў у іх, / І ведалі даволі ўсе наўкола, / Што хоць паганы меў ён голас, / Ну дык затое ж кіпцюры!” [2, с. 182]. Асяроддзе страху, маўчання і прыніжанасці становіцца спрыяльнай глебай для развіцця негатыўных якасцяў, самасцвярджэння непрыстойных асоб. У ім спакваля выспявае амаральны ўчынак Цецерука, які, каб узвысіцца над іншымі, крывадушна абвяшчае Каршуна выдатным спеваком, сапраўдным мастаком. “Няма на свеце прыямнейшай рэчы, як слухаць песні Каршуна”, – безапеляцыйна сцвярджае ён. Паэт удала выкарыстоўвае прыём адваротнасці. З дапамогай гэтага прыёму ён робіць акцэнт на ўчынку і асобе Цецерука, нарошчвае яе адмоўную характарыстыку і сатырычнае высмейванне. Імкнучыся дагадзіць свайму начальніку, Цецярук адмаўляе ў таленце спевака нават такому агульнапрызнанаму майстру, як Салавей і, наадварот, беспадстаўна ўзвышае зусім няздатную да мастацтва Варону, якая, на яго думку, “мацней і за Шпака, і за Грака”. “Але найлепш за ўсіх – шаноўны старшыня” [2, с. 182], – акцэнтавана падагульняе свае разважанні бязмерна ўгодлівы Цецярук. Зразумела, змадэляванае на аснове стасункаў і ўзаемаадносін у птушыным асяроддзі К. Крапіва праецыраваў на сацыяльную сферу, чалавечае грамадства. Страх і

падхалімства, адхіленне ад маральных норм і законаў, прынцыпаў праўды і справядлівасці вядуць да ўсёдазволенасці, узурпацыі ўлады і дыктатуры.

Пазней у беларускую літаратуру прыйдуць і Уладзімір Корбан, і Міхась Скрыпка, і Эдуард Валасевіч, і іншыя байкапісцы-сатырыкі, але што аб'ядноўвае іх з Крапівой? Хіба што толькі праца ў пэўным жанры. Крапіва – непаўторны.

Вялікае месца ў творчасці К. Крапівы даваеннага перыяду належыць заходнебеларускай тэматыцы. Пісьменнік уважліва сачыў за тым, як разгортваліся падзеі па той бок Рыжскай мяжы, актыўна адгукаўся на іх, выступаючы палымяным абаронцам сваіх прыгнечаных і занядбаных заходніх братоў. Вершы "На "крэсах усходніх", "Польскаму пану ў дзень стварэння Беларускай дывізіі", "Не да "бжуху" страва", "Праметэй", "Балабонь да пары, балабонь!", "Кат у няміласці", "З фашыстоўскай падваротні", "Ад пачосткі ныюць косткі", "Некралог" і іншыя сведчаць пра тое, што ён выступаў супраць палітыкі дэнацыяналізацыі беларускага этнасу, якую праводзілі польскія ўлады на "крэсах усходніх", супраць абмежавання сацыяльных правоў і свабод беларусаў.

Верш "Не да "бжуху" страва" прысвечаны самому факту падзелу Беларусі ў адпаведнасці з Рыжскай мірнай дамовай 1921 года і яго вынікам:

Кускі смачныя цалком
Пан глытае век-вяком, –
Так жа вось вайной мінулай
Польшча "Крэсы" праглынула.
Толькі гэтакі кусок
Каб не вылез ёй праз бок… [2, с. 108]

"Праглынуўшы" Заходнюю Беларусь і Заходнюю Украіну, Польшча цяжка захварэла, сцвярджае аўтар. Паны спадзяюцца на тое, што "Можа бог дасць, пранясе" і хворая неўзабаве паправіцца, ачуняе, прагноз жа самога аўтара несуцяшальны: "Але Польшчы, як здаецца, / Пастагнаць тут давядзецца" [2, с. 108]. Верш характарызуецца натуральнасцю лірыка-апавядальнага дыскурсу, прадметна-пачуццёвай канкрэтнасцю і выразнасцю, яскравым вобразным малюнкам. Вастрыня сацыяльнага погляду лірычнага героя спалучаецца ў ім з дакладным рэалістычным адлюстраваннем, непасрэднасць выяўлення думкі і пачуцця пераплятаецца з публіцыстычна-сатырычнай завостранасцю.

У сваім даследаванні "Пытанні літаратуры і эстэтыкі" М. Бахцін адзначаў, што "міфалагічнае і мастацкае мысленне лакалізуе ў мінулым такія катэгорыі, як мэта, ідэал, справядлівасць, дасканаласць, гарманічны стан чалавека і грамадства" [1, с. 298]. Вершам "Праметэй" К. Крапіва адгукнуўся на разгром польскімі ўладамі Беларускай сялянска-работніцкай грамады, у прыватнасці, на заключны судовы працэс над яе кіраўнікамі, які адбыўся ў лютым-маі 1928 года ў Вільні. Народ Заходняй Беларусі асацыяваўся ў свядомасці паэта са старажытнагрэчаскім тытанам Праметэем. Як і прыкуты да скалы за перадачу агню людзям Праметэй, "рукою панскаю прыкуты" заходнебеларускі народ таксама церпіць страшныя мукі, пакутуе пад польскім сацыяльным і нацыянальным прыгнётам:

Крывёй абліты ён, зняможан!
Маўчыць халодная скала.
Крамсае цела "бялы ожэл" –
Сваяк "двухглавага арла".

Ён сэрца рве. Ён шчыпле печань.
Ён п'яны выглядам крыві…
Крывавы баль, аднак, не вечны,
Калі ў грудзях агонь жывы. [2, с. 125]

Верш вызначаецца скандэнсаванасцю і ёмістасцю, напружанасцю драматычнага зместу і

“дыхае” моцнай духоўна-грамадзянскай энергетыкай. Аўтарскі маналог арганічна спалучае думку і эмоцыю, ён прасякнуты сцвярджэннем гераікі народнага духу і волі і насычаны яркімі, пластычна-выяўленчымі штрыхамі і дэталямі. Лірычны герой паэта спадзяецца на годную адплату працоўных Заходняй Беларусі, якім верш прысвечаны, сваім прыгнятальнікам:

І прагну аднаго цяпер я:
Каб мне прыждаць хвіліны тэй,
Калі паганай птушкі пер’е
Па ветры пусціць Праметэй. [2, с. 125]

Варта заўважыць, што сатырычна-выкрывальны талент Кандрата Крапівы добра клаўся на грамадска-сацыяльную глебу Заходняй Беларусі, яго творы карысталіся вялікай папулярнасцю ў шырокім працоўным асяроддзі краю, якое любіла вострае, дасціпнае, арыгінальнае слова пісьменніка. “Імя і вершы Крапівы, – дасведчана пісаў В. Таўлай, – настолькі зрадніліся з шырокімі чытацкімі коламі Заходняй Беларусі і былі настолькі сугучнымі тагачасным настроям, што заходні беларус без асаблівага роздуму залічаў аўтара ў землякі-заходнікі.

Але трэба прызнаць, што ў гэтай сімпатычнай памылцы была значная віна рэдакцыі “Маланкі”, якая з мэтай “акліматызацыі” Крапівы самастойна ўводзіла некаторыя тэрміналагічныя змены ў яго вершы, а таксама шляхам дапісання прысвячальных дапісак звязвала іх з канкрэтнымі асобамі і падзеямі заходнебеларускага палітычнага жыцця…

Творы Крапівы білі з гнеўнай сілай па панскай рэчаіснасці.

У гэтым – галоўная прычына шырокай папулярнасці Крапівы ў былой Заходняй Беларусі. Вершы і байкі сатырыка часта дэкламаваліся з аматарскай сцэны, а раз пачутыя – глыбока западалі ў памяць” [4, с. 235– 236].

Асаблівым попытам сярод заходнебеларускіх чытачоў карысталася паэма К. Крапівы “Біблія”, якая, па словах П. Пестрака, “пераходзіла з вёскі ў вёску ў рукапісным выглядзе – на школьных сшытках “у клетачку”, каб гусцей можна было напісаць, каб больш змясцілася. У такім выглядзе яе пранеслі і ў турму. Я сам пазнаёміўся з “Бібліяй” у пружанскай турме. Помню, як цяпер, пасля паверкі садзіліся ўсе ўкруг за стол, і я хлопцам чытаў “Біблію”. Чытаць яе было цяжка, бо не паспееш ты прачытаць страфы, як выбухае такі грамовы смех, што аж вераб’і з падаконнікаў фыркаюць са спалоху.

Калі хто-небудзь з хлопцаў адседжваў свой тэрмін, яму клалася на дарогу “Біблія” ў халяву, зашывалася і такім чынам выносілася на волю, даходзіла ў тыя куткі, дзе яе яшчэ не было.

Праводзячы такога хлопца з “Бібліяй”, казалі: “Нясі бацьку, няхай пачытае” [3, с. 131-132].

Дарэчы, папулярнасць твораў К. Крапівы ў Заходняй Беларусі, тое, што яны распаўсюджваліся там сярод чытачоў у мноcтве рукапісных экземпляраў, аднойчы дапамаглі маладому Максіму Танку пазбегнуць турэмнага зняволення. Баронячыся ў судзе ў снежні 1934 года пасля паўторнага арышту і абвінавачвання ў напісанні знойдзеных у турэмнай камеры на Лукішках антырэлігійных і рэвалюцыйных вершаў, а таксама першамайскай адозвы, М. Танк даводзіў, што гэта вершы беларускага савецкага паэта Кандрата Крапівы. “Няхай мне даруе наш выдатны сатырык за тое, што я прыпісаў яму свае бездапаможныя раешнікі… Але гэта тады памагло мне падважыць абвінавачанне суддзі-следчага і выйсці на свабоду…” [5], – разважаў паэт падчас гутаркі з адным з аўтараў артыкула ў маі 1995 года.

Ягоныя апавяданні 1920-х гг. нагадваюць творы Міхаіла Зошчанкі, хаця ў іх у першы час пераважае сатырычна-прыкладны, асветніцкі пачатак (“Людзі – суседзі”, “Снег ідзе”, “Вайна” і інш.). З цягам часу, аднак, К. Крапіва імкнуўся глыбей раскрыць унутраны свет чалавека і стаў вопытным майстрам псіхалагічнай прозы. На мяжы 1920–1930-х гг. ён стварыў сацыяльна-бытавы раман “Мядзведзічы”, у якім намаляваў карціну беларускай вёскі 1920-х гг., пераднавальнічную атмасферу напярэдадні калектывізацыі. Раман не страціў свайго гісторыка-мастацкага значэння да цяперашняга часу. Яго цэнтральны герой Юзік Верамейчык –тыповая фігура маладога чалавека 20-х гг., у мінулым удзельніка грамадзянскай вайны, які вяртаецца ў роднае сяло з намерам зрабіць крок да новага жыцця... Падагульняючая думка пісьменніка – мужык не можа існаваць па-за турботамі

пра зямлю, пра сваю работу на ёй – не страціла сваёй філасафічнасці і актуальнасці і сёння.

І вобразамі сваімі, і сітуацыямі, і праблемамі “Мядзведзічы” тыпалагічна суадносяцца з іншымі беларускімі раманамі пачатку 1930-х гг. Міхася Зарэцкага, Платона Галавача, Сымона Баранавых, Рыгора Мурашкі...

У творах канца 1920 – пачатку 1930-х гг. і больш позніх дамінавала не толькі сатыра. Пісьменнік не пакідаў па-за ўвагаю і іншыя матывы – лірычныя, гераічныя і нават трагічныя, як, напрыклад, у тым жа рамане “Мядзведзічы”, у многіх п’есах. К. Крапіву ўсё больш цікавіў чалавек, складанасць яго ўнутранага свету, маральнае самаадчуванне ў новых абставінах жыцця. Гэты свой інтарэс ён імкнуўся рэалізаваць у драматычных творах. Мысленне Крапівы-драматурга, несумненна, выспявала ў “баечна-гутаркавым” перыядзе яго творчасці. Многія ягоныя тагачасныя сатырычныя творы пабудаваны ў форме дыялога (“Гаагская “Каробачка”, “Калядная размова”, “Дзве кумы” і інш.). У персанажах ужо выяўляліся “зерні” сцэнічных характараў. На шляху да сцэны шмат у чым яму дапамагла руская літаратура, у першую чаргу драматургія Аляксандра Астроўскага.

Першая п’еса “Канец дружбы” была напісана ў 1933 г. У ёй разглядаецца праблема сяброўства і абавязку, складанасць чалавечых адносінаў падчас рэвалюцыі, грамадзянскай вайны, напружаных класавых канфліктаў. Сёння мы, вядома, па-іншаму разумеем канфлікт Карнейчыка і Лютынскага, але п’еса застаецца дакументам таго часу.

Гераічная драма “Партызаны” (1937) стаіць у адным шэрагу з такімі творамі савецкай драматургіі, як “Любоў Яравая” Канстанціна Транёва, “Браняпоезд 14-69” Усевалада Іванова, “Разлом” Барыса Лаўранёва, “Шторм” Уладзіміра Біль-Белацаркоўскага. Аўтар узнавіў карціны грамадзянскай вайны ў Беларусі, вывеў на сцэну народ, які ўсвядоміў сябе рухавіком гісторыі.

А славутая камедыя “Хто смяецца апошнім”, створаная ў 1939 г., па сіле абагульнення, мастацкай дасканаласці, сцэнічнасці з’явілася адной з вяршыняў савецкай драматургіі 1930-х гг. Здзіўляе мастацкая пераканальнасць яе персанажаў. Вобразы Тулягі, Гарлахвацкага, Зёлкіна і іншых герояў сталі тыповымі і абагульняльнымі.

Яго напружаная работа ў гады вайны ў перыядычных выданнях набліжала перамогу. Не забываўся ён і на драматургію. У гэты перыяд напісаны п’есы “Проба агнём” і “Мілы чалавек”. Апошняя – зноў жа сатырычная камедыя, у якой таленавіта выстаўлены “напаказ”, на асмейванне адмоўныя з’явы тагачаснага жыцця.

Плённа працаваў Кандрат Крапіва ў розных жанрах драматургіі і пазней. Вельмі цікавы, напрыклад, ягоны тэарытычны артыкул “Канфлікт – аснова п’есы”. Мастак імкнуўся рэалізаваць усю шматграннасць свайго таленту і светаўспрымання.

У 1970-я гг. Кандрат Крапіва стварыў сваю “фантастычную камедыю”“Брама неўміручасці” (1973), якая, на нашу думку, дае падставы меркаваць, што славуты асветнік пад канец жыцця ў пэўнай ступені зняверыўся ў ідэях і ў ідэалогіях – у іх здольнасці ахапіць цэласную карціну быцця, карэнным чынам змяніць чалавечую прыроду. Калі ўважліва прачытаць п’есу, то можна прыйсці да высновы, што аўтару “Брамы неўміручасці” ідэі, нават самыя маштабныя, здаюцца абстрактнымі. У гэтым сваім творы ён набліжаецца да шырокай панарамы жыцця.

Уражвае духоўная насычанасць п’есы, вострая пастаноўка пытання пра сэнс чалавечага быцця, месца чалавека на зямлі. Аўтар зыходзіць з нераўнамернасці развіцця навукова-тэхнічнага і маральнага прагрэсу, закранаючы розныя аспекты гэтай праблемы – сацыяльна-эканамічныя, біялагічныя, маральна-этычныя і філасофскія. У камедыі створаны тыповыя сатырычныя характары. Герантолаг Дабрыян адкрыў закон неўміручасці. Плёнам гэтага яго адкрыцця спяшаюцца пакарыстацца Дажывалаў, Караўкін, Шусцік, Скараспей, Застрамілава і іншыя, якія хацелі б быць неўміручымі, “вечнымі”. Перад веліччу вечнасці драматург, паводле яго слоў, паказвае “звычайных людзей, добрых і дрэнных, з іх характарамі, грамадскімі і асабістымі інтарэсамі і маральнымі якасцямі”.

Гэтыя “звычайныя” людзі часам здзіўляюць сваёй нахабнасцю, цынізмам, адсутнасцю элементарнай чалавечай прыстойнасці. Гэта і ёсць рэальныя людзі ў рэальным жыцці. Такімі зрабіла іх прырода і ўмовы грамадскага існавання, і яны не хочуць стаць лепшымі. Славуты гумар драматурга часам набывае саркастычную афарбоўку. Уражанне такое, што гарлахвацкія і зёлкіны добра прыжыліся ў чалавечым грамадстве. “Фантастычная камедыя” прымушае задумацца над складаным

жыццём і яго супярэчнасцямі, дазваляе бліжэй зразумець духоўны свет сучасніка, яго погляды і інтарэсы, адносіны да будучыні.

Драматургія Кандрата Крапівы – галерэя тыпаў. У старажытнага аўтара Феафраста ёсць кніга “Характары”, у якой ён апісвае розныя чалавечыя тыпы – найперш адмоўныя. Такое даследаванне можна было б зрабіць на матэрыяле камедый Крапівы. Мяркуем, што з цягам часу нашы крытыкі, сацыёлагі, маралісты гэтым зоймуцца. Цікавая праца можа атрымацца…

Багатая спадчына класіка беларускай літаратуры, урокі яго творчасці, ідэі і вобразы, несумненна, спатрэбяцца ў будучым, яны стануць карыснымі для наступных пакаленняў беларускіх пісьменнікаў і дзеячаў культуры. І не толькі для іх – для ўсіх.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Крапіва, К. Збор твораў : у 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 1 : Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы. – 462 с.
3. Пестрак, П. Народ яго ведае і любіць / П.Пестрак // Полымя. – 1956. – № 3. – С. 129–134.
4. Таўлай, В. Творы / В.Таўлай. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, 1961. – 404 с.
5. Цыт. па матэрыялах, якія захоўваюцца ў аўтараў.

В.П. Рагойша (Мінск)

КАНДРАТ КРАПІВА – ПЕРАКЛАДЧЫК

Гаворку пра Кандрата Крапіву-перакладчыка хацелася б пачаць з разваг пра мастацкі пераклад увогуле, у прыватнасці – пра яго месца і ролю ў грамадстве, у культуры грамадства. А дакладней, пачаць з пэўнай недаацэнкі перакладу як віду літаратурна-мастацкай дзейнасці, яго спецыфікі, значэння і здабыткаў. Асабліва гэта кідаецца ў вочы цяпер, напярэдадні святкавання 500-годдзя беларускага кнігадрукавання, бо тая ж першая наша кніжка, створаная Францыскам Скарынам і выдадзеная ў 1517 годзе, была якраз перакладной. Самы апошні прыклад такой традыцыйнай няўвагі да мастацкага перакладу (і не толькі ў нас, але і ў нашых блізкіх суседзяў) знойдзем у дабротнай, саліднай, у 4-х тамах, 6-і кнігах, “Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя”, падрыхтаванай у НАН Беларусі. Паэзіі, прозе, драматургіі, нават крытыцы і літаратуразнаўству адведзена ў кожным томе значная плошча ў спецыяльных аглядных артыкулах. Толькі пра мастацкі пераклад такіх артыкулаў няма, як няма і манаграфічных раздзелаў пра лепшых беларускіх перакладчыкаў XX ст. (Юрку Гаўрука, Язэпа Семяжона, Васіля Сёмуху і інш.). Што да арыгінальных пісьменнікаў, якія вызначыліся таксама і ў галіне мастацкага перакладу (Янка Купала, Уладзімір Дубоўка, Аркадзь Куляшаў, Максім Танк, Аляксей Зарыцкі, Анатоль Вялюгін і інш.), то ў лепшым выпадку знойдзем самыя агульныя заўвагі пра іх удзел ва ўзбагачэнні беларускай літаратуры і культуры скарбамі замежнага пісьменства. Скажам, у грунтоўным манаграфічным раздзеле “Кандрат Крапіва” адно ў самым канцы толькі некалькі сказаў адведзена пераліку перакладаў пісьменніка, якія “высока ацэнены спецыялістамі” [3, с. 328]. Але хто гэтыя “спецыялісты”, дзе і як яны ацэньвалі крапівоўскія пераклады – не сказана. Яно, відаць, і не дзіўна, бо нават у 6-томным біябібліяграфічным слоўніку “Беларускія пісьменнікі” не зафіксавана ніводнага спецыяльнага артыкула ці рэцэнзіі, прысвечанага нават асобным даволі шматлікім выданням перакладаў Кандрата Крапівы [гл.: 1, с. 404-405, с. 408-415]. Іх проста не існуе. Праўда, А. Семяновіч (дзякуй яму!) у невялікай біяграме пісьменніка, змешчанай у тым жа біябібліяграфічным слоўніку, хоць паведаміў, што Кандрат Крапіва “перакладаў на беларускую мову працы К. Маркса, Ф. Энгельса, У. Леніна, мастацкія творы Д. Фанвізіна, І. Крылова, А. Пушкіна, М. Гогаля, А. Астроўскага, А. Чэхава, У. Маякоўскага, А. Твардоўскага, Т. Шаўчэнкі, А. Міцкевіча, Я. Гашака, В. Шэкспіра і інш.” [1, с. 398]. Мовазнаўцы таксама звычайна ігнаруюць перакладныя выданні, нават самыя лепшыя, не вывучаюць іх, не распісваюць іх мову на карткі, не ўводзяць у слоўнікі. Так, у

прыватнасці, Т. Сцяшковіч у сваёй манаграфічнай працы “З назіранняў над мовай К. Крапівы” (Мінск, 1961), прыводзячы сотні прыкладаў асобных лексем і фразеалагізмаў з арыгінальных твораў пісьменніка, творы ў яго перакладах зусім не заўважае. Як быццам бы гэта не мова Кандрата Крапівы...

А мастацкі пераклад, калі прыгледзіцца да яго, мае шмат якасцей, выконвае шэраг функцый, якімі часам не валодае і арыгінальная літаратура. Сярод іх – азнаямленчая (інфармацыйная, пазнавальная), эстэтычная (стварэнне самадастатковага, эстэтычна паўнацэннага твора), сацыякультурная (грамадска-культурная), літаратуратворчая (развіццё літаратуры, у якую ўваходзіць перакладны твор), моватворчая (развіццё мовы, у стыхію якой уваходзіць перакладны твор), генетычная (уплыў перакладу на творчасць перакладчыка, на ўзнікненне нацыянальнай літаратуры ў цэлым), ідэйна-палітычная (прыўнясенне ў свядомасць грамадства пэўных палітычных ідэй), інтэрнацыяналізуючая (удзел перакладу ў станаўленні полікультурнасці нацыі), культураахоўная (захаванне, развіццё роднай для перакладчыка культуры і яе сэрцавіны – нацыянальнай мовы), эўрыстычная (выяўленне своеасаблівага перакладчыцкага таленту літаратара), пабуджальная (пераклад нярэдка выклікае імкненне чытача пазнаёміцца з арыгіналам), ілюстрацыйная (пераклад урыўкаў з замежных твораў дзеля пацвярджэння пэўных думак), нават утылітарная (пераклад твораў “па знаёмству”, дзеля заробку і г. д.) [гл. пра гэта больш падрабязна: 4, с. 17-32].

Пра вялікае значэнне мастацкага перакладу для духоўнага ўладкавання грамадства, развіцця нацыянальнай культуры, літаратуры, мовы, сведчыць і перакладчыцкая дзейнасць Кандрата Крапівы. Для яго мастацкі пераклад на працягу ўсяго жыцця з’яўляўся адным з галоўных відаў літаратурнай творчасці, раўназначны ўласнай творчасці паэта, празаіка, драматурга, літаратурнага крытыка і публіцыста, ішоў побач з працай вучонага-філолага, дапаўняючы і ўзбагачаючы яе. Першыя вершы пісьменніка былі апублікаваны ў 1922 г., першыя яго беларускамоўныя пераклады – толькі на пяць год пазней, у 1927 г., апошнія – у 1980-я гг. Яны друкавалія ў перыёдыцы (часопісы “Узвышша”, “Полымя”, газеты “ЛіМ”, “Звязда” і інш.), у калектыўных зборніках (“Анталогія рускай савецкай паэзіі”, 1936; “Руская савецкая паэзія”, 1953), у “Творах” і “Выбраных творах” вядомых пісьменнікаў (М. Гогаля, І. Крылова, А. Твардоўскага, Т. Шаўчэнкі, У. Шэкспіра), выходзілі асобнымі кнігамі: “Усмешкі” А. Вішні (1930), “Дзівакі-нябожчыкі” А. Чэхава, (1930) і яго “Выбраныя творы” (1937), кніга апавяданняў В. Шышкова “Чалавек” (1930), другая частка рамана Я. Гашака “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка ў сусветную вайну” (1931), “П’есы” А. Астроўска (1939), п’есы М. Гогаля “Жаніцьба” (1937) і “Рэвізор” (1951), паэма Т. Шаўчэнкі “Наймічка” (1940). На жаль, да гэтага часу такая значная і разнастайная перакладчыцкая спадчына знакамітага літаратара, як было ўжо сказана, не знайшла спецыяльнага глыбокага разгляду ні ў нашым літаратуразнаўстве, ні ў мовазнаўстве. Бадай, адзіны, хто сказаў кароткае, але добрае слова пра Кпапіву-перакладчыка, – гэта А. Сабалеўскі. Маю на ўвазе яго кнігу “Кандрат Крапіва” (1989). У той жа час Кандрата Крапіву мы можам смела паставіць у адзін шэраг з самымі выдатнымі беларускімі перакладчыкамі XX стагоддзя.

Кандрат Крапіва працаваў, за рэдкім выключэннем, у прасторы літаратур усходнеславянскай супольнасці, надзвычай блізкіх яму па гісторыі, культуры, мове. Выключэнне складаюць хіба што байкі палякаў А. Міцкевіча і Ю. Эйсманда, раман чэха Я. Гашака, трагедыя англічаніна В. Шэкспіра “Рамэо і Джульета”, а таксама ўрывак з паэмы Шата Руставелі “Віцязь у тыгравай шкуры. XIII. Пасланне Тарыэля каханай” (1937), некаторыя творы К. Маркса, Ф. Энгельса, У. Леніна і вершаванае “Пісьмо працоўных Савецкай Грузіі правадыру народаў вялікаму Сталіну” (1936). Але ж і мовы, культуры польскага і чэшскага народаў перакладчыку былі далёка не чужыя. Што да Шэкспіра, то гэта быў адзін з настаўнікаў Крапівы-драматурга. Пераклады ж з грузінскай мовы (праз падрадкоўнікі), класікаў марксізма-ленінізма (праз пасрэдніцтва рускай мовы) былі запатрабаваны вядомымі культурнымі і палітычнымі абставінамі (у прыватнасці, шырокім святкаваннем у канцы 1937 г. 750-годдзя паэмы “Віцязь у тыгравай шкуры”).

Звяртаўся перакладчык да тых відаў творчасці (паэзія, проза, драматургія), і да тых аўтараў, твораў, якія адпавядалі характару яго ўласнага літаратурнага таленту. У адным з інтэрв’ю пісьменнік сказаў: “Перакладаў я толькі тое, што адпавядала майму літаратурнаму густу і характару мае

творчасці, творы пісьменнікаў і паэтаў, якіх я больш за ўсё любіў... Мне асабліва цікава было перакладаць творы, у якіх каларытная мова персанажаў вызначалася яркімі, характэрнымі асаблівасцямі. І калі ўдавалася справіцца з нялёгкай задачай, я адчуваў задавальненне, як і ад сваіх арыгінальных твораў [6, с. 323-324]. З рускай паэзіі гэта творы А. Пушкіна (“Эпіграмы”), М. Някрасава (“Забытая вёска”), І. Крылова (каля пяцідзесяці баек), У. Маякоўскага (“Незвычайная прыгода, што адбылася з Уладзімірам Маякоўскім на дачы”, “Мы не верым!”, “Апавяданне пра Кузнецкбуд і людзей Кузнецка”, “Левы марш”), А. Твардоўскага (“Маці і сын”, “Як Даніла паміраў”, “Сямейная спрэчка”), І. Сяльвінскага (“Прамова начдзіва Боя”), Дзям’яна Беднага (“Галоўная вуліца”, “Камсамолка-партызанка: Песня беларуская”), С. Міхалкова і Г. Эль-Рэгістана (“Гімн СССР”), з украінскай – вершы і паэмы Т. Шаўчэнкі (“Суботаў”, “Наймічка”, “І мёртвым, і жывым…”, “Вялікі Лёх”), С. Піліпенкі (“Грамафон”), з польскай – байкі А. Міцкевіча (“Звон і звонікі”, “Блыха і рабін”, “Сябры”) і Ю. Эйсманда (“Балота”, “Тапельніца каралеўна”, “Байкапісец і пакрыўджаныя”). Проза ў творчасці Крапівы-перакладчыка прадстаўлена творамі А Чэхава, В. Шышкова, Максіма Горкага (апавяданне “На солі”), гумарэскамі А. Вішні, раманам Я. Гашака, драматургія – п’есамі А. Астроўскага (“Навальніца”, “Беспасажніца”, “Даходнае месца”, Ваўкі і авечкі”), М. Гогаля, Д. Фанвізіна (“Недарасль”), В Шэкспіра.

Ужо з самога пераліку аўтараў і назваў іх твораў відно, што Кандрат Крапіва перакладаў найперш тыя творы і тых аўтараў, якія, апрача ўсяго, былі звычайна блізкія яму як сатырыку і гумарысту (творы М. Гогаля, Д. Фанвізіна, А. Астроўскага, І. Крылова, А. Вішні, Я. Гашака і інш.). Асобныя выключэнні абумоўлены экстралітаратурнымі фактарамі, якія ў кожным канкрэтным выпадку можна лёгка вытлумачыць некаторымі сацыякультурнымі, палітычнымі прычынамі. Аднак і ў такіх выпадках значэнне крапівінскіх перакладаў не абмяжоўваецца толькі іх пазнавальнай ці ідэйна-палітычнай роллю. Яны адначасова маюць літаратура- і моватворчае значэнне, выяўляюць эўрыстычныя здольнасці перакладчыка і інш.

Варта падкрэсліць, што пераклад праз сваю генетычную функцыю паўплываў на з’яўленне ў беларускай літаратуры Крапівы-драматурга, якога чытачы напачатку ведалі толькі як паэта і празаіка. Вось як, па сведчанні самога пісьменніка, гэта адбылося. Адказваючы на пытанне С. Лаўшука, штó прымусіла пісьменніка пасля адзінаццаці кніг баек, вершаў, апавяданняў, рамана “Мядзведзічы” ўзяцца ў 1934 г. за напісанне сваёй першай п’есы “Канец дружбы”, Кандрат Крапіва адказаў: “Пачалося з таго, што мяне папрасілі перакласці на беларускую мову п’есу Д. Фанвізіна “Недарасль”. І мне, натуральна, было цікава паглядзець, наколькі ўдалым атрымаўся пераклад. У вуснах акцёра, справядліва думаў я, фальш аўтарскага слова, у дадзеным выпадку майго, перакладнога, павінна асабліва адчувацца. І я зачасціў на рэпетыцыі, Вось тут і “зачапілі” мяне, прапанаваўшы самому паспрабаваць напісаць п’есу... Ну, а я аказаўся чалавекам згаворлівым, п’есу ўзяў і напісаў” [6, с. 325]. Вядома, спецыфічныя прыродныя здольнасці перакладчыка не раўназначныя здольнасцям арыгінальнага творцы. Далёка не ўсе перакладчыкі, нават выдатныя, паспяхова могуць выявіць сябе ў арыгінальнай творчасці, а часам і зусім не могуць. Як і наадварот: не ўсе выдатныя арыгінальныя творцы гэтак жа выдатна выяўляюць сябе ў мастацкім перакладзе, што яскрава сведчыць пра спецыфіку перакладу як арыгінальнага віду творчасці. Што да Кандрата Крапівы, то да перакладу “Недараслі” Д. Фанвізіна яны, перакладчыцкія здольнасці, кажучы ўмоўна, драмалі ў глыбінях яго літаратурнага таленту. Разам з тым каб не гэты пераклад, то ў пачатку 1930-х гг., а, магчыма, і ніколі не выявіўся б у беларускай літаратуры выдатны арыгінальны драматург.

Праўда, таму паспрыяла і яшчэ адна, не менш важкая акалічнасць. Характарам сваёй папярэдняй творчасці Крапіва-байкапісец быў пэўным чынам падрыхтаваны да драматургіі. “Байка па сваёй будове падобна на драматургічны твор, – разважаў пісьменнік у 1984 г., – у ёй ёсць завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, канцоўка, а часта і дыялог. Усё гэта мне прыдалося для працы над п’есай. Тым не менш працавалася нялёгка. Перайсці з аднаго жанру ў другі, асабліва ў такі, як драматургія, – справа складаная. Тут мне шмат у чым дапамагаў тэатр” [6, с. 334]. А “больш блізкае знаёмства з тэатрам адбылося, калі мяне папрасілі перакласці камедыю Дз. Фанвізіна “Недарасль”, – прыгадаў драматург іншым разам. – У часе падрыхтоўкі спектакля я часам прысутнічаў на рэпетыцыях і меў магчымасць паглядзець, як драматычны твор ператвараецца ў сцэнічны, якія намаганні патрабуюцца для гэтага ад рэжысёра і акцёраў... Вынікам была п’еса “Канец дружбы”, з

якой я нясмела пераступіў парог тэатра” [6, с. 122]. Так замкнуўся круг перакладной і арыгінальнай творчасці выдатнага пісьменніка.

Нагадаем: Кандрат Крапіва яшчэ да ВАВ пераклаў для беларускіх тэатраў (і надрукаваў) п’есы Д. Фанвізіна “Недарасль”, М. Гогаля “Жаніцьба”, А. Астроўскага “Навальніца”, “Беспасажніца”, “Даходнае месца”, “Ваўкі і авечкі”, пасля вайны – “Рэвізор” М. Гогаля і “Рамэо і Джульета” В. Шэкспіра. Тым самым яго пераклады адыгралі (і адыгрываюць да гэтага часу) значную сацыякультурную і культураахоўную ролю. Разам з тым нельга не згадзіцца з В. Івашыным, які аднойчы заўважыў, што “для ўзбагачэння пісьменніцкага вопыту Кандрата Крапівы вялікае значэнне мела і мае яго перакладчыцкая дзейнасць” [5, с. 25]. Уласны “пісьменніцкі вопыт”, найперш вопыт сатырыка, камедыёграфа, Кандрату Крапіве ўзбагаціць, сапраўды, дапамог і занятак мастацкім перакладам. Вядома, творчыя ўплывы ажыццяўляюцца найчасцей праз знаёмства з арыгіналам – пры ўмове, калі ўспрымальнік твора ведае яго мову. Якраз такім шляхам, непасрэднага праз арыгінал, паўплывала на Крапіву-байкапісца творчасць Івана Крылова, мову і творы якога беларускі пісьменнік ведаў яшчэ з дзяцінства. Але падобна таму, як веданне розных тэарэтыка-матэматычных палажэнняў (тэарэм, аксіём, формул і г. д.) правяраецца ў часе рашэння канкрэтных задач, спасціжэнне тонкасцей літаратурнай творчасці іншанацыянальных пісьменнікаў адбываецца асабліва паспяхова падчас перакладу іх мастацкіх твораў. Прычым – як на мікраўзроўні арыгінала, яго паэтыцы, так і на макраўзроўні, яго пафасе, ідэйнай стратэгіі.

Не простая гэта задача, але ў прынцыпе можна даказаць (пакінем гэта на рукі маладых літаратуразнаўцаў), як Кандрат Крапіва, перакладаючы тых жа Фанвізіна, Гогаля, Астроўскага, Шэкспіра, свядома вучыўся “на драматурга”: майстэрству сюжэтабудавання, кампазіцыі і архітэктонікі п’есы, характарыстыцы персанажаў праз іх маўленне, вядзенне дыялогаў, маналогаў (у тым ліку ўнутраных) і інш. Як, перакладаючы камедыі і трагікамедыі названых драматургаў, а таксама апавяданні Антона Чэхава, гумарэскі Астапа Вішні, сатырыка-гумарыстычны раман Яраслава Гашака “Прыгоды ўдалага ваякі Швейка”, спасцігаў розныя формы і спосабы гумару і сатыры (гумар становішчаў, характараў, іронія, каламбур, гратэск, парадзіраванне...). Разам з тым і макраўзроўневая структура рускіх, чэшскага і ўкраінскага сатырыкаў (аб’ект і прадмет паказу, характар канфліктаў, падбор і расстаноўка персанажаў) дапамагла Кандрату Крапіве і ў падцэнзурным друку, ва ўмовах культу асобы выказаць многае.

Звернем увагу на наступнае. У артыкуле “Непадкупная слава народная”, напісаным у сувязі з 200-годдзем Івана Крылова і надрукаваным у газеце “Літаратура і мастацтва” 11 лютага 1969 г., Кандрат Крапіва, гаворачы пра вялікага рускага байкапісца, пра “цярністы шлях паэта-сатырыка”, у нейкай меры і самахарактарызаваўся. Ён пісаў пра “неўміручыя творы“ І. Крылова, якія “служылі і нашаму беларускаму народу, дапамагаючы змагацца супраць крыўды і прыгнёту, за чалавечую годнасць, за права людзьмі звацца” [6, 117]. Менавіта байка, згодна Крапіве, давала рускаму пісьменніку “магчымасць, прыкрываючыся алегорыяй, выкрываць гэтыя [не толькі маральныя, але і сацыяльныя. – В. Р.] заганы з большай глыбінёй і з меншай рызыкай” [падкрэслена мной. – В. Р.; 6, с. 116]. “З большай глыбінёй і з меншай рызыкай” для сябе, як аўтара, выкрываў і Кандрат Крапіва (а ён заўсёды знаходзіўся, кажучы яго словамі, “на вастрыі”) некаторыя заганы савецкага ладу, які ў многім быў падобны (па камандна-бюракратычных метадах кіраўніцтва, прывілеяваным становішчы чынавенства, “ідыятызму вясковага жыцця” і інш.) да аўтарытарнага ладу царскай Расіі. Выкрываў, падкрэслім, не сам лад, якому ён служыў верай і праўдай, а толькі некаторыя заганы яго. Прычым, выкрываў не адно ў байках, гэтых “маленькіх камедыйках” (В. Бялінскі), але – пазней – і ў саміх камедыях. “А ад байкі недалёка ўжо і да драматургіі, – прызнаваўся сам пісьменнік. – Бо і тут дабро і зло, чалавечыя вартасці і недахопы паўстаюць перад намі ў асобах, у жывым, актыўным узаемадзеянні персанажаў. Толькі справа тут больш складаная. Бо персанажы тут не алегарычныя, а жывыя людзі з іх складанымі характарамі і ўзаемаадносінамі” [3, с. 140]. І вось тут будучаму драматургу вельмі спатрэбіўся камедыяграфічны вопыт Фанвізіна, Гогаля і Астроўскага, якія, не адмаўляючы ўсталяваны царскі лад, здолелі, аднак, выявіць тое асноўнае, на чым трымаецца любы аўтарытарны рэжым увогуле: страх. Хоць выявілі гэта хутчэй за ўсё падсвядома (прыгадаем у гэтай сувязі пакаяльныя словы М. Гогаля з яго позняга “прасвятлення”: “Мною, как бревном, бьют в правительство”). Але выявілі. Як вядома, праблема страху і яго пераадолення ляжыць і ў аснове

некаторых іншых п’ес беларускага драматурга, у тым ліку, бадай, найлепшай яго камедыі – “Хто смяецца апошнім”...

Шырока вядомыя крылатыя словы Г. Дзяржавіна: “Перакладчык прозы – раб, перакладчык паэзіі – супернік”. Канешне, і перакладчык мастацкіх твораў, напісаных прозай, – не раб аўтара арыгінала, хоць ён мае значна менш магчымасцей выявіць сябе як творца ў параўнанні з перакладчыкам мастацкіх вершаваных, г. зн. паэтычных, твораў. Кандрат Крапіва перакладаў, як мы бачылі, творы, напісаныя і прозай, і вершам. Перакладаў з аднолькавым поспехам, хоць, зразумела, з рознымі творчымі намаганнямі пры перастварэнні арыгінала, з розным характарам “суперніцтва” з іншанацыянальнымі пісьменнікамі, з рознай ступенню ўласнай прысутнасці ў чужым тэксце. Для яго заўсёды было асноўным – захаванне ў перакладзе эстэтычнай вартасці арыгінала, арыентацыя перакладнога твора на родную мову, літаратуру, культуру, грамадства. Калі гэта, па яго атэстацыі, “мудрыя, дасціпныя, па-народнаму простыя, напісаныя сакавітай мовай байкі Крылова” [6, с. 116], то такімі яны павінны заставацца і ў перакладзе, хоць тая мудрасць, дасціпнасць, прастата выяўляюцца сродкамі іншай моўнай стыхіі. А паколькі Кандрат Крапіва, – як слушна падкрэсліў у свой час М. Бірыла, – “па агульнаму прызнанню з’яўляецца выдатным знаўцам глыбінь і тонкасцей народнай мовы, адным са стваральнікаў сучаснай беларускай літаратурнай мовы, нястомным вартавым яе чысціні і багацця” [2, с. 5], то гэтыя якасці адлюстраваліся не толькі ў яго арыгінальнай творчасці, але і ў перакладной. Праўда, калі ва ўласнай творчасці пісьменнік, зыходзячы з тэматыкі і праблематыкі твора, сам выбірае патрэбныя лексічныя, сінтаксічныя і граматычныя сродкі, то ў перакладзе ён цалкам залежыць ад арыгінала. Аднак жа гэтым самым перакладная літаратура садзейнічае развіццю роднай для перакладчыка мовы, пашырэнню яе лексічных і стылістычных магчымасцей, і нярэдка нават у большай ступені, чым літаратура арыгінальная.

Асноўныя персанажы твораў, якія перакладаў Кандрат Крапіва, – гэта людзі колішняга расійскага “вышэйшага кола”: дваране, паны, чыноўнікі. Іх мова, асабліва калі яны размаўляюць з людзьмі таго самага ці вышэйшага рангу, насычана лексемамі і фразеалагізмамі ўзвышанага стылю: сударь, сударыня, будьте любезны, благодарю покорно, любезный, предосудительно, не угодно ли будет, милостивейший, извольте, помилуйте… Калі ж яны звяртаюцца да ніжэйшага саслоўя (мяшчан, сялян, купцоў, сваіх слуг) то выказваюцца як звычайныя абывацелі: эка бестия; чтоб он, каналья, околел; подлецы; выжил, глупый баран, из ума; черт побери (возьми); они, пентюхи; не могу духу перевести; поговорить с глазу на глаз... Як вядома, узвышаны, тым больш – высакапарны стыль у беларускай літаратурнай мове, у выніку пэўных гістарычных прычын, не атрымаў пашырэння. Дзеля перадачы яго Кандрат Крапіва часам ідзе на запазычанне, асабліва ў ранніх перакладах. Так, у п’есе А. Астроўскага “Навальніца” Кулігін звяртаецца да суразмоўцы: “Что у вас, сударь, за дела с ним?” Пераклад: “Што ў вас за справы з ім, судар?” Пазней ва ўсіх перакладах (напрыклад, у “Рэвізоры” М. Гогаля) замест “сударь”, “сударыня” скрозь з’яўляецца “васпан”, “васпані”: “Восіп. Я, васпан, адпраўлю яго з чалавекам тутэйшым...; Хлестакоў. Які я шчаслівы, васпані, што маю ў сваім родзе асалоду вас бачыць”. Праўда, у некаторых выпадках русізмы ў перакладах усё ж неапраўдана засталіся: шуба, блюда, хрусталь, шэрсць, лесць і інш. Асобныя словы і выразы рускай мовы знайшлі ў перакладах Кандрата Крапівы – у адпаведнасці з кантэкстам – па некалькі сінанімічных адпаведнікаў: Скажите, ради бога – Скажыце, калі ласка, Ради бога, господа – Богам прашу, панове; Извольте, извольте – Калі ласка, калі ласка, И на долгое время изволите ехать? – І на доўгі час маеце ласку ехаць? Право, не знаю – Ды проста не ведаю, Да право, маменька – Дапраўды ж, маменька, Право, вперед не буду – Дальбог, больш не буду; Не угодно ли будет вам – Ці не жадаеце, Как вам угодно – Як ваша ласка...

Трэба прызнаць, што не ўсюды ўзвышаны стыль рускіх арыгіналаў знайшоў адэкватнае ўвасабленне ў крапівінскіх перакладах. І гэта, звычайна, не віна перакладчыка. Такая асаблівасць стылістыкі беларускай літаратурнай мовы. У той жа час размоўна-бытавы стыль, народная фразеалогія бліскуча пераўвасоблены ім ¬ літаральна ва ўсіх творах, і не толькі ў драматургічных, але паэтычных і празаічных. І гэта не дзіўна. Лексікон Кандрата Крапівы як арыгінальнага пісьменніка, рэдактара шматлікіх тлумачальных і перакладных слоўнікаў быў агромністы, заслугі яго “ва ўзбагачэнні фразеалогіі літаратурнай мовы сваімі ўласнымі наватворамі і ў асваенні народных фразеалагізмаў вялікія і відавочныя” [7, 252]. Вось толькі некалькі прыкладаў,

запазычаных перакладчыкам са скарбаў народнае мовы, узятых з “кішэні памяці” (Якуб Колас), прыдуманых самім: лаяльнік (ругатель), прарэзлівы чалавек (пронзительный мужик), лынды біць (баклуши бить), ты ўсё не ўрымсцішся (тебе всё неймется) – з “Навальніцы” А. Астроўскага; адгады, паморак, наўзáхваткі, бегчы ўхапіўшы жару (бежать без оглядки), шабулдых у ваду, груганя (вороненок), гібенне, кемнасць, гамануць (ухватить) – з баек І. Крылова; цюхцяі, шэльмы (канальи), шальмоўства (канальство), без ніякага ўтрапення (без всякого помешательства), наўмысле (нарочно), з глузду з’ехаць (рехнуться, выжить из ума), каб цябе чорт узяў (черт тебя побери), чорт падаткнуў (черт угораздил), чорт звёў (черт попутал), віртунік (вертопрах) – з “Рэвізора” М. Гогаля і г. д. Такім чынам, моватворчая роля перакладаў Кандрата Крапівы сапраўды значная.

Нарэшце, на поўную моц выявілі пераклады і эўрыстычныя здольнасці перакладчыка, спецыфічны перакладчыцкі талент, засведчылі яго перакладчыцкае майстэрства. Вось як проста віртуозна Кандрат Крапіва ўзнавіў па-беларуску тое месца ў п’есе Д. Фанвізіна “Недарасль”, дзе Праўдзін і Старадум знаёмяцца з ведам “недарасля” Мітрафана па граматыцы. Згадаем арыгінал:

П р а в д и н (взяв книгу). Это грамматика. Что ж вы в ней знаете?

М и т р о ф а н. Много. Существительна да прилагательна…

П р а в д и н. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

М и т р о ф а н. Дверь? Котора дверь?

П р а в д и н. Котора дверь! Вот эта.

М и т р о ф а н. Эта? Прилагательна.

П р а в д и н. Почему же?

М и т р о ф а н. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна.

С т а р о д у м. Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, потому что оно прилагается к глупому человеку.

М и т р о ф а н. И ведомо [10, 81–82].

А вось гэта сцэна ў творчай інтэрпрэтацыі Кандрата Крапівы:

П р а ў д з і н (узяўшы кнігу). Гэта граматыка. Што ў ёй вы ведаеце?

М і т р а ф а н. Шмат. Назоўнікі ды прыметнікі.

П р а ў д з і н. Дзверы, напрыклад, што гэта будзе: назоўнік ці прыметнік?

М і т р а ф а н. Дзверы? Каторыя дзверы?

П р а ў д з і н. Каторыя дзверы? Вось гэтыя.

М і т р а ф а н. Гэтыя? Прыметнікі.

П р а ў д з і н. Чаму ж?

М і т р а ф а н. Бо яны прыметныя: адразу відаць, што гэта дзверы як мае быць. Вунь у каморы дзверы, дык тыя толькі назоўнікі; адна назва, што дзверы, – ледзь ліпяць.

П р а ў д з і н. Дык таму ў цябе дурань будзе прыметнік, бо ён адразу прыметны паміж разумных?

М і т р а ф а н. Ну, вядома [5, с. 271–272].

Як бачым, аўтар арыгінала па-мастацку выдатна абыграў тэрміны граматыкі рускай (существительное и прилагательное), аўтар перакладу – беларускай (назоўнік і прыметнік). Прычым, улічана, што слова “дзверы” ў беларускай мове ўжываецца толькі ў множным ліку. Праўда, ёсць і адна заўвага да перакладчыка: апошняя рэпліка (пра слова “дурань”) у арыгінале належыць Старадуму, а не Праўдзіну...

Найбольш выразна эўрыстычныя здольнасці любога перакладчыка, і Кандрат Крапіва тут не выключэнне, відаць у перакладах паэтычных. Калісьці Леў Салавей, гаворачы “Аб паэтычным перакладзе і яго ідэйна-эстэтычных прынцыпах”, слушна заўважыў, што пры перакладзе верша А. Твардоўскага “Як Даніла паміраў” Кандрату Крапіве “ўдалося давесці беларускі тэкст да такога мастацкага ўзроўню, які ні ў чым не ўступае арыгіналу” [9, 117]. Гэтак жа пераўвасобіў Кандрат Крапіва сродкамі роднай беларускай мовы асобныя байкі І. Крылова, А. Міцкевіча, верш “Незвычайная прыгода, што адбылася з Уладзімірам Маякоўскім на дачы”, знакамітае, актуальнае і сёння пасланне Тараса Шаўчэнкі “І мёртвым, і жывым, і ненароджаным землякам маім на Украіне і не на Украіне маё сяброўскае пасланне”, некаторыя іншыя паэтычныя творы. Перакладчык

аднолькава таленавіта пераклаў вершаваныя тэксты, напісаныя ў розных сістэмах вершавання – сілабічнай, як у А. Мцкевіча, народна-танічнай, як у Т. Шаўчэнкі, літаратурна-танічнай, як у У. Маякоўскага, сілаба-танічнай, як у А. Твардоўскага. Часам здаецца, што вольныя вершы І. Крылова і напісаны на беларускай мове – так арганічна гучаць яны па-беларуску. Вось некалькі прыкладаў з баек (пераважна з маралі) "беларускага" І. Крылова:

Я крыўдзіць невукаў намеру тут не меў,
Але карыснае скажу ім штосьці:
Калі ты ёлуп, крый нас божа,
Дык месца тут не дапаможа.
("Парнас");

Яшчэ з даўнейшае пары
Пра суддзяў мне такіх апавядалі,
Якія вельмі мудрыя бывалі,
Пакуль разумныя былі сакратары.
("Аракул");
Пакуль не зробіш справы,
Не распускай ты славы.
("Сініца");
Высокасць гэткая не варта ні граша,
Калі высокі чын, ды нізкая душа.
("Асёл");
Арлам трапляецца ніжэй курэй спускацца,
Але курам да хмар ніколі не падняцца.
("Арол і куры");
Як хочаш мець пашану ад людзей,
Сяброўства выбіраць умей!
("Селянін і змяя");
Так шчасце многіяу тым знаходзяць,
Што ўсё жыццё на задніх лапках ходзяць!
("Два сабакі");
Ёсць невукі – чаго таіць?
Другі дык на чым свет стаіць
Навуку і вучоных лае,
Хоць сам іх працу спажывае.
("Свіння пад дубам").

Хто гэта так дасціпна і афарыстычна выказаўся? Іван Крылоў? Але ж у яго (а мы добра ведаем арыгіналы рускага байкапісца) дакладна такіх выслоўяў няма. Кандрат Крапіва? Але ж гэтыя выслоўі так нагадваюць творы вядомага нам аўтара названых баек. Па сутнасці, перад намі не дакладныя копіі іншамоўных арыгіналаў, але і не цалкам новыя творы. Кажучы словамі вядомага ўкраінскага літаратуразнаўца І. Кундзіча, гэта "нешта трэцяе". Аднак калі яно, нешта трэцяе, жыве сваім уласным жыццём як эстэтычнае цэлае, значыць – дзейства мастацкага перакладу адбылося. Перакладчыка Кандрата Крапіву з гэтым дзействам можна павіншаваць.

ЛІТАРАТУРА:

1. Беларускія пісьменнікі : біябібліяграфічны слоўнік: У 6 т. – Мінск : БелЭн, 1994. – Т. 3 : Івашын – Кучар.
2. Бірыла, М.В. Кандрат Крапіва – мовавед / М.В. Бірыла // Весці АН БССР. Серыя грам. навук. – 1971. – № 3. – С. 5–12.
3. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – Т. 2 : 1921–1941.
4. Івашын, В. Кандрат Крапіва / В. Івашын // Крапіва, К. Збор твораў: У 3 т. / К. Крапіва. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1956. – Т. 1 : Вершы, байкі, паэмы.

5. Крапіва, К. Збор твораў: У 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ-ра, 2004. – Т. 5 : П’есы, пераклады.
6. Крапіва, К. Збор твораў: У 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 2004. – Т. 6 : Пераклад, прытчы, выступленні, інтэрв’ю, пісьмы, дадатак.
7. Лепешаў, І. Помнікі таленту, дасціпнасці, натхненню: Фразеалагізмы Кандрата Крапівы / І. Лепешаў // Полымя. – 1975. – № 3. – С. 247–252.
8. Рагойша, В.П. Проблемы перевода с близкородственных языков : белорусско-русско-украинский поэтический взаимоперевод / В.П. Рагойша. – Минск : Изд-во БГУ, 1980.
9. Салавей, Л. Аб паэтычным перакладзе і яго ідэйна-эстэтычных прынцыпах / Л. Салавей. // Полымя. – 1955. – № 5. – С. 114–122.
10. Фонвизин, Д.И. Недоросль: комедия / Д.И. Фонвизин. – М. : Стрекоза-Пресс, 2002.

Р.Б. Смольскі (Мінск)

КАНДРАТ КРАПІВА І КУПАЛАЎСКІ ТЭАТР У 1930-Я ГАДЫ: ВОПЫТ, ПРАБЛЕМЫ І ПЛЁН ТВОРЧАГА СУПРАЦОЎНІЦТВА

Літаратура была, ёсць і будзе галоўным сродкам выказвання чалавецтва пра сябе, рэчаіснасць і ўсё астатняе, што ўтварае сучасную цывілізацыю. Але, як кажуць, не хлебам адзіным, ці дакладней, літаратурай жыве чалавек. Ён прыдумаў і шмат іншых мастацкіх сродкаў выказвання, у тым ліку і тэатральную творчасць, якая ўжо шмат стагоддзяў сцвярджае, што ўвесь свет – тэатр, а людзі ў ім акцёры. Доказаў справядлівасці гэтай вядомай шэкспіраўскай тэзы шмат.

Напрыклад, творчасць Кандрата Крапівы, які зрабіў вялікі ўнёсак у беларускую літаратуру XX стагоддзя, у тым ліку і ў фарміраванне, развіццё і ўзбагачэнне нацыянальнага тэатра беларусаў. Гэта факт агульнавядомы і бясспрэчны, хаця сярод сённяшніх лідэраў тэатральнага беларускага мастацтва ідзе пэўная палеміка, маўляў, з Крапівой, а дакладней яго драматургіяй, не ўсё так ясна і зразумела, як можа здацца на першы погляд. Адны, напрыклад, ставяць класічную камедыю “Хто смяецца апошнім”, з поспехам паказваюць гэты спектакль на розных тэатральных фестывалях, а ёсць і тыя, хто лічыць, што для іх драматургічная спадчына К.Крапівы, А.Макаёнка і іншых вядомых пісьменнікаў “даўно перагорнутая старонка” і вяртацца да яе ў сучасных гістарычных і культурагагічных рэаліях няма ніякага сэнсу.

Адным словам у сучаснай беларускай культурнай прасторы, у тым ліку і ў прафесійным мастацтве, пануе-гаспадарыць, так бы мовіць, відавочны плюралізм і ўседазволенасць. Вось толькі адзін штрых да таго, што я называю “ўседазволенасцю” ў творчым працэсе: ліквідацыя мастацкіх саветаў у шэрагу вядучых тэатраў краіны. А мастацкі савет у тэатры, нагадаю, гэта найперш калектыўная экспертная дыягностыка ад прызнаных прафесіяналаў. У медыцыне, напрыклад, здаўна існуюць кансіліумы вопытных дактароў, у тэатрах гэту адказную ролю заўсёды выконвалі мастацкія саветы. Цяпер іх у асобных тэатрах, прычым у вядучых, нацыянальных (!), няма.

Такая вось атрымліваецца “мадэрнізацыя” сённяшняй тэатральнай справы па-беларуску. Не буду зараз паглыбляцца ў гэту ва ўсе вякі актуальную і архіскладаную праблему свабоды творчасці, свабоды выказвання тэатральных майстроў. Заўважу толькі адзін момант, на мой погляд, важны і надзённы. Мне здаецца, што Кіраўнік нашай дзяржавы вельмі своечасова прыгадаў 12 студзеня 2016 года на цырымоніі ўручэння прэмій “За духоўнае адраджэнне” вядомы біблейскі пасыл апостала Паўла: “Усё мне можна, але не ўсё на карысць” [1, с. 1]. Я думаю, што не ўсе разнастайныя і супярэчлівыя праявы (у тым ліку і канкрэтныя захады некаторых мастацкіх кіраўнікоў тэатраў) у сучасным творчым працэсе карысныя як для самога сцэнічнага мастацтва, так і для гледача, грамадства, дзяржавы. Гэта, дарэчы, тычыцца і іншых відаў мастацтва, дзе ў вялікай модзе зараз, асабліва сярод радыкальнай творчай моладзі, так званае “актуальнае мастацтва”.

Пра гэта я згадваю ў сувязі з асэнсаваннем вельмі багатага, разнастайнага і плённага вопыту творчых стасункаў Кандрата Крапівы з першым нацыянальным тэатрам беларусаў – Тэатрам імя Янкі Купалы на працягу ўсяго жыццёвага шляху класіка айчыннай драматургіі. Але класікам К.Крапіва стаў не адразу, гэтаму папярэднічала цэлае перадваеннае дзесяцігоддзе ўпартай, напружанай, складанай работы драматурга з вядучымі рэжысёрамі купалаўскага тэатра – Львом

Літвінавым, Леанідам Рахленка, Канстанцінам Саннікавым, а таксама вядомым маскоўскім рэжысёрам, акцёрам і педагогам Іосіфам Раеўскім.

Але ўсё па парадку, каб была зразумела пэўная логіка майго падыходу да аналізу такой выдатнай з'явы ў гісторыі нацыянальнага тэатра і драматургіі, якая называецца творчым супрацоўніцтвам К.Крапівы з купалаўскім тэатрам менавіта ў 1930-я гады.

Чаму выбрана гэта дзесяцігоддзе, мяркую, усім ясна: менавіта ў 1930-я гады на сцэне тагачаснага Першага Беларускага драматычнага тэатра (у дужках нагадаю, што імя Янкі Купалы калектыў атрымаў у 1944 г.) былі ўпершыню пастаўлены тры новыя п'есы К. Крапівы – "Канец дружбы" (1934), "Партызаны" (1938) і "Хто смяецца апошнім" (1939).

Пра гэта дзесягоддзе ў гісторыі СССР і БССР айчынная навука ўжо сказала шмат і даволі вычарпальна. Хаця для гісторыкаў яшчэ шмат засталося розных з'яў і падзей таго часу для ўважлівага і неангажыраванага аналізу і высноў. Заўважу толькі адносна тэатральнага жыцця ў гэты вельмі складаны і супярэчлівы перыяд айчыннай гісторыі: беларускае сцэнічнае мастацтва менавіта ў 1930-я гады сфарміравалася ў даволі адметную і высокапрафесійную з'яву ў агульнай культурнай прасторы нашай рэспублікі. Гісторыкамі беларускага тэатра гэта дзесяцігоддзе адзначана ў шматлікіх акадэмічных працах як адно з самых плённых на доўгім шляху ідэйна-творчага развіцця нацыянальнага драматычнага мастацтва.

Пры гэтым нельга не нагадаць адну відавочную асаблівасць 1930-х гадоў, што запанавала ў агульнай атмасферы жыцця. Тагачасная рэчаіснасць рабілася ўсё больш напружанай, цяжкай і трагічнай. Сталі з'яўляцца, на вялікі жаль, так званыя "навуковыя" працы, у якіх тэарэтычна абгрунтоўвалася абсурдная ідэя аб неабходнасці няўмольнага знішчэння нацыянал-дэмакратызму. Ужо само навучанне на беларускай мове ў вышэйшых навучальных установах рэспублікі становіцца галоўным "аргументам" у абвінавачванні ў нацыяналізме і іншых "злачынствах" супраць сацыялістычнай дзяржавы. Жорсткія і няўмольныя хвалі бязлітасных рэпрэсій у канцы 1930-х гг. дасягнулі свайго апагею. Бязвіннымі ахвярамі сталі многія прадстаўнікі беларускай навуковай і творчай інтэлігенцыі, у тым ліку і вядучыя дзеячы нацыянальнага тэатра Фларыян Ждановіч і Уладзіслаў Галубок, а таксама дзяржаўны дзеяч, пісьменнік і драматург Ц. Гартны, драматургі В. Сташэўскі, В. Шашалевіч, М. Чарот, акцёры А. Крыніца, А. Згіроўскі, пісьменнік і тэатральны крытык Б. Мікуліч і многія іншыя таленавітыя і сумленныя творцы.

Зразумела, такая атмасфера, што запанавала ў грамадска-палітычным жыцці краіны, не спрыяла разняволенай мастацкай творчасці, не натхняла майстроў на смелыя пошукі і эксперыменты, без якіх мастацтву вельмі цяжка рухацца і ўзбагачацца новымі ідэямі і здзяйсненнямі ў спасціжэнні быцця. Але разам з тым відавочны і іншы бясспрэчны гістарычны факт – беларускае нацыянальнае сцэнічнае мастацтва працягвала ў гэты час творча развівацца і ўзбагачацца новымі таленавітымі і адметнымі пастаноўкамі. Парадаксальна, але так было…

Цяпер больш падрабязна па заяўленай праблематыцы майго даклада.

У 1932 г. новым мастацкім кіраўніком БДТ-1 быў прызначаны вядомы рэжысёр Леў Літвінаў, які пры ўсім вядомым радыкалізме яго складанага характару, з вялікім разуменнем ставіўся да творчых высілкаў пачынаючых беларускіх драматургаў, падтрымліваў іх натуральныя амбіцыёзныя памкненні. Менавіта ў гэты час (1933 г.) быў арганізаваны рэспубліканскі конкурс на лепшы драматургічны твор, у якім прыняў удзел і Кандрат Крапіва. Яго першая п'еса "Канец дружбы" не была сярод пераможцаў, атрымала дыплом другой ступені. Але шматвопытны рэжысёр Л.Літвінаў адчуў у гэтым дэбютным творы пэўны патэнцыял і настойліва запрасіў пачынаючага драматурга да супрацоўніцтва з тэатрам.

Як узгадваў потым сам К. Крапіва, "сустрэлі мяне прыхільна і агульнымі намаганнямі пачалі прыводзіць п'есу ў "божаскі від" у сэнсе зручнасці яе для пастаноўкі на сцэне" [2, с. 3]. З гэтага часу (прэм'ера спектакля "Канец дружбы" ў рэжысуры Л. Літвінава і Л. Рахленкі адбылася ў 1934г.) усе драматургічныя творы К. Крапівы (за выключэннем гераічнай драмы "Проба агнём") першую самую важную практычную апрабацыю заўсёды праходзілі на сцэне славутага купалаўскага тэатра.

Пазней, у пачатку 1980-х гадоў, Леанід Рахленка ў размове са мной і К. Кузняцовай, калі мы працавалі над кнігай пра яго творчы лёс, выказаў вельмі значную і актуальную думку пра супрацоўніцтва з беларускім драматургам. Цытую: "Мне здаецца, што творчае жыццё самога

Кандрата Кандратавіча Крапівы было б менш паўнакроўным і менш плённым, калі б ён не сустрэўся з нашым тэатрам. Гэта была шчаслівая сустрэча, якая паклала пачатак вельмі важнаму перыяду ў станаўленні і развіцці беларускага тэатральнага мастацтва, беларускай драматургіі" [3, с. 46].

У працэсе пастаноўкі спектакля "Канец дружбы" Л. Літвінаў даручыў свайму маладому калегу распрацаваць акцёрскую партытуру сцэнічнага твора, а сам выбудоўваў агульную "канструкцыю" відовішча. Л.Рахленка з вялікім творчым імпэтам узяўся за гэту працу, шмат і падрабязна з кожным выканаўцам прасочваў развіццё характару сцэнічнага персанажа, яго асаблівасці і адметнасці. Гэта прынесла свой відавочны плён, менавіта акцёрскія работы склалі самы моцны і адметны бок гэтага спектакля па першай п'есе К. Крапівы.

Тагачасная крытыка асабліва адзначала творчае дасягненне Уладзіміра Крыловіча ў ролі галоўнага героя твора камуніста Карнейчыка, які ў трактоўцы вядучага акцёра беларускага тэатра паўставаў досыць жывым і шматгранным чалавекам. Цікавай і змястоўнай была таксама і акцёрская работа Сцяпана Бірылы ў ролі Лютынскага. На высокім творчым узроўні працавалі і іншыя выканаўцы, у прыватнасці Лідзія Ржэцкая, Ірына Ждановіч, Генрых Грыгоніс, якія склалі адзіны акцёрскі ансамбль, ён надаў спектаклю асаблівую мастацкую выразнасць. Гледачы таго часу вельмі прыязна сустрэлі новую пастаноўку купалаўскага тэатра.

Такім чынам, мы можам зрабіць вывад, што драматургічны дэбют К. Крапівы ў БДТ-1 з п'есай "Канец дружбы" быў у цэлым досыць паспяховым і гэта, безумоўна, натхніла аўтара на новыя высілкі ў самым складаным відзе літаратурнай творчасці.

1937 г. прынёс, як я ўжо згадваў вышэй, штат падзей самага рознага кшталту ў айчыннай гісторыі, у тым ліку і ў летапісу беларускага тэатральнага мастацтва. Так, новым мастацкім кіраўніком БДТ-1 замест Л. Літвінава ў тым годзе прызначылі Леаніда Рахленку.

Пачынаць працу ў якасці кіраўніка вядучага беларускага тэатра Л. Рахленку было складана па многіх прычынах, у тым ліку і па ўзросце, яму на той час не было яшчэ і 30 гадоў. Першае, што ён зрабіў, – сабраў творчы калектыў і выразна абвясціў, што ніякіх тэатральных "рэвалюцый" у БДТ-1 не будзе. Будзе іншае – паслядоўны працяг і сістэмнае развіццё лепшых традыцый айчыннага псіхалагічнага мастацтва ў рэчышчы добра знаёмага для мясцовай публікі рэалістычнага тэатра. Адным словам, ніякіх "ізмаў"! А па-другое, як заявіў новы мастацкі кіраўнік, тэатр не можа паспяхова развівацца без новай драматургіі, а яе можна атрымаць толькі ад сваіх мясцовых аўтараў. І трэці "закон" ад Л. Рахленкі: тэатр існуе перш за ўсё для гледача. Спектакль павінен быць зразумелым яму, тады і будзе пэўны эстэтычны і выхаваўчы эфект ад дзейнасці тэатра.

Усё гэта вельмі правільна. Але адна справа абвясціць пра свае добрыя намеры і прадэкларыраваць амбіцыёзныя творчыя планы, (а на гэта, заўважу, тэатральныя рэжысёры ва ўсе часы былі вельмі здатныя) і зусім іншая рэч – іх практычная мастацкая рэалізацыя ў прасторы сцэнічнай культуры.

Менавіта ў гэты час Кандрат Крапіва сам па ўласнай ініцыятыве напісаў і прынёс у тэатр новую п'есу, якая называлася "Партызаны". Здарылася гэта падзея ўвосень 1937 г. Л. Рахленка з вялікай прыхільнасцю сустрэў гэту творчую ініцыятыву ўжо славутага на той час майстра беларускага прыгожага пісьменства, а тым болей, што ён ужо ставіў разам з Л. Літвінавым дэбютны твор аўтара. Праўда, першы варыянт п'есы "Партызаны" не вельмі задаволіў Л. Рахленку. Драма была невялікай па аб'ёме, даволі схематычная і наогул спачатку прызначалася для самадзейнага тэатральнага калектыву.

Мастацкага кіраўніка БДТ-1 гэта акалічнасць зусім не збянтэжыла, ён даў шмат слушных і канкрэтных парад драматургу, а той, што здараецца вельмі рэдка сярод пісьменнікаў, зусім не пакрыўдзіўся на маладога "дарадцу", наадварот, яшчэ больш актыўна ўзяўся за працу і неўзабаве разгарнуў сваю лакальную п'есу ў шырокую народную эпапею, якая расказвала пра барацьбу беларускіх партызан у невялікім пасёлку Дукоры ў часы белапольскай акупацыі 1919 – 1920 гг.

Ставіць новую п'есу К. Крапівы Л. Рахленка вырашыў разам з іншым маладым рэжысёрам – Канстацінам Саннікавым, які ў гэты час быў толькі што залічаны ў штат БДТ-1. Перад тым як прыступіць да рэпетыцый, драматург прапанаваў усёй пастановачнай групе паехаць у Дукору, прачытаць там твор мясцовым жыхарам, паслухаць людзей, якія яшчэ добра памяталі тыя дні, адным словам, акунуцца ў жывую атмасферу рэчаіснасці. Тая вандроўка рэжысёраў, драматурга і

акцёраў у мясціны, дзе адбываліся падзеі “Партызанаў”, станоўча паспрыяла ў працэсе напружаных рэпетыцый.

Вядомая ісціна, твор тэатральнага мастацтва – спектакль, ці як модна сёння гаварыць – сцэнічны прадукт – існуе ў пэўным канкрэтным гістарычным часе. Для Л. Рахленкі і К. Саннікава прынцыпова важнымі пры пастаноўцы п’есы былі рэаліі жыццёвых абставін, рэаліі псіхалагічнага стану дзеючых асоб – менавіта ў гэтым быў сцэнічны “ключ” спектакля паводле п’есы К. Крапівы. Яны былі ўзноўлены рэжысёрамі, мастаком і акцёрамі ў спектаклі вельмі дакладна і выразна. Так, рэаліі месца дзеяння былі вобразнымі і адметнымі ў маляўнічых дэкарацыях мастака Б.Малкіна. Падзеі адбываліся ў маёнтку пані Яндрыхоўскай, у лесе, дзе размяшчаўся партызанскі атрад, у хаце Рыгора і іншых месцах. Кожны сцэнічны “кадр” быў дэталёва выпісаны і ў дэкарацыях, і ў касцюмах, і ў мізансцэнах. Словам, рэжысёрам удалося пэўным чынам знітаваць у адно цэлае ўсе выразныя сродкі і прыёмы тэатральнага мастацтва і стварыць даволі маштабны спектакль. У ім арганічна сплавіліся лірыка-паэтычныя і сатырычна-камедыйныя інтанацыі, якімі была шчодра насычана драматургічная аснова сцэнічнага твора – п’еса К. Крапівы.

Трэба асабліва адзначыць, што пастаноўка вызначалася пэўнымі акцёрскімі ўдачамі. Напрыклад, Вера Пола пераканальна сыграла Кацярыну прыгожай і хітрай драпежніцай. Яна “гандлявала” каханнем Рыгора, вымушаючы яго прадаць Дрыля. Каларытны дзед Бадыль у тэмпераментным выкананні Аляксея Бараноўскага заўсёды выклікаў жывы водгук глядзельнай залы. Сакрэт тут быў просты – акцёр знайшоў для свайго героя асаблівыя камедыйныя фарбы. Цікавыя і сцэнічна сакавітыя характары стварылі Лідзія Ржэцкая (пані Яндрыхоўская), Іван Шаціла (Рыгор), Марыя Шашалевіч (Наста), Барыс Ямпольскі (Батура), Павел Пекур (Даніла Дрыль).

Станоўчы вынік у стварэнні спектакля “Партызаны” на сцэне БДТ-1 па агульнаму прызнанню быў досыць значным. Так, рэцэнзент газеты “Правда” пасля паказу спектакля ў Маскве ў 1940г. асабліва адзначыў, што “беларускія акцёры цудоўна адчуваюць кожны характар, выведзены ў п’есе. Нават маса, г.зн. партызаны, якія ўдзельнічаюць у масавых сцэнах, глыбока жыццёвыя і ўваскрашаюць у памяці маляўнічыя фігуры партызан эпохі грамадзянскай вайны” [4, с. 4].

Па ўсяму бачна, што гэта шчыльнае супрацоўніцтва драматурга з тэатрам, безумоўна, узбагаціла каштоўным літаратурным вопытам і новым досведам Кандрата Крапіву ў разнастайных “таямніцах” сцэнічнага мастацтва і натхніла, гаворачы сённяшняй мовай, на новы творчы праект.

Неўзабаве гэты праект быў бліскуча рэалізаваны драматургам за пісьмовым сталом на аркушах паперы. Новая, “свежая” п’еса называлася проста і, як заўсёды ў Крапівы, вельмі дасціпна – “ Хто смяецца апошнім”.

Гэта ўжо потым, з цягам часу, яна стане класічным і славутым камедыйным творам беларускай нацыянальнай драматургіі, сапраўдным, так бы мовіць, “брыльянтам” айчыннай сатырычнай літаратуры, а спачатку, як і ўсё таленавітае і незвычайнае, сустрэлі яе ў шматлікіх высокіх кабінетах тагачаснай улады вельмі і вельмі насцярожана, калі не сказаць, варожа.

Вось некаторыя факты з гісторыі нараджэння гэтага безумоўнага шэдэўра беларускай літаратуры, а потым і нацыянальнага тэатра.

У 1938 г. К. Крапіва прынёс рукапіс п’есы ў тэатр, зайшоў у кабінет да Л. Рахленкі і сціпла папрасіў прачытаць яе ў вольны час. Натуральна, што мастацкі кіраўнік тэатра адразу адклаў усе свае справы ў бок, закрыўся ў сваім невялічкім пакойчыку і, як гаворыцца, на адным дыханні “праглынуў” гэты рукапіс. І зразумеў, усвядоміў, што ў яго руках вельмі яркая і таленавітая п’еса. Але адначасова і вельмі вострая, што заўсёды выклікала ў розных кіраўнікоў дзяржаўных і партыйных органаў мноства самых розных негатыўных пачуццяў страху, недаверу і, натуральна, катэгарычных пярэчанняў. (Дарэчы, калі меркаваць па фактах айчыннай гісторыі, такую негатыўную рэакцыю начальнікаў на сатырычную літаратуру хтосьці “запраграміраваў” на ўсе вякі! Як кажуць, смеху баяцца нават тыя, хто нічога не баіцца. Такая вось моц у сатырычнай літаратуры і мастацтва).

Леанід Рахленка пра ўсё гэта, несумненна, здагадваўся, але не стаў чакаць і адкладваць справу ў доўгую скрыню, і літаральна праз дзень у тэатры адбылася чытка новай п’есы К. Крапівы. Акцёрскі калектыў прыняў яе аднагалосна і з вялікім энтузіязмам. Але, як вядома, па ўстаноўленых бюракратычных правілах твор павінны былі зацвердзіць у вышэйшых інстанцыях, і ў першую чаргу ў тагачасным Камітэце па справах мастацтва.

Там п’есу вельмі ўважліва прачыталі некалькі разоў, бо аўтарам быў далёка не радавы пісьменнік, і вельмі разгубіліся, калі не сказаць, напалохаліся. Востра сатырычны зарад камедыі выклікаў самыя розныя пачуцці, думкі, асацыяцыі, адносіны. Адны з захапленнем прымалі, другія – катэгарычна адмаўлялі, трэція, як заўсёды, ціха і з цікавасцю чакалі далейшага развіцця непрадказальных падзей. Адначасова раздаваліся галасы, якія паўшэптам раілі Л.Рахленку не ставіць гэту сатырычную “бомбу”.

Адным словам, шмат самых розных песімістычных настрояў і баязлівых думак выклікала п’еса, якую С.С.Лаўшук справядліва назваў “яркім сведчаннем аб часе, калі яна была напісана” [5, с. 106], у галовах тагачасных дзяржаўных чыноўнікаў.

Чаму?

Адказ ляжаў на паверхні: на фоне драматургічнай застойнасці і панаваўшай тады “славутай” тэорыі бесканфліктнасці – гэта камедыя, якая смела выкрывала цёмныя справы і яшчэ больш цёмныя і старанна схаваныя душэўныя “закуточкі” ўсялякіх кар’ерыстаў, прыстасаванцаў, ілжэвучоных, падхалімаў, біла іх магутнай сілай смеху. Усё гэта многіх вельмі моцна палохала. Але пры гэтым яшчэ раз нагадаем пра вядомую гістарычную акалічнасць 1930-х гадоў. Таму, згадзіцеся, тагачасная большасць палохалася зусім не выпадкова.

Вострая сатырычная камедыя К. Крапівы была падобна выбуху, які разбураў такую спакойную тэорыю бесканфліктнасці. З боку драматурга – гэта, безумоўна, быў учынак. Учынак, можна сказаць, з вялікай літары. Ён дазволіў адкрыта сказаць пра ўсеагульны страх і змрочную атмасферу, якія панавалі ў грамадскім і прыватным жыцці. Л. Рахленка не мог не здагадвацца пра магчымыя наступствы, але адступаць не збіраўся. Тут, вядома, сваю пэўную ролю адыгрываў і ўзрост мастацкага кіраўніка, яму было на той момант усяго толькі 31 год, узрост, у якім не заўсёды даводзіцца думаць пра вынікі сваіх учынкаў. Параіўся з калегамі, потым з мудрым Кандратам Кандратавічам абмеркавалі розныя сцэнарыі паводзін і разам вырашылі, што ў такой складанай сітуацыі трэба перш за ўсё заручыцца грамадскай падтрымкай.

Для гэтай мэты арганізавалі шматлікія чыткі на прадпрыемствах, установах, інстытутах, рэдакцыях газет, каб пачуць, што скажуць будучыя гледачы пра сатырычную камедыю, скарыстаць іх думкі, назіранні і заўвагі. Чытаў п’есу заўсёды сам Леанід Рахленка, які прыняў яе, як кажуць, адразу і назаўсёды. Чытаў ён з вялікім задавальненнем і моцным акцёрскім імпэтам, з вясёлым уздымам , “праігрываючы” з высокім майстэрствам літаральна ўсе ролі.

Трэба сказаць, што такія чыткі праходзілі з відавочным поспехам. Камедыя захапляла слухачоў жыццёвай праўдай, смеласцю і вастрынёй пастаўленых пытанняў, цікавым сюжэтам, сакавітым гумарам і трапным словам, яскравымі характарамі. Слухачы смяяліся ад усёй душы, апладзіравалі і выказвалі аднадушнае жаданне як мага хутчэй убачыць п’есу на сцэне. Гэтыя грамадскія чыткі ўмацоўвалі ўпэўненасць Л. Рахленкі ў неабходнасці “пераплаўляць” яе ў адпаведны сцэнічны твор. Але прыступіць да пастановачный работы, да рэпетыцый не маглі па той простай прычыне, што не было афіцыйнага дазволу з боку ўрадавых структур.

Сам Леанід Рыгоравіч пазней успамінаў: “Аднойчы быў такі выпадак. Гэта было ў рэдакцыі газеты “Звязда”. Сабралася многа людзей паслухаць камедыю “Хто смяецца апошнім”. У гэты вечар я быў заняты ў тэатры і не мог прыйсці ў прызначаны час, каб чытаць п’есу, і я прыйшоў пазней. І ўпершыню Кандрат Кандратавіч сам пачаў чытаць. Я прыйшоў у той момант, калі аўтар заканчваў апошнюю старонку першай карціны. І ўбачыў, што некаторыя слухачы салодка дрэмлюць, злавесную цішыню парушаў толькі роўны, на адной ноце, сумны, глухаваты басок аўтара, які ператварыў вясёлую з’едлівую камедыю ў даволі нудотную драму. Мне давялося пачаць чытку п’есы з пачатку. Развітваючыся і горача дзякуючы аўтару за цудоўную і смелую п’есу, супрацоўнікі рэдакцыі шчыра раілі яму ніколі самому не прадаваць свой тавар”.

Вось яшчэ некалькі характэрных і паказальных для свайго часу эпізодаў з гісторыі стварэння спектакля “Хто смяецца апошнім” ва ўспамінах Л.Р.Рахленкі: “У гэты час тэатр рыхтаваўся да Дэкады ў Маскве, кансультантам трох дэкадных спектакляў быў запрошаны рэжысёр МХАТа І.М. Раеўскі, вучань К.С. Станіслаўскага і У.І. Неміровіча-Данчанкі. З гэтай нагоды ён прыехаў у Мінск. Упершыню знаёміўся з калектывам. Пасля прагляду ўсіх спектакляў, сказаў, што з вялікім задавальненнем будзе кансультаваць, бо ён адчувае сябе як дома. Ён пераканаўся, што сваёй

глыбокай жыццёвай праўдай, высокай ідэйнасцю, народнасцю і акцёрскім мастацтвам тэатр блізкі да мхатаўскай школы. А паколькі мы вырашылі ўключыць у дэкадны рэпертуар яшчэ адну п'есу – я маю на ўвазе камедыю "Хто смяецца апошнім" – я паехаў да яго ў Маскву з намерам пазнаёміць з п'есай і паслухаць яго думкі. Чытаў у яго дома. Ён запрасіў некаторых сяброў-акцёраў, сярод якіх быў і цудоўны акцёр Яншын. Чытаў я, як гаворыцца, з азартам. Камедыя ім вельмі спадабалася, смяяліся яны ад усяе душы, а Яншын з захапленнем гаварыў: "Туляга – гэта ж мая роля, мая роля, а толькі не ведаю, ці возьмуць такую вострую і злую камедыю ў наш рэпертуар".

І. Раеўскі згадзіўся паставіць яе ў нашым тэатры. Усё гэта вельмі добра, але ж пакуль няма афіцыйнага дазволу на яе пастаноўку! А час ідзе. Але мы не трацім надзеі, што дазвол будзе. Да нас у Мінск з Масквы прыехаў старшыня Усесаюзнага камітэта па справах мастацтва Храпчанка, каб асабіста азнаёміцца з ходам падрыхтоўкі. На Ленінскай вуліцы знаходзілася гасцініца пад гучнай назвай "Европа". І вось у гэтай мінскай "Европе", на другім паверсе ў дзявятым нумары пасялілася высокае начальства. Ён выклікаў да сябе кіраўнікоў мастацкіх калектываў, тэатраў і ўважліва цікавіўся дэкаднымі справамі і якая патрэбна дапамога. Я быў тады мастацкім кіраўніком нашага тэатра і, зразумела, таксама быў у яго на прыёме. Яму ўжо было вядома, што наш дэкадны рэпертуар складаецца з трох спектакляў: "Партызаны" К. Крапівы, "Пагібель воўка" Э. Самуйлёнка і "Апошнія" М. Горкага. Гэтыя спектаклі ішлі на сцэне і мелі шырокую, станоўчую прэсу. Тут я яму сказаў, што хочам уключыць у дэкадную афішу яшчэ адну п'есу – сатырычную камедыю К. Крапівы "Хто смяецца апошнім". Я заўважыў, што пры слове "сатырычная" па яго твары мільгануў нейкі цень. Ён выказаў жаданне прачытаць гэтую камедыю, возьме яе з сабой у Маскву і праз некаторы час прышле сваё рашэнне. Я сказаў, што няма перакладу на рускую мову, што вельмі мала часу застаецца для пастаноўкі, што лепш за ўсё, калі я сам прачытаю яму п'есу тут, у гасцініцы. Я ўгаварыў яго.

Чытаў на рускай мове, перакладаючы, як гаворыцца, з ліста, на хаду. Я ведаў п'есу на памяць. Слухаючы яе, ён ні разу не ўсміхнуўся і самае галоўнае, не пажадаў праслухаць да канца. Катэгарычна заявіў, што гэта злосны паклёп на савецкую навуковую інтэлігенцыю, на наш лад жыцця, горача ўскрыкваў, маўляў, дзе аўтар узяў такіх тыпаў, як Гарлахвацкі, Зёлкін, Туляга, дзе ён убачыў такі інстытут, усё гэта высмактана з пальца. І вы хочаце гэты пасквіль уключыць у дэкадную афішу. Я катэгарычна забараняю нават думаць аб яе пастаноўцы. Так ён закончыў сваю прамову.

Ну што ж, у той час некаторыя кіруючыя асобы ў галіне мастацтва і літаратуры, толькі пачуўшы слова сатыра, "дрыжэлі" і аглядваліся па баках. Дарэчы сказаць, што і цяпер яшчэ не перавяліся людзі, якія пры гэтым слове – ну, калі не дрыжаць, дык усё ж уздрыгваюць! (Зноў нагадаю, што сваімі ўспамінамі Л.Р. Рахленка дзяліўся ў пачатку 1980-х гадоў.) Але калектыў нашага тэатра не спалохаўся гэтага гнеўнага прысуду старшыні Усесаюзнага камітэта па справах мастацтва.

Вырашылі звярнуцца непасрэдна да першага сакратара ЦК КПБ Панцеляймона Кандрацьевіча Панамарэнкі. Мы расказалі яму пра ўсю складаную і недарэчную атмасферу, якая ўтварылася вакол п'есы. Ён папрасіў даць яму пачытаць. А мы рызыкнулі прапанаваць яму паслухаць яе, маўляў, мы прачытаем, гэта паскорыць справу, патрэбна ўсяго дзве гадзіны. Мы былі вельмі ўзрадаваны, калі ён згадзіўся і прызначыў чытку на 12 гадзін ночы ў сваім кабінеце, – другога вольнага часу ў яго не было. Дарэчы, была такая завядзёнка – працаваць і па начах. К. Крапіва быў хворы і, на жаль, не мог прыйсці. Скажу шчыра – я вельмі хваляваўся, калі пачаў чытаць першыя радкі камедыі, а потым на душы паспакойнела, калі пачуўся вясёлы смех Панамарэнкі і яго супрацоўнікаў, якіх ён запрасіў на чытку. З нашага боку апрача мяне – мастацкага кіраўніка тэатра – былі загадчык літаратурнай часткі Я. Рамановіч і дырэктар Ф. Алер. Яшчэ ў час чыткі было відаць, што п'еса падабаецца, а калі я перагарнуў апошнюю старонку, раздаліся апладысменты. Мы адчулі, што перамога на баку К. Крапівы. Панцеляймону Кандрацьевічу вельмі спадабалася камедыя. Сказаў, што перастрахоўшчыкі будуць трымаць яе пад сукном. Ён зрабіў усяго дзве заўвагі, сказаў, што абавязкова трэба яе ставіць і, калі атрымаецца цікавы спектакль, – уключыць яго ў дэкадны рэпертуар для паказу ў Маскве.

Шмат напісана аб тым грандыёзным поспеху, які прыйшоўся на долю гэтай сатырычнай камедыі падчас Дэкады, аб яе трыумфальным шэсці па сцэнах тэатраў Савецкага Саюза. Прыемна на душы ад таго, што апошнімі смяяліся тыя, хто палюбіў гэту камедыю і верыў у яе жыццёвую праўду.

Прайшло ўжо многа гадоў з таго часу. І вось цяпер, успамінаючы і ацэньваючы ўсе тыя складаныя акалічнасці, тую мітусню вакол камедыі "Хто смяецца апошнім", я перакананы, што калі б не прынцыповая, асабіста чулая падтрымка з боку П.К. Панамарэнкі, яна б не атрымала ў той час пуцёўку ў сцэнічнае жыццё" [6, с. 90–92].

Такая вось амаль прыгодніцкая гісторыя здарылася з п'есай К. Крапівы на шляху да сцэнічнай рампы. І калі б не апантанасць маладога мастацкага кіраўніка беларускага тэатра, яго абвостраная творчая інтуіцыя акцёра і рэжысёра, які літаральна на падсвядомым узроўні адчуў вялікі патэнцыял сатырычнай камедыіі класіка беларускай літаратуры, хто ведае як бы склаўся лёс гэтага твора.

Спектакль "Хто смяецца апошнім" стаў класікай не толькі ў беларускім тэатры, але і ва ўсім савецкім шматнацыянальным сцэнічным мастацтве даваеннага часу. Зусім не выпадкова К.Крапіве як аўтару п'есы і акцёру Глебу Глебаву за ролю Тулягі была прысуджана ў 1941г. Дзяржаўная прэмія СССР. Дарэчы будзе прыгадаць, што на той час толькі два беларускія пісьменнікі былі адзначаны гэтай вышэйшай у СССР узнагародай – Янка Купала і Кандрат Крапіва.

У жанравым вырашэнні спектакля былі дакладна вызначаны задачы выканаўцаў кожнай ролі, месца кожнай дзеючай асобы ў агульнай задуме. Сузор'ю ж акцёрскіх работ можна толькі пазайздросціць: Г. Глебаў – Туляга, Б. Платонаў – Зёлкін, Л. Рахленка – Гарлахвацкі, Л. Ржэцкая – цёця Каця, Г. Грыгоніс – Нічыпар, В. Пола – Ганна Паўлаўна, С. Станюта – Зіначка...

Рэжысёр МХАТа І. Раеўскі запрасіў Л. Рахленку да сумеснай пастановачнай работы. Яны працавалі ў поўным творчым суладдзі, бо абодва спавядалі псіхалагічны тэатр у лепшым яго разуменні. Твору ўласцівы падрабязная дэталізацыя ўчынкаў, нюансіроўка пачуццяў, разнастайныя выяўленчыя сродкі ў стылёвай рэалізацыі характараў. Свабода акцёрскага самавыяўлення сведчыла і аб іх таленце, і аб дэкларацыі вядомай формулы – рэжысёр памірае ў акцёры, што ў сваю чаргу таксама гаварыла аб высокім узроўні рэжысуры, яе майстэрстве, гусце.

Тут варта падкрэсліць адну важную акалічнасць, якая дакладна праясняе пэўныя "сакрэты" з набытага вопыту ў час творчага супрацоўніцтва К.Крапівы з купалаўскім тэатрам. К.Крапіва пазней успамінаў: "Я добра ведаў акцёраў і сваю камедыю пісаў з разлікам на канкрэтных выканаўцаў. Вялікае задавальненне меў я ад творчых сустрэч з такімі выдатнымі майстрамі сцэны, як Г. Глебаў, Б.В. Платонаў, Л.І. Ржэцкая, П.С. Малчанаў, Л.Р. Рахленка, К.М. Саннікаў, У.І. Уладамірскі, Г.Ю. Грыгоніс, У.І. Дзядзюшка, В.М. Пола, А.А. Бараноўскі. На жаль, я не магу пералічыць тут усіх таварышаў і сяброў, з якімі мне даводзілася сустракацца за творчай працай, дзякуючы таленту якіх персанажы маіх п'ес станавіліся паўнакроўнымі сцэнічнымі вобразамі..." [7, с. 4].

І для гэтых акцёраў і рэжысёраў (і для многіх іншых) драматургія К. Крапівы сыграла выключную ролю, дапамагла раскрыць новыя адметнасці акцёрскіх і рэжысёрскіх талентаў. Леанід Рахленка разам з калектывам выступаў першапраходцам у асваенні нацыянальнай п'есы, яе адкрыцці шляхам сцэнічнай інтэрпрэтацыі.

Ролю Гарлахвацкага К. Крапіва пісаў, улічваючы акцёрскія асаблівасці Л. Рахленкі. Сам акцёр лічыў яе прынцыповай у сваёй творчасці. Пра яго выкананне пісалася шмат. Спектакль прайшоў больш за 600 разоў. З цягам часу памяняліся і выканаўцы. І толькі Л. Ржэцкая і Л. Рахленка засталіся нязменнымі і непераўзыдзенымі (як і ўсе ўдзельнікі першага складу) цёцяй Кацяй і Гарлахвацкім.

Спектакль "Хто смяецца апошнім" пражыў на купалаўскай сцэне вельмі доўгае і шчаслівае творчае жыццё – каля трыццаці гадоў!

Трэба сказаць, што гэту лепшую п'есу Кандрата Крапівы ігралі ў шматлікіх тэатрах СССР. Камедыю ставілі 119 прафесійных тэатральных калектываў на розных мовах вялікай шматнацыянальнай краіны. Яе ігралі і ў 1950-я, і ў 1960-я гг. Але самае яркае і адметнае сцэнічнае ўвасабленне камедыя К.Крапівы атрымала менавіта ў БДТ-1 у 1939г.

Вядома, што тэатр як від мастацтва за некалькі тысячагоддзяў сваёй гісторыі не змяніў сваёй галоўнай сутнаснай эстэтычнай прыроды: сцэнічнае мастацтва праяўляецца праз чалавека і для

чалавека. Вось чаму значэнне драматургіі было, ёсць і будзе вызначальным для паспяховага развіцця сцэнічнага мастацтва. Менавіта пра гэта і яскрава сведчыць унікальны вопыт супрацоўніцтва купалаўскага тэатра з Кандратам Крапівой.

Іх магутны творчы "дуэт", калі так можна сказаць, прынёс багаты творчы вынік – спектаклі ўспрымаліся ў тое перадваеннае дзесяцігоддзе тагачасным гледачом горача, шчыра і ўдзячна. А гэта азначае, што тэатр разам з драматургам годна і высокапрафесійна выконвалі сваю вельмі важную культурную і грамадскую функцыю.

Жыццё не стаіць на месцы.

Сёння – новая рэчаіснасць, новыя праблемы і выклікі. Хочацца верыць, што сучасныя беларускія дзеячы сцэнічнага мастацтва знойдуць шляхі вырашэння новых задач. У тым ліку і за кошт глыбокага асэнсавання тых здабыткаў і таго вялікага плёну, што прынесла актыўнае творчае супрцоўніцтва вядучага беларускага тэатра з Кандратам Крапівой.

Яго п'есы прыносілі ў тэатр жывую, вострую сучаснасць, багацце чалавечых характараў, цікавыя сюжэты, сакавітую мову, шматгранныя адценні народнага гумару, тонкую іронію, бязлітасную сатыру і героіку народнай барацьбы. Шмат разнастайных, жыццёва-праўдзівых вобразаў, створаных акцёрамі ў п'есах К. Крапівы, увайшлі ў скарбонку не толькі беларускага, але ўсяго тагачаснага савецкага драматычнага мастацтва.

Плён творчага супрацоўніцтва Кандарата Крапівы з купалаўскім тэатрам у 1930-я гады відавочны, ён у чарговы раз паказвае і даказвае вядомую ісціну пра тое, што ў сцэнічным мастацве менавіта адзінства творчых поглядаў драматурга і пастановачнага калектыву – самы найлепшы шлях да поспеху.

Але ці вучыць такі красамоўны і вельмі паказальны гістарычны прыклад сённяшнія пакаленні беларускіх тэатральных дзеячаў?..

Адказаць складана. Як калісьці з гумарам заўважыў мудры Гегель: "Гісторыя вучыць, што нічому не вучыць".

Можа і так. Але калі навука, літаратуразнаўцы, тэатразнаўцы і крытыкі не скажуць пра набалелыя праблемы, што навіслі над сучасным тэатрам – маецца на ўвазе бяспечны працэс пераходу тэатральнай творчасці са сферы высокага, духоўнага, у пэўным сэнсе элітарнага прафесійнага мастацтва, у іншую сферу так званай масавай спажывецкай культуры і камерцыйнай дзейнасці, то тэатр можа страціць не толькі свой аўтарытэт мастацкай з'явы, але і давер эстэтычна адукаванага гледача. А без такога гледача не можа быць сур'ёзнага сцэнічнага мастацтва. Аксіёма.

Трэба памятаць і разумець: выпрабаванні сучаснымі карэннымі зменамі ва ўсіх сферах жыцця, выпрабаванні новымі для нас законамі рынкавых адносін, у тым ліку супярэчлівымі працэсамі камерцыялізацыі ў сферы прафесійнага мастацтва, можна дастойна вытрымаць толькі разам, толькі сумеснымі намаганнямі, сумесным супрацоўніцтвам і ўзаемадзеяннем гуманітарнай навукі, літаратуры, тэатральнай творчасці, нарэшце, усяго грамадства, дзяржавы. Менавіта ў гэтым мне бачыцца сэнс сённяшняй навуковай канферэнцыі.

У гэтай сувязі ў мяне ёсць адна канкрэтная прапанова, абумоўленая праблематыкай канферэнцыі ў гонар 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Кандратавіча Крапівы.

Думаю, было б вельмі карысна для справы папулярызацыі беларускай класічнай і сучаснай літаратуры, развіцця сцэнічнага мастацтва ўсім зацікаўленым установам (Міністэрства культуры, НАН Беларусі, творчыя саюзы і іншыя, у тым ліку прыватныя структуры) арганізаваць і праводзіць раз у пяць гадоў (да чарговага юбілею) Рэспубліканскі фестываль тэатральнага гумару і сатыры імя Кандрата Крапівы.

А перад ім мэтазгодна праводзіць літаратурны конкурс на лепшую камедыю. (Заўважу ў дужках, што камедыйны жанр заўсёды карыстаецца вялікім попытам у гледача, мае адпаведны камерцыйны поспех, а гэта ў сучасных "рынкавых" стасунках набывае рашаючае значэнне для жыццядзейнасці тэатра). Потым літаратурныя творы-пераможцы атрымліваюць дзяржаўную падтрымку для ўвасаблення на сцэнах беларускіх тэатраў, у тым ліку вядучых, нацыянальных і акадэмічных. Таму, мяркую, рэжысёры часцей звярталіся б да багатай літаратурнай спадчыны Дуніна-Марцінкевіча, Галубка, Купалы, Крапівы, Макаёнка і многіх іншых старадаўніх і сучасных беларускіх аўтараў камедыйных і сатырычных твораў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Звязда. – 2016. – 13 студзеня
2. Літаратура і мастацтва. – 1970. – 11 верасня.
3. Смольскі, Р., Кузняцова , К. Леанід Рахленка. Нарыс творчасці. – Мн.: Беларуская навука, 2014. – 213с.
4. Правда. – 1940. – 7 чэрвення.
5. Лаўшук, С.С. Кандрат Крапіва і беларуская драматургія / - Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 240с.
6. Советская Белоруссия. – 1940. – 14 ліпеня.

А.У. Рагуля (Мінск)

ФІЛАСОФСКАЯ МІСТЭРЫЯ Ў ДРАМАТУРГІІ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Жанрава-стылёвая дынаміка беларускай вербальнай культуры на працягу апошніх дзесяцігоддзяў была і застаецца аб'ектам зацікаўленай увагі даследчыкаў. Тым не менш некаторыя жанравыя формы драматургіі яшчэ не атрымалі належнай ацэнкі іх ролі ў духоўнай эвалюцыі нацыі. Сказанае адносіцца перш за ўсё да жанравай формы містэрыі.

Спецыфіку містэрыі даледчыцкая думка звычайна звязвае з *марфалогіяй трагедыі* ці *драмы*. Атрыбутыўнымі рысамі лічацца засяроджанасць містэрыі на таямніцах дэтэрмінацыі ўчынкаў і паводзін персанажаў, цыклічная дынаміка хранатопу з абавязковым вяртаннем дзеяння ў фінале да месца яго пачатку. Гэтыя фармальныя моманты якраз і скіроўваюць увагу да занядбанай сціентызмам галоўнай праблемы – якасных крытэрыяў ацэнкі чалавечага існавання, у прыватнасці – чалавечага зместу ў гандлёва-індустрыйным соцыуме. У творчасці І. Гётэ, А. Міцкевіча, А. Пушкіна, Х. Ібсена містэрыя пераадолела жорсткую нарматыўнасць ідэалогіі цэзарапапізму і звярнулася да спасціжэння таямніц дваістай – звярынай і людскай – прыроды чалавека і сэнсу яго гістарычнай дынамікі. А. Пушкін у «Русалцы» і «Барысе Гадунове» адкрываў не толькі формы народнай трагедыі, але і вяртаў у літаратуру містэрыяльны канон народнай культуры – як роўнавялікі смехавому і трагедыйнаму. Немагчыма, на яго думку, «прыдворную, сумарокаўскую трагедыю вывесці на плошчу»[1, с. 764].

У «Барысе Гадунове» асноўны структурны прынцып народнай містэрыі захаваны ў яго кананічным выглядзе. Дзейства, распачатае ў Крамлі, разгортваецца на вялікіх абсягах аж да Кракава і заканчваецца зноў у Маскве. Крывавы Угліцкі пралог паўтараецца ў фінале ў доме Барыса Гадунова. На гэты раз ахвярамі гульні ў мяцеліцы палітычных жарсцяў сталі Барысавы жонка і малалетні сын Фёдар, які толькі што быў абвешчаны царом. Так пушкінскі мастацкі канцэпт *буран у стэпе* становіцца вобразам *смутнага* часу, які расцягваецца на стагоддзі дзетазабойства, бацьказабойства, братазабойства, якія сталі топікай у рускай класіцы.

Падобнага роду сэнсавыя ёмкасці забяспечаны творчым наследаваннем малых структурна-завершаных форм міфалогіі і фальклору, у якіх вобразы-персанажы існуюць як увасабленне ідэі. *Сустрэча манарха Барысаз Юродзівым* – адзін з самых яркіх прыкладаў у сусветным мастацтве плённага наследавання спадчыны фальклору.

У беларускай культуры XX стагоддзя прынцып *арганічнай народнасці* (М. Грынчык) вызначаў галоўны напрамак у нацыянальнай паэталогіі. У гэтай сувязі заслугоўваюць пільнай увагі трапныя назіранні і абагульненні, зробленыя ў рабоце С. Лаўшука "Стананаўленне беларускай савецкай драматургіі" (1984) пра ролю і перспектывы фальклярызацыі. С. Лаўшук у гэтай працы паспяхова развіваў ідэю пра арганічную народнасць, выказаную М. Грынчыкам у рабоце «Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі» (1969).

На шляху фальклярызацыі плённым быў кірунак абнаўлення першапачатковай сінкрэтычнасці, спалучэнне гратэскнага рэалізму з аналітычным псіхалагізмам. У творчасці Гётэ і рамантыкаў, а потым і сімвалістаў містэрыя выйшла за межы жорсткай сацыяльна-бытавой дэтэрмінацыі. Надзвычай істотную ролю ў гэтым агульнаеўрапейскім руху адыгрывае творчы вопыт Я. Купалы – аўтара празаічных і паэтычных містэрыяў «Адвечная песня», «Сон на кургане»,

«Раскіданае гняздо». Беларускі аўтар трансфармуе Праметэй-сітуацыю, Іоў-сітуацыю, Фаўст-сітуацыю ў Сам-сітуацыю. На гэтым напрамку далейшага асваення сімволіка-гратэскнай стылістыкі развівалася творчасць В. Шашалевіча («Апраметная»), М. Гарэцкага («Антон»), А. Куляшова («Маналог», «Хамуціус», «Цунамі»), А. Макаёнка («Трыбунал», «Зацюканы апостал»).

К. Крапіва патэнцыял сінкрэтызму выкарыстаў для арганічнага спалучэння не толькі розных відаў народнага мастацтва. Галоўнае дасягненне К. Крапівы ў стылістыцы – гэта дыялектычны сінтэз усяго папярэдняга антрапалагічнага вопыту нацыі з навейшымі дасягненнямі ў тэорыі эвалюцыі. Такі падыход дае пісьменніку магчымасць сінхронна, з вышыні ідэалу, убачыць карціну кагнітыўнага дзеяння, пачынаючы з ранніх формаў нацыянальнага бестыярыю, заканчваючы сучаснай практыкай віртуальнага абстрагавання. Практыка К. Крапівы мае свае гнасеалагічныя вытокі ў вобразе-ідэі дзейнага суб'екта ў фальклоры – Задумнага-Цікаўнага. У творчасці М. Гарэцкага менавіта Задумныя і Цікаўныя тыпы пераймаюць эстафету сапраўднага жыццесцвярджэння ў гістарычнай рэальнасці. Большасць з іх ужо ў канцы 20-х гадоў апынулася ў блакадзе, ва ўладзе Свінячага Маманта.

Метад інтэнцыйнага канструявання (мадэлявання), характэрны для эстэтыкі «Узвышша», К. Крапіва выкарыстаў для ўзбуйнення аб'ектаў мастацкай рэфлексіі. Драматург адкрываў новыя магчымасці кагнітыўнага вопыту на шляху арганічнага сінтэзу жанравых форм. У нататцы 1933 года «Што мне рупіць?» К. Крапіва безаглядна заявіў: «Жанравы шавінізм – гэта смешны і шкодны забабон» [2, с. 96]. Дзёрзкая смеласць магутнага таленту пісьменніка забяспечыла яму магчымасць паставіць пад сумненне правамернасць вывадаў існуючай тэорыі эвалюцыі з яе фатальна абавязковай ідэяй камуністычнага раю ў фінале гісторыі. Сон скаваных страхам розуму і волі, аднак, можа памяняць рух часу, калі не прыроднага, дык сацыяльнага, зрабіць яго асіметрычна зваротным, правальным аж да палеазойскай эры ў невядомае навуцы царства Свінячага Маманта – таварыша Гарлахвацкага.

Так К. Крапіва неаднаразова падкрэсліваў, што сапраўдная сатыра мае справу з вялікімі аб'ектамі чалавечага вопыту – не меншымі за дзяржаўныя сістэмы. У такім разе сатырычная камедыя, як і містэрыя маюць магчымасць стаць феноменам тэатра філасофскага – трагікамедыяй навейшай цывілізацыі, бюракратычна-гандлёвага соцыуму. Першая фаза зваротнага руху часу ўвасоблена ў структуры Канец дружбы – дзяржаве, якая выкінула на сметнік агульначалавечыя каштоўнасці. Насуперак Гегелю, які хацеў бачыць у кіраўнічым апараце ўрэчаўлёную ідэю абсалютнай маральнасці. Другая фаза – каралеўства Свінячага Маманта, якое трансфармуецца ў гіганцкую блат-кантору начале з Мілым чалавекам. Гэта і ёсць тая нірвана, у якой новая бюракратыя цэнтралізаванага соцыуму хацела б жыць вечна. На паслугах у яе – навейшая навука, геранталогія.

Так К. Крапіва, абапіраючыся на традыцыі парадаксальнай логікі народнага тэатра, творча выкарыстаў перш за ўсё вопыт А. Пушкіна, М. Гогаля, М. Шчадрына. Сцэна з «неўміручым» пацуком у фінале «Брамы неўміручасці» шмат у чым нагадвае фінал гогалеўскага «Рэвізора».

Эстафету традыцый арганічнай народнасці К. Крапіва паспяхова скіраваў да новых гарызонтаў мастацкага навукавучэння.

ЛІТАРАТУРА :

1. Пушкин, А.С. Сочинения / А.С. Пушкин. – М. : Госуд. изд-во худож. литературы, 1949. – 952 с.
2. Крапіва, К. Што мне рупіць? / К. Крапіва // Збор твораў: у 5 т. – Мінск : Маст. літ., 1974–1976. – Т. 5. – 1976. – 448 с.

В.Ю. Бароўка (Віцебск)

РАМАН “МЯДЗВЕДЗІЧЫ”: КАНТЭКСТ, МАСТАЦКА-АКСІЯЛАГІЧНЫ ПЛАН

Мастацкая спадчына Кандрата Крапівы ўключае творы розных жанраў. Раман “Мядзведзічы” (1932) менш даследаваны ў параўнанні з байкамі і драматургіяй пісьменніка. Прычыны такой сітуацыі, з аднаго боку, відаць, вынікалі з прызнання аўтарам незавершанасці твора: “Мядзведзічы” асобным выданнем былі надрукаваны ў канцы 1932 года з падзагалоўкам “Першая кніга”. Пісьменнік збіраўся напісаць другую кнігу, дзе хацеў расказаць пра арганізацыйнае і гаспадарчае ўмацаванне калгасаў. З другога боку, раман К.Крапівы істотна розніўся з творамі пра сацыялістычную перабудову вёскі і не ўпісваўся ў мастацкую парадыгму твораў пра калектывізацыю, бо размова вялася толькі пра пярэдадзень калектывізацыі. Літаратуразнаўчая цікавасць да “Мядзведзічаў” адрадзілася з другой паловы 1980-х гадоў у перыяд грунтоўнай пераацэнкі былых культурных і грамадска-палітычных каштоўнасцей.

“Мядзведзічы” тэматычна і жанрава цесна звязаны з грамадскім і літаратурным кантэкстам свайго і наступнага часу. Размова ў дадзеным рамане ішла пра лёс беларускай вёскі 1920-х гадоў, мімаходзь згадваліся грамадзянская вайна і стаўленне да яе вяскоўцаў, гаварылася пра розныя варыянты рэфармавання сельскай гаспадаркі, пра нараджэнне новых звычаяў. “Мядзведзічы” – працяг мастацкага асэнсавання нацыянальнага свету, пачаты аповесцямі “Сяльчане” В. Каваля і “Спалох на загонах” П. Галавача, раманам “Зямля” К. Чорнага. Нельга не заўважыць у творы згадванне распаўсюджаных у Кузьмы Чорнага вобразаў дарогі, быльнікавых межаў (менавіта запусценне і зарослыя быльнягом межы найперш кідаюцца ў вочы дэзерціру Уладзіку Каржакевічу, калі ён трапляе ў родныя мясціны). Нярэдка аўтар, падобна да сваіх сучаснікаў, выкарыстоўваў тропы пры апісанні прыроды, напрыклад: “шчыльная і панурая, нібы з чыгуну вылітая, сцяна лесу” [1, с. 103], “невыразныя, як бы прыдушаныя, гукі” [1, с. 104], “востры клінок высокай елі” [1, с. 104], “шапка грушы” [1, с. 104]. “Мядзведзічы” – памежны для беларускай прозы пачатку 1930-х гадоў раман сярод твораў, у якіх наглядалася аб’ектыўнае мастацкае даследаванне рэчаіснасці і чалавека, і твораў, дзе гэта рабілася пераважна з улікам канонаў так званай нарматыўнай эстэтыкі. Ён жанрава памежны і для самога аўтара, бо пазначыў пераход ад актыўнага напісання баек і сатырычных вершаў да драматургіі. Важнай для разумення адпачатковай пісьменніцкай канцэпцыі асэнсавання рэчаіснасці і чалавека ўяўляецца заўвага Кандрата Крапівы: “Раман “Мядзведзічы” – найбольш аўтабіяграфічны з усіх маіх твораў. Напісаны ён на аснове перажытага мною асабіста і добра вядомага мне жыцця дакалгаснай вёскі з яе клопатамі і супярэчнасцямі, гарачымі спрэчкамі аб будучым жыцці-быцці” [2, с. 322]. У гэтым прызнанні акцэнтаваліся непрыдуманасць мастацкага свету, установка аўтара на аб’ектыўнасць. К. Крапіва рельефна ўзнавіў спецыфічныя сацыяльна-гістарычныя рэаліі 1920-х гадоў: памежнае становішча Беларусі, дэзерцірства з арміі ў часы грамадзянскай вайны, наяўнасць кантрабандыстаў, бандытаў і шпіёнаў, спробы рэфармавання “зверху” сялянскага жыцця, сацыяльнае пасталенне вяскоўцаў, дыферэнцыраванае стаўленне старога і маладога пакалення да царквы і служкаў культу. У адным з інтэрв’ю 1980-х гадоў Кандрат Крапіва прызнаўся, што яму часта задавалі пытанне, ці будзе ён дапісваць свой раман, і адказаў: “Наўрад ці. Пасля “Палескай хронікі” Івана Мележа мне гэта здалося лішнім, бо мележаўскім сялянам у Куранях давялося разблытваць, уласна, тыя ж сацыяльныя вузлы, што і маім Мядзведзічам. Такім чынам, мой раман аказаўся як бы не дапісаным” [2, с. 325]. Сапраўды, у 1930-я гады па пазалітаратурных прычынах закончыць твор пісьменнік не мог, а пасля не бачыў у гэтым неабходнасці. Думаецца, што аўтар “Мядзведзічаў” дарэмна называў раман не завершаным. Якраз у тым выглядзе, у якім выйшаў твор з друку, гісторыя жыхароў Мядзведзічаў прадставала завершанай. Аповед пра вяскоўцаў заканчваўся сцэнай, дзе камсамолка Шура Варанец адчула радаснае ўзрушэнне, бо пабачыла заяву бацькі ў партыю, у якой гаварылася: “Прашу прыняць мяне ў камунісцічаскую парцію як я ёсць мядзведзіцкі бядняк і акціўны алімент. Гады і кулакі паламалі мне ногі, а я хачу зламаць ім карак. Дык няхай мяне камунісцічаская парція навучыць, як ямчэй гэта зрабіць. Адзін гад споўз, не дапоўз, куды хацеў, ды здох. Але ў нас у Мядзведзічах і навокал яшчэ

ёсць такія гады, што мяне і савецкую ўладу хацелі б на ражне бачыць” [1, с. 342]. Рыгор сабраўся перабудоўваць жыццё, але, як сведчыць яго заява ў партыю, кіраваўся нянавісцю – не самым грунтоўным этычным фундаментам для пабудовы нечага. Стары Верамейчык, якога нельга назваць узорам дабрачыннасці, заўважыў пра Варанца: “Сугней! Ідзе, дык і на чалавека не глядзіць. Як воўк той усё роўна” [1, с. 303].

Пісьменнік дастаткова праўдзіва падаў афіцыйнае стаўленне кіраўніцтва рэспублікі да перабудовы сельскай гаспадаркі ў 1920-я гады: народны камісарыят земляробства прыхільна адносіўся і да стварэння саўгасаў, і да пасёлкаў, і да кааператыўных таварыстваў. Аднак у духу неспакойнага часу праваднікі ў жыццё ідэй З. Прышчэпава (прозвішча гэтай гістарычнай асобы на старонках рамана не згадваецца – В.Б.) прадстаюць у творы саюзнікамі багатай часткі вяскоўцаў і знешне мала сімпатычнымі людзьмі. Несамавіта выглядае на вясковым сходзе “даўганосы з раёна”: “Рахлюк устаў, чмыхнуў разоў са два носам. Яго голас, нізкі і глухаваты, шмат каму не спадабаўся. Пачаў ён здалёк, як кажуць, ад Адама, гаварыў вельмі агульнымі фразамі, устаўляючы шмат незразумелых слоў, глытаючы іх канцы. Стваралася ўражанне ў некаторых, што не ўмее і не хоча чалавек гаварыць выразна і проста, што хоча ён нешта затуманіць, што, можа, за гэтымі незразумелымі словамі якое ашуканства хаваецца, а таму самае лепшае – не згаджацца з ім, не слухаць, што ён гаворыць” [1, с. 172]. Як бы паміж іншым адзначалася, што сакратары партарганізацый на месцах праводзілі землеўпарадкаванне вёсак, што выходзілі на хутары, у апошнюю чаргу. Таварыш Пракопчык, які ўзначальвае саўгас, даводзіць жыхарам Мядзведзічаў: “У саўгасах у нас засталося не больш за два працэнты ўсяе зямельнай плошчы, і гэта зямля застанецца за саўгасамі, якія павінны стаць апорнымі пунктамі сацыялістычнай сельскай гаспадаркі. Яны павінны цяпер ужо стаць прыкладамі для сялян, як правільна і культурна весці гаспадарку” [1, с. 199]. Сялянства, як адзначае пісьменнік, у выбары новых шляхоў вагалася, асабліва людзі сталага ўзросту. Маладыя вяскоўцы Юзік і Алесь былі за пасёлкі. Праўда, Алесь больш згодны на словах, чым на справе. Ён гаварыў у хаце Верамейчыкаў: “Каб я быў вялікім начальствам якім, Саўнаркомам ці Цыкам, дык я б такі загад даў, каб, скажам, за два тыдні ўсе на пасёлкі выйшлі, каб за год усе завялі шматполле і ўсялякія новыя парадкі ў гаспадарцы. Хто не слухае – штраф або ў турму; хто працівіцца – проста біць трэба” [1, с. 133]. Старая Тадора прапанавала яму: “Дык нашто ж табе каго заганяць у рай. Ты ж сам першы ішоў бы. Знайшоў бы сабе хеўру такіх ахвотнікаў, ды на пасёлак ці на хутар…”[1, с. 133]. Адказ Алеся красамоўны: “Не вельмі такіх ахвотнікаў і набярэцца. Вось прайдзі па сяле, апытай, колькі іх знойдзецца. Ды я ж не гаспадар. У нас жа ў хаце ёсць гаспадар апрача мяне” [1, с. 133]. Юзіку Верамейчыку на пачатку падабаецца ідэя развіцця пасёлкаў, аднак праз нейкі час яго пачынаюць вабіць шляхі паступовай кааперацыі сельскай гаспадаркі.

Алгарытм мастацкага асэнсавання рэчаіснасці пісьменнік пазначыў назвай рамана: у цэнтры ўвагі вяскоўцы розных характараў і лёсаў. Кожны з персанажаў рамана – індывідуальнасць са сваім уяўленнем пра жыццё. У “Мядзведзічах” К. Крапіва ўзнавіў сацыяльную панараму беларускай вёскі: без празмернай сацыялагічнай спрошчанасці паказаў багацеяў, сераднякоў, беднякоў. Багацеі ў рамане – Жагула, Ціхон Зязюля, Сомік, Андрэй і Уладзік Каржакевічы. Жагула – заможны шляхціц, што трымаецца старых звычаяў і парадкаў, не без выгады дапамагае дэзерцірам падчас грамадзянскай вайны, збіраецца парадніцца праз дачку з багатым “мужыком” Зязюлем. Ціхон Зязюля – драпежнік па натуры, заўсёды кіруецца прынцыпам асабістай выгады, не шкадуе нават старога бяздзетнага роднага брата. Грамабой перакананы: “Бог лесу не зраўнаваў, а то людзей ты зраўнуеш. Падзялілі вось сёння ўсё пораўні, дык на той год зноў перадзельваць давядзецца, бо адзін будзе рабіць ад цямна да цямна, а другі будзе чэрава грэць пад сонцам. Такую ж хваробу ён і мець будзе: з’есць тое, што яму выдзелілі, ды зноў яму давай” [1, с. 203]. Сваю заможнасць ён тлумачыць працавітасцю: “Раблю, дык і маю” [1, с. 204]. Клопат пра ўласную маёмасць Грамабой асмельваецца апраўдваць дзяржаўнымі інтарэсамі: “Я даўно казаў: каб гэту зямлю, што ў саўгасе, ды раздалі на гаспадароў, дык дзяржаве куды больш карысці б было. Аднаго падатку колькі можна было б сабраць. А саўгас – што ён вельмі дае? Парабак парабкам, патом, – не вырабіць таго, што гаспадар” [1, с. 271]. Сомік прывык змагацца за сваё, як кулакамі, так і з дапамогай закона. Ён бачыць найперш негатыўнае ў людзях, каб апраўдаць сябе. Народжаны ў заможнай сям’і Уладзік Каржакевіч становіцца дэзерцірам, а пасля бандытам і белапольскім шпіёнам. Яго родны брат Андрэй

Каржакевіч надзелены хітрасцю і знаходлівасцю ва ўзаемаадносінах з аднавяскоўцамі і ўладай. Са скаргі айцу Палікарпу відаць, што Андрэй добра разумее палітыку ўлады ў дачыненні да беднаты: “Ход ім даюць. Падатку ён не плаціць, самааблажэння не знае, ільготы ўсялякія – яму. Знарок так палітыку строяць, каб на свой бок перацягнуць, каб у вёсцы паміж сялянамі грызня ішла. Тады ім упраўляцца лягчэй. А то ж каб увесь народ за адно стаяў, дык не вельмі б яны так арудавалі” [1, с. 249]. Да сераднякоў, што марылі дарасці да багацеяў, належыць Кастусь Верамейчык. Ён лічыў, што ва ўсе часы любая ўлада бярэ, а не дае чалавеку. Стары Верамейчык абураўся Андрэю Каржакевічу стаўленнем кіраўніцтва да сялянства: “Каб жа яны падраўноўвалі ды ўгору, з багацейшымі, дык ім бы яшчэ і падзякаваў, а то ж яны ўніз раўнуюць” [1, с. 169]. Пісьменнік індывідуалізаваў і кожнага з мядзведзіцкіх беднякоў. Аўтар пры гэтым не ідэалізаваў іх, адзначаў захапленне некаторых лішняй чаркай, гультаяватасць, схільнасць, як у старога Наздрэйкі, прысвойваць чужое, зайздрасць і нянавісць да багацейшых. Пры адлюстраванні розных у маёмасным плане насельнікаў вёскі аўтар падкрэсліваў агульнае для ўсіх іх імкненне да дабрабыту, але розныя ўяўленні пра спосабы яго дасягнення – ад сумленнай працы да бессаромнага падману аднавяскоўцаў і ўлады. Жыхары Мядзведзічаў клапоцяцца пра гаспадарку, пра сваю асабістую будучыню, стараюцца не ўпусціць свайго. Калі на пачатку 1920-х гадоў некаторым дазволі пакарыстацца лесам, то туды накіравалася ўся вёска: “Сякуць лес мядзведзіцкія. Бяднейшым даў камітэт – каму на хату, каму хлеў перасыпаць. Сераднякам некаторым па пнёў пяць-шэсць далі на падрубы ці на дошкі. А пры гэтым і тыя, каму не далі валочаць. Ды яшчэ больш чым тыя, каму далі” [1, с. 149]. Аўтар паказаў вяскоўцаў розных пакаленняў і маральных перакананняў. Надзеі на змены да лепшага ў вясковым жыцці пісьменнік звязваў з людзьмі разважлівымі і працавітымі, з такімі, як Юзік Верамейчык, што, дзякуючы арміі, пабачыў свет, чытае газеты, каб знайсці правільны шлях. Ён накіроўвае “ўвесь цяжар свайго абурэння на стары звярыны вясковы быт, які так уеўся яму ў косці” [1, с. 131]. Юзіка непакоіць, што вёску часта пакідаюць ды з’язджаюць у горад людзі, якія маглі многа для яе зрабіць: “Заўсёды так: толькі з’явіцца чалавек, які сам што-небудзь разумее і другіх можа павесці за сабой, як яго ўжо і няма ў вёсцы. Пырх і паляцеў” [1, с. 296]. Малады Верамейчык падобны да станоўчых герояў з ліку былых чырвонаармейцаў у творах Васіля Каваля, Платона Галавача, але ў Крапівы гэта не герой без дакору і сумнення.

У рамане шмат так званых “калектыўных” сцэн: высяканне лесу, абмеркаванне сітуацыі пасля пакражы коней, бойка мядзведзіцкіх мужчын з суседзямі з-за сенакосу, святкаванне Вялікадня, фэст на Барыса і Глеба. Надзвычай паказальнае ў плане характарыстыкі персанажаў стаўленне насельнікаў Мядзведзічаў да страты коней. Двудушнасць Андрэя Каржакевіча, кабылу якога забраў брат-дэзерцір, выяўляецца ў яго гарачым абурэнні на людзях кражай і абяцанні абавязкова паскарадзіцца на злодзеяў знаёмаму начальніку міліцыі. Гарачлівасць Соміка – у імкненні наладзіць хуткую расправу з канакрадамі. Нерашучасць Баранка – у скаргах і разліку на спачуванне аднавяскоўцаў: “Ён ішоў па вёсцы, прыпыняўся каля кожнай чародкі людзей, кожнаму, каго сустракаў на вуліцы, расказваў пяты, дзесяты, дваццаты раз, як ён усё лета замыкаў хлеў і каня на начлег не пускаў, як сапсаваўся замок і як якраз у гэты час укралі яго каня. Сам ён бедаваў, людзі яго шкадавалі і памагалі бедаваць, і ў гэтым ён меў сабе некаторую палёгку” [1, с. 122]. Пісьменнік пераканальна паказаў “ценявыя” моманты вясковай рэчаіснасці: абмежаваная прастора існавання нараджала пляткарства, сваркі і звадкі ў вялікіх і малых сем’ях: “Рэдка ў якой хаце няма грызні. Не грызецца свякроў з нявесткай, дык брат з братам, братавая з дзеверам, залвіца з ятроўкай, мужык з жонкаю” [1, с. 131]. Гэтая ж абмежаваная прастора існавання прымушала чалавека быць цярплівым і абачлівым. Калі Сомік стаў шукаць сведкаў, каб судзіцца з Наздрэйкамі, то ніхто, акрамя Тодара Пошты, не згадзіўся, каб не сапсаваць адносіны з аднавяскоўцамі. Бацька павучаў камсамольца Якуба: “Ты чалавеку цяпер прыкрасць зробіш, а прыйдзе яго пара, дык ён табе ў дзесяць столак адплаціць” [1, с. 288]. Заклапочанасць гаспадаркай нярэдка нараджала ў сялянскім асяроддзі абыякавасць да блізкіх і родных, штурхала на свядомыя і несвядомыя злачынствы. Так, Кастусь Верамейчык адмаўляецца даць каня, каб нявестка змагла адвесці малога ўнука да доктара; згадзіўся дапамагчы маладой маці толькі аднавясковец-бядняк, у выніку першынец Юзіка хутка памірае. Тыпалагічна падобную сітуацыю з вясковага побыту пасля ўзновіць у “Подыху навальніцы” Іван Мележ.

Раман “Мядзведзічы” можна разглядаць як прыступку да напісання драматычных твораў, найперш у плане мастацкім. Трапныя аўтарскія характарыстыкі персанажаў па форме месцамі нагадвалі рэмаркі да драматычных твораў, напрыклад: “Кастусь Верамейчык, чалавек прыцісліві, скрытны і на словы асцярожны, які, гаворачы, заўсёды думае, каб не ўгаварыцца і, калі што якое, каб можна было назад адгаварыцца” [1, с. 115]. Багацея Ціхона Зязюлю пісьменнік атэставаў надзвычай тонка і глыбока: “Не дарэмна ў вёсцы празвалі яго Грамабоем. Росту вышэй сярэдняга, шырачэзны ў плячах, сінявокі і шыракатвары, ён быў на вёсцы першы свавольнік і задзірака, нікому з дарогі не саступаў і, калі што чужое займаў, дык людзі згодны былі яму перапусціць, чым займацца з гэтакім” [1, с. 115].

Кандрат Крапіва ўдала спалучаў мову апавядальніка, няўласна-простую мову з простай мовай, а гэта надавала псіхалагічную пераканаўчасць аповеду. Такі ж прыём знойдзе бліскучае ўвасабленне і ў “Палескай хроніцы” Мележа. Варта заўважыць, што гэты прыём у рамане Крапівы ў асобных эпізодах дазваляе адначасова спалучыць у адно канкрэтнае здарэнне, гісторыю адносін і выявіць рысы характару персанажа, як у наступным урыўку: “Андрэй хацеў абдумаць тое, што здарылася, але быў занадта ўсхваляваны, рукі і ногі яго яшчэ дрыжалі і шчокі гарэлі. Адно, што выразна ён цяпер адчуваў, гэта шкода было кабылы, і таму была страшэнная злосць на некага. Не то на Уладзіка, які ўжо каторы год швэндаецца цераз граніцу сюды і туды, пра якога па ўсёй воласці ходзяць нядобрыя чуткі, не то на ўладу, якая, па яго думцы, “чаплялася” да яго дарэмна, дыхнуць спакойна не давала, – усё праз Уладзіка. А хіба Уладзік гэта рабіў бы, каб яны за ім не ганяліся, каб яму можна было прыйсці дадому і спакойна жыць? Але з глыбіні свядомасці, праз крыўду і яшчэ не астылую злосць, прабівалася нешта прыемнае, нейкая палёгка, пакуль яшчэ не зусім ясная. Гэта сфарміравалася ў выразную думку: “Цяпер мяне, можа, чапаць не будуць, а каня другога як-небудзь набуду, з гаспадаркі яшчэ можна выціснуць”. Пасля ўздумаў пра нібы абяцаныя Уладзікам грошы, і злосць яго растала зусім, шчымела толькі адно – усё ж шкада было кабылы” [1, с. 111–112].

Аўтар драматычнага твора падначалены, па словах Гётэ, закону дзеяння, якое разгортваецца. Ён абавязаны максімальна выкарыстоўваць выяўленчыя і выразныя магчымасці мастацкага слова. Па-майстэрску выпісаны ў рамане Крапівы многія дыялогі і камічныя сцэны: забойства Сомікам уласнай свінні, якую ён прыняў за суседскую; кража камсамольцам Якубам лесу па загадзе бацькі; арышты чырвонаармейцамі дэзерціраў Алеся Галаскока і Сяргея Сураўца; расправа Тадоры над пеўнем; фэст на Барыса і Глеба і гасцяванне папа Ядрыцкага ў царкоўнага старасты Васіля Крываношкі.

У драматычных творах нярэдка дзеля характарыстыкі дзейных асоб пісьменнікі ўжываюць семантычна ці стылёва афарбаваныя ўласныя імёны. К.Крапіва выкарыстаў у “Мядзведзічах” паасобныя гаваркія імёны, прозвішчы і мянушкі. Жонку Юзіка Верамейчыка завуць Зосяй. Соф’я – у перакладзе са старажытнагрэчаскай мовы азначае “мудрасць”. У паказе пісьменніка Зося больш мудрая і спрактыкаваная, чым муж. Сэнсава важнае і імя сына, народжанага Зосяй пасля вяртання Юзіка з Чырвонай Арміі, – Аркадзік. Гэта імя паходзіць ад назвы вобласці ў цэнтральнай Грэцыі, якая мела рэпутацыю шчаслівай краіны. Аркадзік у перакладзе – шчаслівы чалавек. Лёс самага маладога з сям’і Верамейчыкаў, што асацыіраваўся з лёсам маладога пакалення краіны, пісьменніку бачыўся шчаслівым. Прозвішча пана, якога ненавідзелі вяскоўцы, было Гняцецкі. Яно празрыста ўказвала на адносіны пана да людзей. Сом – рыба драпежная, са слізкім целам; носьбіт прозвішча з памяншальна-ласкальнай формай ад назвы рыбы паказаны чалавекам жорсткім і слізкім ва ўзаемадачыненнях з людзьмі. Семантыка мянушак Ціхона – Грамабой – і Тодара – Пошта – спачатку тлумачылася, а пасля абыгрывалася ў тэксце рамана.

Поліфанічны, раман-хроніка “Мядзведзічы” – твор, у якім адбіліся дух часу, грамадскія і ўласныя аксіялагічныя і эстэтычныя прыярытэты пісьменніка, імкненне праз увядзенне розных пунктаў погляду да аб’ектыўнага мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці насуперак канонам нарматыўнай эстэтыкі, уяўленне пра складанасць чалавечай натуры.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Збор твораў : у 5 т. / Кандрат Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1974–1975. – Т. 4. – 1975. – 360 с.
2. Крапіва, К. Збор твораў : у 6 т. / Кандрат Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1996–2004. – Т. 6. – 2004. – 447 с.

М.І. Мушынскі (Мінск)

ГІСТОРЫЯ НАПІСАННЯ І РЭЦЭНЗАВАННЯ СЦЭНАРЫЯ КІНААПОВЕСЦІ “МСТИТЕЛИ” (1944) КАНДРАТА КРАПІВЫ І МІХАСЯ ЛЫНЬКОВА

Замена назвы “Інстытут літаратуры” на “Інстытут літаратуразнаўства” (імя Янкі Купалы застаецца, як і раней) успрынята супрацоўнікамі з пачуццём глыбокай адказнасці, і разам з тым усведамляецца і неабходнасць вышэй узняць навуковы, тэарэтычны ўзровень нашых даследчых прац, якія рыхтуюцца. Безумоўна, нешматлікасць навуковых кадраў вышэйшай кваліфікацыі, слабы прыток маладых сіл – усё гэта негатыўна ўплывае на агульную сітуацыю. Але ў нас ёсць разуменне таго, што, нягледзячы на неспрыяльныя ўмовы, мы па-ранейшаму павінны ставіць у цэнтры ўвагі маштабныя праблемы, якія дапамогуць паўней раскрыць агульную панараму развіцця літаратуры, глыбей спасцігнуць унутраныя, іманентныя заканамернасці гісторыка-літаратурнага працэсу. І заканамернасці развіцця не толькі беларускай літаратуры, але і літаратуры еўрапейскай і сусветнай.

У святле сказанага становіцца відавочным, што і перад акадэмічнымі тэкстолагамі сёння паўстаюць новыя, больш адказныя задачы – прадоўжыць, узбагаціць плённую традыцыю падрыхтоўкі грунтоўных навукова каментаваных Збораў твораў нашых класікаў, у тым ліку і Поўных збораў. Што датычыць апошняга, дык Поўных збораў у нас, можа, і сапраўды, няшмат (М. Багдановіча ў 3 т., Я. Купалы ў 9 т. (10 кн.). Але ў працэсе выдання спадчыны Я. Коласа ў 20 т., І. Шамякіна ў 23 т., М. Танка ў 13 т. назапашаны багацейшы вопыт, зроблена шмат каштоўных назіранняў і высноў, якія можна выкарыстаць у далейшым. Але каб гэтыя маштабныя планы сталі рэальнасцю, трэба правесці вялікую падрыхтоўчую працу – па выяўленні мала вядомых, паўзабытых літаратурна-мастацкіх твораў, публіцыстычных выступленняў, эпісталярыя, мемуарыстыкі. І ролю пісьменніка як перакладчыка з іншых моў трэба таксама адзначыць сярод іншых яго заслуг. Пра кожнага пісьменніка, уключанага ў спіс на выданне яго спадчыны, павінны быць падрыхтаваны змястоўны “Летапіс жыцця і творчасці”, кніга “Пісьменнік у ацэнках літаратурнай крытыкі”, кніга ўспамінаў і г.д. Ці трэба казаць, што і гісторыя напісання пэўнага твора, гісторыя яго сцэнізацыі і экранізацыі таксама заслугоўвае грунтоўнага асвятлення. Тым болей, калі гэтая гісторыя мала вядомая, а твор належыць пяру выдатнага празаіка, паэта, драматурга.

Чым далей адыходзяць у мінулае падзеі вайны, тым большую каштоўнасць набываюць для новых пакаленняў мастацкія творы, напісаныя яе непасрэднымі ўдзельнікамі, і іх дакументальныя сведчанні.

Сказанае ў поўнай ступені адносіцца і да сцэнарыя кінааповесці “Мстители” двух выдатных пісьменнікаў – Кандрата Крапівы і Міхася Лынькова, якія ўнеслі вялікі ўклад у айчыннае слоўнае мастацтва – у празаічныя жанры, драматургію, публіцыстыку, увогуле ў беларускую гуманітарную навуку і нацыянальную культуру. І кінасцэнарый “Мстители”, безумоўна, заслугоўвае стаць прадметам чытацкай зацікаўленасці і ўвагі даследчыкаў літаратуры тагачаснага перыяду[1].

Трэба адразу сказаць, што лёс сцэнарыя – адна з малавядомых, а разам з тым драматычных старонак не толькі ў творчых біяграфіях гэтых выдатных пісьменнікаў, але і ва ўсёй беларускай літаратуры. Уступная частка водзыва, пад якім стаіць подпіс “Консультант О. Леонидов” і дата

[1]Некалькі штрыхоў да творчай біяграфіі тых, на каго выпаў выбар стаць суаўтарамі фільма “Мстители”. Вось творчы набытак Кандрата Крапівы (5.03.1896 – 7.01.1991) – аўтар п’ес “Канец дружбы” (1934), “Партызаны” (1937), “Хто смяецца апошнім” (1939). Усе п’есы апублікаваныя і пастаўленыя на сцэне драматычнага тэатра. Апроч таго, апублікавана і пастаўлена п’еса “Проба агнём” (1943). Аўтар чатырох зборнікаў мастацкай прозы, а таксама рамана “Мядзведзічы” (кн. 1, 1932). Гэта да 1944 г.

Міхась Лынькоў (30.01.1899 – 21.09.1975). Аўтар васьмі зборнікаў мастацкай прозы, чатырох зборнікаў дзіцячай прозы, аўтар рамана “На чырвоных лядах” (1934).8 мая 1943 г. Міхась Лынькоў друкуе ў газ. “Совецкая Беларусь” артыкул “Канстанцін Заслонаў”, а ў 1944 г. на працягу года ў Белдзяржвыдавецтве выходзіць яго нарыс “Герой Савецкага Саюза Канстанцін Заслонаў” (1944).

“9/VI.44”, давала важкія падставы спадзявацца на актыўную падтрымку сцэнарыя. Думалася, сцэнарый будзе неадкладна запушчаны ў вытворчасць, а фільм неўзабаве ўбачаць савецкія гледачы. На вялікі жаль, гэтыя спадзяванні не апраўдаліся, хоць той жа О. Леанідаў у сваім водзыве ад імя пэўнай групы заяўляў: “при рассмотрении этого первого варианта <…> мы отмечали, что даже самый факт написания его заслуживает самых искренних приветствий”. І тлумачыў сваё аптымістычнае меркаванне вялікай запазычанасцю “советского кинематографа” перад беларускім народам, які з першых дзён Вялікай Айчыннай вайны вядзе самаадданую барацьбу з акупантамі. Аднак за гэты час “не поставлено ни одного фильма на современном белорусском материале”. І тады ўдзячныя абаронцы інтарэсаў гераічнага беларускага народа і беларускіх майстроў слова ў высакародным парыве паабяцалі “сделать всё от нас зависящее, чтобы сценарий тт. Крапивы и Лынькова был доведен до производства”. Агульнавядома, што “благими намерениями вымощена дорога в ад”. На вялікі жаль, гэтая мудрая сентэнцыя цалкам стасуецца і да згаданага сцэнарыя, што міжвольна прымушае нас праявіць максімум увагі і навуковай аб’ектыўнасці пры разглядзе гісторыі пастаноўкі сцэнарыя.

Адразу ўзнікае пытанне, чаму так здарылася? Ці тут адыгралі сваю ролю нейкія выпадковыя акалічнасці, народжаныя абставінамі ваеннага ліхалецця, ці ўсё ж за гэтым фактам трэба бачыць больш значныя грамадска-палітычныя моманты, якія дапаўняюць нашы ранейшыя ўяўленні пра беларускую літаратуру ваеннай пары?

Паспрабуем разабрацца ў гэтым пытанні. Зроблены О. Леанідавым пераказ зместу першага варыянта сцэнарыя пакідаў нядрэннае ўражанне. Дзеянне пачыналася ў перадваенныя дні 1941 года ў беларускай вёсцы і ў гарадку і заканчвалася вясной 1942 года. У сцэнарыі знайшлі сваё адлюстраванне “и методы немецкого хозяйствования в оккупированных районах, и положение населения под немецким игом, и организация первых партизанских отрядов и их борьба с немцами – диверсии, боевые столкновения с карательными отрядами”.

Што ж, калі гэта сапраўды такі змястоўны твор на актуальную для таго часу тэму, дык чаму ён і дасюль не ўведзены ў гісторыю беларускай літаратуры? Пытанне цалкам заканамернае, лагічнае.

Безумоўна, сцэнарый фільма не быў пазбаўлены пэўных недахопаў, выдаткаў, народжаных канкрэтнымі ўмовамі часу. Няма патрэбы захвальваць, ідэалізаваць кінасцэнарый. Тут не месца для дэманстрацыі, так бы мовіць, мясцовага патрыятызму. Мастацкае адлюстраванне суровай праўды вайны іншы раз падмянялася публіцыстычным выкрыццём,, адкрытым шаржыраваннем. Асабліва гэта бачна пры абмалёўцы прадстаўнікоў нямецкай улады і тых, хто добраахвотна перайшоў на бок акупантаў. Нельга, у прыватнасці, не пагадзіцца з наступнай рэкамендацыяй: “Не следует давать эпизода, когда привязанные к машине пленные Гаккель (“палкоўнік, начальнік карнай экспедыцыі”) и Тодлер (“капітан, камендант горада”) бегут за машиной”, да якой іх прывязалі партызаны, абураныя дзеяннямі гэтых злачынцаў. Або яшчэ адно мэтазгоднае пажаданне:“Стоит ли вводить такую сложную сцену, как парад немецких войск в Минске. Разговор двух генералов можно оставить, но в другой обстановке (в павильоне) и сделать его сдержаннее…”

У водзыве кансультанта ёсць мясціны, у якіх ён актыўна падтрымлівае, ухваляе ўнесеныя ў тэкст кінасцэнарыя змены. Так, сцэна мірнага жыцця і першага налёту фашысцкай авіяцыі заменена песняй Надзі – песняй-успамінам пра шчаслівае жыццё ў Савецкай Беларусі. Асаблівай пахвалы гераіня заслужыла тым, што спявала ў прысутнасці немцаў, якія, натуральна, не разумелі беларускай мовы, але дружна падтрымалі спявачку. Зараз цяжка з упэўненасцю адказаць, у якой ступені абгрунтаваны гэты фрагмент, наколькі ён мэтазгодны ў мастацкіх адносінах. Бо “настроение” ў розных групах вясковага насельніцтва, як вядома, было рознае: у сем’ях тых, каго рэпрэсавалі, каго выслалі ў Сібір, на Беламорска-Балтыйскі канал, на Салаўкі, настрой быў трывожны: ці жывы родныя і ці вернуцца калі ў родныя хаты? А ў тых, хто паверыў афіцыйнай прапагандзе і лічыў высланых ворагамі народа, ворагамі новай улады, у тых перад вайной настрой быў бадзёры, аптымістычны… Але ўсе гэтыя і іншыя недахопы, як бачна з пераказу сюжэтнай асновы кінасцэнарыя, можна было лёгка выправіць у працэсе сумеснай працы сцэнарыстаў і кансультанта.

Зрэшты, пра гэта – крыху пазней… А зараз працягнем размову.

Ва ўступным слове О. Леанідава паведамлялася і пра тое, што ў аснову сцэнарыя былі пакладзены фактычныя дадзеныя, узятыя з баявых подзвігаў “крупнейшего деятеля партизанского

движения в Белоруссии Константина Сергеевича Заслонова” (7.01.1910 – 14.11.1942). Вобраз славутага героя даваў аўтарам “благодарный материал для увлекательного сюжэта”.

Заставалася чакаць плённых творчых вынікаў. У рэальнасці ж адбылося тое, да чаго не былі гатовыя падахвочаныя кансультантам беларускія аўтары. Фактычна першы варыянт “Мстителей” быў закрэслены, забракаваны як твор непрымальны з ідэалагічнага пункту гледжання. Рэцэнзент або рэцэнзенты прадыктавалі ці выклалі свае патрабаванні ў вуснай форме свой варыянт, у якім ліквідаваўся адзін з галоўных “недахопаў” першага варыянта. А недахоп быў у тым, што ў сцэнарыі “было полнейшее отсутствие… связи между действиями отдельных партизанских отрядов и штабом партизанских отрядов, между партизанами и Красной Армией”.

Новы сцэнарый атрымаў і дадатковую назву: “Беларусь – Земля родная” (“Мстители”).

Яшчэ адным так званым “значным недахопам” першага варыянта сцэнарыя, паводле ацэнкі О. Леанідава, быў “чрезвычайно беглый показ настроений колхозного крестьянства в оккупированном районе” (“не чувствовалось непокорённой души народа”). У другім варыянце гэты пралік, з пачуццём гонару гаворыць кансультант, выпраўлены, пра што сведчыць эпізод, “когда сгоняют девушек на вечеринку, и в поведении матери Григория – и в сцене с сыном, и в сцене расстрела”, і ў эпізодзе, які істотна перапрацаваны – калі расстрэльваюць кожнага пятага і кожнага чацвёртага за адмову выдаць партызанаў, і ў сцэне “угона в рабство”, у іншых сцэнах.

О. Леанідаў падтрымлівае ім жа прадыктаванае рашэнне аўтараў выключыць са сцэнарыя такі персанаж, як Ануфрый Бокуць, – вясковец, які спадзяваўся на мірнае супрацоўніцтва з акупантамі і які сустракаў іх хлебам-соллю. Што ж, калі ў дадзеным выпадку меў месца яўны перабор, непрыхаванае згушчэнне фарбаў, з падобнымі парадамі можна і трэба было згаджацца. Ды толькі гэта былі прыватныя моманты, яны не закраналі таго галоўнага, што выклікала прынцыповую нязгоду заказчыкаў.

Так, да значных недахопаў першага варыянта О. Леанідаў і яго аднадумцы аднеслі “изображение довольно мирных нравов, установившихся при немцах в белорусской деревне. Немцы вели себя почти по-джентльменски и, если бы не партизанские диверсии, в деревне не было бы террора”.

Думаецца, што тут кансультант дапускае яўнае перабольшванне. На пачатку водзыву ён сцвярджаў, што К. Крапіва і М. Лынькоў аб’ектыўна паказвалі “положение населения под немецким игом, и организацию первых партизанских отрядов, и их борьбу с немцами – диверсии, боевые столкновения…” Каб выправіць гэты “істотны пралік”, беларускія сцэнарысты, піша О. Леанідаў, выкінулі з тэксту шэраг сцэн. У прыватнасці, размова ідзе пра эпізоды, калі былы старшыня калгаса спакойна адчувае сябе ў вёсцы, захопленай акупантамі і пры гэтым вывозіць калгаснае зерне. Апушчана і сцэна, калі гераіня Надзя падпаіла нямецкіх афіцэраў на вечарынцы, а ў гэты час адбываецца налёт партызанаў на вёску. Фашысты не западозрылі Надзею ў саўдзеле і самі загадалі ёй выйсці з шарэнг вяскоўцаў, прыгавораных да расстрэлу.

Гэтыя сцэны, паўтараю, былі выкраслены. У ідэалагічна вытрыманым варыянце “немцы ведут себя теперь как завоеватели (грабят, расстреливают и т. д.), безо всякого не свойственного им либерализма”(с. 3).

Можна сказаць так: сэнс патрабаванняў цалкам зразумелы – чым больш ахвяр сярод мірнага насельніцтва, тым, маўляў, вышэй мастацкі ўзровень фільма і яго выхаваўча-патрыятычнае гучанне.

Чарговае патрабаванне заказчыкаў гучала так: трэба надаць партызанскай барацьбе сапраўдную маштабнасць, каб падзеі не выглядалі як “отдельные диверсии”, а каб у гледача было ўражанне “широкой волны партизанского движения”.

Аўтары сцэнарыя, піша О. Леанідаў, “выполнили и это наше указание”. “Теперь чувствуется размах партизанской борьбы, диверсионные акты Бокутя и других партизан укрупнены”. Уведзены нават гістарычны факт знішчэння гаўляйтэра Кубэ. І “письма белорусских воинов к партизанам”.

Ці трэба гаварыць, што галоўнае ў творы – не маштаб ахопу падзей, тым больш не іх механічнае нагрувашчванне, а глыбіня адлюстравання гістарычнай праўды праз лёс канкрэтных герояў. Вось на гэты момант кансультанты не звярталі аніякай увагі.

Болей за тое, яны выказвалі незадаволенасць тым, што ў кінасцэнарыі “партизанские отряды действуют самостоятельно и изолированно, сами, своими силами побеждают немцев и освобождают от них населенные пункты. О Красной Армии в сценарии даже не упоминается”.

Але пра якую сувязь магла тут ісці размова, калі ў першыя дні вайны савецкія войскі пад ударамі пераўзыходзячых сіл гітлераўцаў імкліва адступалі на ўсход? Яны неслі незлічоныя страты ў жывой сіле і тэхніцы. Адступленне суправаджалася вялікай колькасцю палонных. У гэтай сувязі хочацца спаслацца на даклад доктара гістарычных навук праф. Літвіна Аляксея Міхайлавіча, зроблены ім на Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі 25–26 чэрвеня 2009 г., у якім размова ішла пра тры перыяды ў гісторыі партызанскага руху ў Беларусі. Вось што піша вучоны адносна першага перыяду (чэрвень 1941 – лістапад 1942 г.). У гэты перыяд "партизанское движение испытало на себе все трудности и невзгоды, связанные с его зарождением, становлением, поиском наиболее приемлемых форм организации, отсутствием и приобретением ценой огромных жертв опыта партизанской борьбы. Отсутствие подготовленных кадров, разработанной системы руководства, потайных баз с оружием и боеприпасами, продовольствием и медикаментами, психологическая неподготовленность к тому, что на своей территории длительное время необходимо вести борьбу в тылу врага, обрекли первые партизанские формирования на неимоверные трудности" [2, с. 75-76].

Драматызм сітуацыі, у якой апынуліся К. Крапіва і М. Лынькоў, быў у тым, што ў другім варыянце і гэты недахоп ім давялося "устранить". "Показано, что и секретарь райкома Яков Петрович, и отряд Филиппа Конопельки, и отряд Григория Бокутя – все они связаны с партизанским штабом, действуют по его директивам, а что партизанский штаб, в свою очередь, связан с Красной Армией, и своими согласованными действиями партизаны помогают Красной Армии (в частности, это очень ясно показано в эпизоде налёта советской авиации на железнодорожную станцию)".

На які ж крок пайшлі т. зв. суаўтары Крапівы і Лынькова, каб звесці тут канцы з канцамі? Яны адвольна перанеслі час дзеяння ў сцэнарыі з чэрвеня 1941 г. – вясны 1942 г. на 1943 – 944 гг. Прабачце, але ж гэта зусім іншы этап вайны! З такім жа поспехам можна партызанскі рух у Беларусі пачынаць з аперацыі "Баграціён"! Па сутнасці, рэцэнзенты-кансультанты выкрэслівалі з гісторыі найбольш трагічныя старонкі вайны. Інакш кажучы, з дапамогай сумленных беларускіх пісьменнікаў яны фармулявалі канцэпцыю мастацкага адлюстравання вайны для будучыні, для наступных пакаленняў.

Праўда, як і можна было меркаваць, пры вырашэнні менавіта гэтага прынцыповага пытання адбылася першая сутычка паміж выканаўцамі і заказчыкамі: К. Крапіва і М. Лынькоў праявілі нечаканую ўпартасць, нязгоду з дыктатарскімі патрабаваннямі: "Это наше пожелание… придвинуть время действия к сегодняшнему дню (г. зн. да 1943 – 1944 гг.) выполнено лишь отчасти".

У нас няма дакументальных звестак, каб канкрэтызаваць агучаны факт. Зрэшты, патрабаванне па вялікім рахунку ў прынцыпе нельга выканаць без парушэння гістарычнай праўды пра вайну. Гэта – першае. І другі момант, не менш істотны. Кансультанты, як мы бачылі, настойліва дабіваліся ад сцэнарыстаў, каб яны наблізілі дзейнасць герояў да 1943 або нават да 1944 года! Маўляў, так можна надаць фільму больш сучаснае гучанне. Але ж парадокс быў у тым, што галоўнага героя на гэты час ужо не было ў жывых: 14 лістапада 1942 года Канстанцін Заслонаў гераічна загінуў у вядомым Купавацкім баі каля вёскі Купаваць Сенненскага раёна (у лютым 1942 г. Заслонаў быў камандзірам партызанскага атрада, а 3 ліпеня камандзір брыгады). Незразумела, дзеля чаго гэтыя маніпуляцыі з гістарычнымі фактамі? Паказваеце, як Заслонаў вядзе партызанскую барацьбу ў 1943 або ў 1944 г., у той час, калі год або нават два гады яго няма ў жывых! Прабачце, гэта ўжо сапраўдная містыфікацыя, непрымальная для рэалістычнага мастацтва і абраза ў адрас героя!

Напэўна, гэты момант і паслужыў адной з прычын таго, што далейшая праца над сцэнарыем была на нейкі час перапынена. Менавіта на пэўны час, бо, як вынікае са звестак, прыведзеных у "Летапісе жыцця і творчасці" Міхася Лынькова, у 1944 г. Белдзяржвыдавецтва выпусціла асобным выданнем яго нарыс "Герой Савецкага Саюза Канстанцін Заслонаў". А пазней, у 1947 г. К. Крапіва і М. Лынькоў на працягу 15 жніўня – 15 верасня і 28–30 кастрычніка працуюць над сцэнарыем кінафільма пра К. Заслонава.

Тут патрэбна зрабіць яшчэ адно адступленне. У кнізе "Кинолента длиною в жизнь", прысвечанай творчасці народнага артыста СССР кінарэжысёра Уладзіміра Уладзіміравіча Корш-Сабліна, Ефрасіння Леанідаўна Бондарава піша, што ў гады вайны славуты рэжысёр выношваў задуму стварыць кінастужку пра Героя Савецкага Саюза Канстаціна Заслонава. Дзесьці ў 1947 г. ён прапанаваў Міхасю Лынькова напісаць сцэнарый. Прапанова была ла-

гічная, бо Корш-Саблін ведаў: Лынькоў працуе над раманам пра партызанскі рух. Але вось што паведамляе даследчыца: “То ли специфика сценарной работы не пришлась па душе Михасю Тихоновичу, то ли другие творческие дела помешали, но сценарий о Заслонове он не написал. Позже в своей эпопейной книге о военных годах «Незабываемые дни» писатель посвятит подвигу народного героя много ярких страниц”[1, с. 81]. А якраз у гэтым жа 1947 г. на сцэне тэатра імя Янкі Купалы быў пастаўлены спектакль пра Заслонава. Рэжысёр К. Саннікаў разам з акцёрскім калектывам узялі “не во всём совершенную пьесу начинающего драматурга Аркадия Мовзона” [1, с. 81) і стварылі праўдзівы твор “с яркими характерами”. Корш-Саблін, не губляючы часу, уступіў з аўтарам п’есы ў творчы кантакт, і пачалася работа над кінасцэнарыем. Было створана шмат варыянтаў, але ніводны з іх не задавальняў патрабавальнага кінарэжысёра. Праца ішла з цяжкасцямі, пакуль не быў запрошаны да супрацоўніцтва вядомы рэжысёр Аляксандр Міхайлавіч Файнцымер. І тады ўсё зрушылася ў лепшы бок.

Выкладзеная тут гісторыя спараджае, аднак, шэраг пытанняў. Па-першае, не зразумела, чаму Корш-Саблін звяртаецца толькі да Міхася Ціханавіча, а той не паведамляе зацікаўленай асобе пра ўжо існуючы кінасцэнарый, аўтарамі якога з’яўляецца ён і Кандрат Крапіва. Па-другое, нельга думаць, нібыта “Мстители” ствараліся ў абстаноўцы нейкай сакрэтнасці, і звесткі аб працы над кінасцэнарыем не траплялі на старонкі друку. Трэцяе. Калі на стварэнне кінасцэнарыя ў заказчыка не хапала часу, наяўнасць гатовага варыянта павінна была ўспрымацца як шчаслівая нечаканасць.

З выкладзенага бачна, што прыведзеныя Е. Л. Бондаравай звесткі патрабуюць далейшага ўдакладнення.

На мой погляд, апошняй кропляй, якая перапоўніла чашу цярпення бяспраўных беларускіх пісьменнікаў, аказалася патрабаванне “пригласить русского писателя или драматурга, который написал бы русский текст” у дыялогах. Гэты пасаж увогуле не ўкладваецца ў нормы творчых узаемаадносін! Фактычна, тут быў пастаўлены пад сумнеў узровень ведання рускай мовы вопытнымі пісьменнікамі, публіцыстамі, мовазнаўцамі! Але ж і К. Крапіва, і М. Лынькоў да 1944 года, калі пісаўся сцэнарый, ужо шмат пісалі на рускай мове, шмат выступалі на старонках рускамоўных перыядычных выданняў і перад рускамоўнай аўдыторыяй – перад рабочымі, байцамі, творчай інтэлігенцыяй! Зрэшты, і героі іхняга кінафільма – беларусы! Дык што прымушала заказчыкаў абражаць выдатных пісьменнікаў?

З выкладзенага бачна, што беларускіх даследчыкаў творчасці Кандрата Крапівы і Міхася Лынькова чакаюць далейшыя напружаныя пошукі, якія дапамогуць скласці больш пэўныя, больш канкрэтныя ўяўленні пра кінааповесць, прысвечаную гераічнай старонцы гісторыі беларускага народа ў яго барацьбе за незалежнасць сваёй Бацькаўшчыны.

Некалькі слоў у якасці дадатку.

Ва ўспамінах “Спакойная мудрасць, мужны талент” Івана Шамякіна зроблены цікавы экскурс у гісторыю напісання рамана “Векапомныя дні” М. Лынькова. Тут згадваецца новы варыянт рамана ў чатырох тамах, дзе вобраз Багуцкага быў заменены вобразам гістарычнай асобы – Канстанціна Заслонава. Гэта, падкрэслівае Іван Пятровіч, – справа рызыкоўная, паколькі з тых векапомных дзён, калі дзейнічаў Заслонаў, прайшло нямнога часу, яшчэ жывы многія яго паплечнікі, блізкія. І кожны з іх лічыў, што і яго асабістая роля ў барацьбе з ворагам заслугоўвае мастацкага ўвасаблення. А тут атрымалася так, што “Заслонаў ёсць, а іх, хто дзейнічаў разам з Заслонавым, няма, а ёсць нейкія іншыя людзі з іншымі прозвішчамі” (“Святло яго душы”. 1979. С. 48). Міхасю Ціханавічу давялося вытрымаць не адну “баталію” (яго любімае слова) і з некаторымі партызанамі, і з жонкаю К. С. Заслонава.

Але гэта ўжо, як кажуць, крыху іншы сюжэт, іншая гісторыя.

Думаю, што гісторыя рэдагавання кінасцэнарыя “Мстители” не з’яўляецца нейкім прыкрым выключэннем. Напэўна, падобнае здаралася і з творамі іншых нашых пісьменнікаў, толькі на гэтыя факты яны па розных прычынах не звярталі належнай увагі. Найчасцей мела месца жаданне, каб хтосьці з боку ўзяўся за разгляд прычын, чаму той ці іншы твор не дайшоў да свайго чытача. Думаецца, аднак, што падобным гісторыям не павінна

быць месца. Пажадана, каб спрэчныя пытанні, канфліктныя сітуацыі вырашаліся своечасова, а не пераносіліся ў наступныя дзесяцігоддзі, бо верагоднасць іх аб'ектыўнага разгляду пры такім падыходзе непазбежна змяншаецца.

Увогуле варта падкрэсліць, што клопат пра аўтарытэт беларускага літаратуразнаўства як часткі еўрапейскай гуманітарнай навукі патрабуе ад нашых вучоных паслядоўна захоўваць навуковую этыку, клапаціцца пра высокі маральны клімат айчыннай навуковай супольнасці.

Для даведкі. Фільм "Констатин Заслонов" усё ж знайшоў дарогу да свайго гледача. Гэта адбылося толькі ў 1949 годзе. На жаль, ніякага дачынення да фільма К. Крапівы і М. Лынькова ён не меў. Тут былі новыя аўтары сцэнарыя – А. Маўзон, новыя выканаўцы роляў. Ды і героі набылі новыя партыйныя пасады. З'явіўся сакратар ЦК КПБ (Юры Талубееў), сакратар абкама Корань (А. Хвыля), ролю Вільгельма Кубэ выконваў Я. Малюцін, Канстанціна Заслонава – В. Дружнікаў. І ў іншых ролях былі заняты славутасці: Г. Глебаў выконваў ролю Кроплі, У. Дзядзюшка – ролю Крушыны, З. Стома – ролю Бураўчыка.

Істотны момант: у анатацыі да кінастужкі гаворыцца, што фільм распавядае пра баявую дзейнасць у пачатковы перыяд Вялікай Айчыннай вайны вернага сына беларускага народа, кіраўніка аршанскіх падпольшчыкаў Героя Савецкага Саюза Канстанціна Заслонава (Белорусские фильмы. Аннотированный каталог. – Минск. Изд-во «Полымя». 1975. – С. 11). Менавіта ў пачатковы, чаго якраз і патрабавалі Кандрат Крапіва і Міхась Лынькоў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бондарева Е.Л. Кинолента длиною в жизнь. Очерк творческой биографии народного артиста СССР кинорежиссера В.В. Корш-Саблина. – Минск: С. 81.
2. Литвин А.М. Руководство боевой деятельностью партизанских сил Белоруссии и их оперативное использование в интересах фронта / Партизанское движение в Беларуси и его роль в разгроме фашистских захватчиков в 1941 – 1944 годах. Материалы Международной научно-практической конференции. Минск, 25 – 26 июня 2009 года. – Минск: Беларус. Навука, 2009. – С. 75 – 76.

М.В. Грамыка (Мінск)

КАНДРАТ КРАПІВА І ВІТАЛЬ ЦВІРКА: ВЫДАТНЫ ВЫНІК ПЕРШЫХ УРОКАЎ

Віталя Цвірку можна смела назваць адным з некалькіх мастакоў, якія змянілі аблічча беларускага выяўленчага мастацтва ў XX стагоддзі, адным са стваральнікаў беларускай нацыянальнай школы пейзажа, у творчасці якога гэты жанр узняўся на якасна новы ўзровень. Мастак пакінуў пасля сябе надзвычай багатую творчую спадчыну. Найперш гэта яго пейзажы, у якіх мастак з выключнай эмацыянальнай выразнасцю і тэхнічным майстэрствам паказаў непаўторнасць беларускай прыроды, перадаў яе багатую вобразнасць і разнастайнасць – ад эпічнай велічы да тонкай лірычнасці ("Лагойскі сказ" (1960), "Беларускі матыў" (1969), "На старой зямлі" (1972), "Мая Радзіма" (1985)).

Віталь Канстанцінавіч Цвірка нарадзіўся ў 1913 годзе ў в. Радзеева Гомельскай вобласці (цяпер Буда-Кашалёўскі раён). Бацька Віталя, вясковы настаўнік, быў аматарам жывапісу, і сцены ў хаце ўпрыгожвалі шматлікія рэпрадукцыі карцін рускіх мастакоў XIX стагоддзя – І. Рэпіна, В. Пярова, І. Крамскога… Сам Віталь пачаў маляваць яшчэ ў дзяцінстве. У першай палове 1920-х гг. сям'я Цвіркаў пераехала ў Мінск. Менавіта да гэтага перыяду адносіцца пачатак творчага шляху яшчэ зусім юнага Віталя, лёсавызначальнае знаёмства з людзьмі, якія зрабілі моцны ўплыў на яго станаўленне як мастака – з Міхаілам Станютам, Анатолем Тычынам, Кандратам Крапівой.

У першае дзесяцігоддзе савецкай улады Мінск ператварыўся з правінцыі ў новую культурную сталіцу, стаў цэнтрам насычанага грамадскага жыцця Беларусі, асяроддзем імклівага і разнастайнага літаратурна-мастацкага працэсу. У літаратуры і мастацтве першая палова 1920-ых гадоў стала часам энтузіязму, актыўнага пошуку новых тэм і мастацкіх формаў. Дзейнічалі літаратурныя аб'яднанні ("Маладняк", "Узвышша", "Полымя"), мастацкія суполкі ("Усебеларускае аб'яднанне мастакоў", "Прамень"). Развівалася сістэма мастацкай адукацыі. Цэлы шэраг беларускіх мастакоў выкладалі ў мастацка-вытворчых майстэрнях "Выяўленчае мастацтва", мастацкіх студыях, настаўнікамі малявання ў агульнаадукацыйных школах... Так, у хуткім часе пасля пераезду ў Мінск, Віталь Цвірка пачынае браць прыватныя ўрокі ў выдатнага беларускага мастака-графіка Анатоля Тычыны, якога пазней называлі "першым песняром Мінска". Пачынаючы з 1922 года А. Тычына асноўнай тэмай сваёй творчасці зрабіў беларускую сталіцу. Яшчэ ў 1927 годзе мастацкі крытык М. Каспяровіч у часопісе "Чырвоны сейбіт" пісаў: "Горад, яго пабудовы, кантрасты асабліва цягнуць да сябе Тычыну як мастака. (...) Мінск Тычына адбіў у сваёй творчасці цалкам. Архітэктура, фабрыкі, заводы, быт – усё знайшло сваё месца" [2, с. 7] З іменем А. Тычыны звязана станаўленне беларускай лінагравюры, кніжнай і станковай графікі, экслібрыса...

Да гэтага перыяду адносіцца і знаёмства Віталя з Міхаілам Станютам, які быў ужо мастаком з багатым прафесійным вопытам, з 1921 г. браў удзел ва Усебеларускіх выставах. Вучоба ў маскоўскіх Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях (1918 – 1920) дала М. Станюту магчымасць значна пашырыць кругагляд, пазнаёміцца з новымі тэндэнцыямі ў жывапісе. Атрыманая мастаком моцная рэалістычная школа ў спалучэнні з яго ўспрымальнасцю да актуальных напрамкаў (такіх як "рускі імпрэсіянізм" і сезанізм) і ўменнем іх творча пераасэнсаваць, дапамаглі сфарміраваць мастацкую манеру М. Станюты, для якой былі характэрны моцная кампазіцыя, экспрэсіўнасць, каларыстычная смеласць. М. Станюта быў таленавітым педагогам, выкладаў маляванне ў мінскіх школах, мастацкіх студыях і гуртках у 1920 – 1930-я гг.

Цалкам відавочна, што гэтыя два такія разнапланавыя мастакі зрабілі фундаментальны ўплыў на маладога Віталя Цвірку, на фарміраванне яго творчай асобы. Сам жа В. Цвірка ў сваіх успамінах узгадваў у шэрагу людзей, якія дапамаглі яму знайсці свой шлях у жыцці і ў мастацтве, і імя Кандрата Крапівы. Пісьменнік жыў у Мінску з мая 1925 года, працаваў інструктарам Цэнтральнага бюро краязнаўства пры Інбелкульце. Дзякуючы рабоце, звязанай з паездкамі ў рэгіёны Беларусі, сустрэчамі з мясцовымі краязнаўчымі арганізацыямі, Крапіва добра ведаў народны быт, архітэктурныя асаблівасці розных мясцін Беларусі. Паводле пазнейшых успамінаў блізкіх да К. Крапівы людзей, дасведчаны быў ён і ў жывапісе, пры гэтым аддаваў перавагу акадэмічнай традыцыі [1, с. 47]. (Варта заўважыць, што пазней прафесійным мастаком-архітэктарам стаў адзін з сыноў Кандрата Крапівы, Ігар Кандратавіч Атраховіч). Іншымі словамі, Кандрат Кандратавіч быў адукаваным у розных галінах чалавекам з надзвычай шырокім колам зацікаўленняў, таму і не здзіўляе тое, што знаёмства з ім зрабіла вялікі ўплыў на яшчэ зусім юнага В. Цвірку. Тады, у 1920-я, К. Крапіва па збегу абставін аказаўся суседам па дому з сям'ёй Цвіркаў. Паводле ўспамінаў мастака, да яго бацькі Канстанціна Цвіркі часта заходзілі госці, сярод якіх бывалі Міхаіл Станюта і Кандрат Крапіва. На такіх вечарах чыталіся вершы, ладзіліся імправізаваныя сеансы малюнка [3, с. 2]. Іх удзельнікі сталі для Віталя першымі настаўнікамі ў мастацтве, чые ўрокі, бадай што, выявіліся не столькі ў засваенні тэхнічнага майстэрства, але, у больш шырокім сэнсе, накіравалі на далейшы шлях у жыцці, дапамаглі вызначыць светапоглядныя аспекты творчасці.

Шэраг шчаслівых сустрэч працягваўся. У 1929 г. 16-гадовы Віталь паступіў вучыцца ў Віцебскі мастацкі тэхнікум. Гісторыя гэтай славутай навучальнай установы пачыналася яшчэ ў 1918 г., а напрыканцы 1920-ых яна, перажыўшы некалькі рэарганізацый і змен назвы, ператварылася ў сапраўдную кузню кадраў мастацтва Савецкай Беларусі. Сярод

выкладчыкаў Віталя Цвіркі былі выдатныя мастакі і таленавітыя педагогі Міхаіл Эндэ, Іван Ахрэмчык, Леў Лейтман, Уладзімір Хрусталёў, Фёдар Фогт…

Пасля заканчэння навучання ў Віцебску В. Цвірка працягнуў адукацыю і ў 1935 г. паступіў у Мастацкі інстытут імя Сурыкава ў Маскве, дзе вучыўся ў знакамітых рускіх мастакоў Сяргея Герасімава, Георгія Ражскага, Пятра Пакаржэўскага, Аляксандра Дайнэкі. Свой унікальны вопыт перадаў В. Цвірку Ігар Грабар, якога называлі "апошнім рускім пленэрыстам". Яго работы – адна з самых яркіх старонак рускага пейзажнага жывапісу.

Вялікі ўплыў на В. Цвірку зрабіў Сяргей Герасімаў, адзін са стваральнікаў новага савецкага мастацтва і адораны педагог. Так склалася, што маштабныя палотны С. Герасімава на тэму рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва адсунулі на другі план яго пейзажную творчасць. Між тым С. Герасімаў быў пранікнёным майстрам лірычнага пейзажа, які ўмеў тонка перадаць адчуванне ўраўнаважанасці і гармоніі ў прыродзе, яе сувязь з духоўным жыццём чалавека.

На жаль, работ Віталя Цвіркі часоў яго сустрэч з К. Крапівой, заняткаў з А. Тычынам і М. Станютам, навучання ў Віцебску і Маскве захавалася няшмат. Многія даваенныя работы мастака мы сёння ведаем толькі па назвах у каталогах выстаў, па чорна-белых рэпрадукцыях у прэсе ("Квітнеючы сад", 1935). Падчас Вялікай Айчыннай вайны В. Цвірка знаходзіўся ў Самаркандзе. Пасля вяртання з эвакуацыі жыў і працаваў у Мінску. Першыя пасляваенныя работы маюць больш дакументальную, чым мастацкую каштоўнасць. Аднак яны своеасаблівым чынам ілюструюць перыяд аднаўлення, "выздараўлення" Беларусі пасля цяжкай хваробы – вайны, захоўваюць уражанні ад штодзённага жыцця горада ў першыя мірныя дні ("Руіны Мінска" (1944), "Адліга" (1945)).

У такіх работах канца 1940-х гг., як "Вечаровы матыў" (1946), "Сакавіцкая раніца" (1947) ужо ясна відаць зародкі пазнавальнай манеры В. Цвіркі. У творах 1950-х гадоў "Каля млына" (1954), "Пасля дажджу" (1955) мастак імкнецца паказаць багацце і разнастайнасць прыродных адценняў, свядома выбірае маляўнічы і прывабны матыў для адлюстравання. Аднак напоўніцу пейзажны талент майстра раскрываецца ў 1960-я – 1970-я гады ("На зямлі беларускай" (1963 – 1966), "Беларускі пейзаж" (1974). У гэты перыяд канчаткова складваецца вельмі адметная творчая манера Віталя Цвіркі, якая зрабіла яго лепшыя работы з'явай, унікальнай не толькі для беларускага, але і для еўрапейскага пейзажнага жывапісу.

Сярод вызначальных рысаў пейзажа Віталя Цвіркі варта найперш вылучыць спалучэнне эпічнага і лірычнага складнікаў. У работах мастака звычайна паказаны вялікія прасторы беларускай прыроды, часта мастак пры пабудове кампазіцыі абірае пункт гледзішча зверху, з вышыні птушынага палёту. Гэта стварае ў яго работах асаблівае адчуванне велічы, манументальнасці прыроднага вобраза, прасторы беларускай зямлі падаюцца бяскрайнімі, бязмежнымі. У спалучэнні з уменнем мастака дасягнуць у сваіх творах пранікнёнай лірычнасці гэта робіць яго пейзажы сапраўды непаўторнымі.

У сваёй сталай творчасці В. Цвірка адыходзіць ад натуралістычнасці ў выяўленчым матыве, імкнецца да абагульненасці формаў, сімвалічнасці вобразаў. Мастак свядома адступае ад рэалістычнай трактоўкі прыроды, узмацняе, гіпербалізуе прыродныя колеры і прыбягае да парушэння прапорцый дзеля дасягнення большай выразнасці. Асабліва яркай творчай удачай стаў пейзаж "Ганча – зямля партызанская" (1969), у якой яскрава выказаліся праявы так званага "суровага стылю", які распаўсюдзіўся ў савецкім мастацтве ў 1960-я гады. Гарызантальнае палатно вырашана ў карычнева-аранжава-чырвоных тонах, якія надаюць твору асаблівае адчуванне трывогі. Яго ўзмацняе ярка-чырвоны шар поўні, якая нізка вісіць над гарызонтам і залівае прасторы драматычным святлом, якое нагадвае пра полымя мінулай вайны...

Нягледзячы на тое, што "суровы стыль" зрабіў уздзеянне на творчасць Віталя Цвіркі, мастак заўсёды валодаў уменнем арганічна ўспрымаць разнастайныя ўплывы і па-майстэрску пераасэнсоўваць, "пераплаўляць" іх у адпаведнасці з уласнымі творчымі памкненнямі. Кожны з настаўнікаў у пэўнай ступені паспрыяў фарміраванню творчай асобы

В. Цвіркі. Разам з тым В. Цвірка змог з цягам часу выпрацаваць творчую манеру, адначасова як цалкам арыгінальную, так і надзвычай натуральную і арганічную.

Пра Кандрата Крапіву Цвірка, паводле мастацтвазнаўцы Алега Сурскага, узгадваў не толькі як пра адну са знакавых асоб свайго юнацтва, хто падштурхнуў да мэты прысвяціць мастацтву жыццё, але як пра чалавека, які сам валодаў дарам мастака, значна паглыбіў веды Віталя ў малюнку. Нягледзячы на тое, што, паводле ўспамінаў родных Крапівы, Кандрат Кандратавіч сапраўды ўмеў маляваць, на жаль, не захаваліся або на сённяшні момант не выяўлены творы, якія давалі б падставу для больш грунтоўнай размовы на гэту тэму. Аднак, магчыма, гэта толькі пытанне часу. І ў будучыні нам адкрыюцца новыя аспекты асобы славутага беларускага драматурга, якія дадуць нагоду ўспомніць вядомыя словы Ліёна Фейхтвангера “Таленавіты чалавек – таленавіты ва ўсім”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Атраховіч, А. І. Пра натхненне /А. І. Атраховіч // Шлях да Брамы Неўміручасці : матэрыялы Рэсп. навук. чытанняў, прысвеч. 115-годдзю з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы, Мінск, 3 сак. 2011 г. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы; уклад. А. А. Манкевіч. – Мінск, 2012. – С. 35–60.
2. Бойка, У.А. Анатоль Тычына/ У. Бойка. – Мінск : Беларусь, 1978. – 31 с., іл.
3. ВиталийЦвирко : Кат. выст. произведений/ Сост. Е. В. Романенко; авт. вступ. ст. О. А. Сурский. – Москва : Совет. худож., 1983. – 32 с., ил.

С Е К Ц Ы Я 1
КАНДРАТ КРАПІВА І ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX І XXI СТАГОДДЗЯ

Т.М. Тарасава (Мінск)

МАСКІ МІЛАГА ЧАЛАВЕКА Ў П'ЕСЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ"МІЛЫ ЧАЛАВЕК"

Мастакі розных нацыянальных і культурных традыцый у розных жанравых формах часта выкарыстоўваюць вобраз маскі, тэму маскараду, звязаныя з падманам, пераўвасабленнем, з праблемамі сапраўднага і несапраўднага, страты сваёй сутнасці. Накрэсленая намі праблематыка не ёсць адкрыццё літаратуры XX ст. Топас маскі паяўляецца ў мастацтве слова любой эпохі ("Метамарфозы" Авідзія, навелы Бакача, камедыі Шэкспіра, тэатр Гоцы, "Маскарад" Лермантава, "Ярмарка тщеславия" Тэкерэя і інш.), і цікавасць да маскі, маскараднасці ў пэўныя часы то згасала, то ўзрастала.

Выключэннем хіба можа стаць XX ст., бо распаўсюджанасць вобраза і матыву маскі ў літаратуры гэтага перыяду надзвычай шырокая: маска можа прысутнічаць на ўзроўні тэмы, матыву, структуры вобраза, спосабаў пабудовы твора. Маска становіцца важным элементам паэтыкі, як гэта адбываецца ў творах Ф. Кафкі, Д. Джойса, М. Пруста і іншых пісьменнікаў, калі вобразы людзей пазбаўляюцца біяграфіі, сацыяльнага і нацыянальна-культурнага статусу, ператвараюцца ў маскі, цені. Ужо назвы твораў Ф. Кафкі "Превращение", Р. Музіля "Человек без свойств" хораша дэманструюць працэс гэтага пераўтварэння.

Відавочна, уся літаратура XX ст. "тяготеет к маске", гэта звязана са зменай парадыгмы еўрапейскай культуры, выкліканай радыкальнымі пераменамі ў жыцці чалавека і яго светаўспрыманні. У мінулым стагоддзі надзвычай востра паўстала праблема адчужэння ўсіх аспектаў чалавечага быцця, што актуалізавала цэлы комплекс пытанняў, звязаных з рэфлексіяй над сапраўдным і несапраўдным у чалавеку, з яго ідэнтычнасцю і аўтэнтычнасцю. Літаратуразнавец і перакладчык твораў Э.Т.А. Гофмана, Г. Граса, Ф. Кафкі, Г. Гэсе Юрый Архіпаў адзначае: «Западноевропейская литература и философия очень остро, а порой и болезненно реагировали на рост отчуждения, распада личности. В массовых размерах тревожная фиксация разрушения личности началась еще в начале века», што справакавала «расслоение личности на маски, расслоение неизбежное, если личность хотела выжить, приспособиться. Литература начала века дала немало примеров того, как отчуждаемый индивид вовлекается в водоворот своих собственных и становящихся постепенно чужими ликов-масок. Стилизация, маскарад, «балаган», ярмарка вкусов, манер, мировоззрений – вот характерные черты значительной части литературы XX века, преследующей цель исследовать отчуждение «изнутри» [1, с. 524].

М.М. Бахцін разглядаў маску-аблічча як адну з іпастасей унутранага свету чалавека, даследчык пісаў: «…Вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; …нет органической слиянности внешней выраженности героя … с его познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как неединственная и несуществующая маска…» [2, с. 102]. Падыходы навукоўцаў да топасу маскі самыя розныя, але ўсе яны сыходзяцца ў адным: маска можа выступаць сродкам характарыстыкі героя і як мастацкі прыём, здольны выявіць пэўныя змены ў гістарычнай эпосе. Што тычыцца п'есы К. Крапівы "Мілы чалавек", то маскі Жлукты-Чарскага – яркі сродак характарыстыкі героя і адначасова мастацкі прыём арганізацыі літаратурнага твора.

Вобраз Жлукты-Чарскага – фігура шматпланавая, ён прадстаўлены ў некалькіх абліччах: з жонкай ён "уважлівы" муж, падчас сустрэчы з Канягіным – хітры, ліслівы паляўнічы, у вырашэнні далікатных жаночых праблем Аляксандры Міхайлаўны Чарскі паўстае паслужлівым дамскім угоднікам, у размовах са сваім памочнікам Сцяпанам Андрэевічам ён – адкрыты цынік, а з загадчыкам базы Андрэем Сымонавічам – прагматычны гандляр. Аблічча героя можа мяняцца

некалькі разоў на дзень, кожная новая яго выява жыве самастойным жыццём, і не зразумела, якое з іх сапраўднае, а якое ролевае. Гэта дае падставы гаварыць аб адметнай структуры вобраза Жлукты-Чарскага, аб праблеме яго тоеснасці самому сабе, пошуках яго сапраўднага "я", аб яго аўтэнтычнасці.

Праблемная скіраванасць твора К. Крапівы – выкрыць сацыяльны маскарад, які спрыяў укараненню такіх тыпаў "мілага чалавека". Для Крапівы-драматурга гэтая задача куды больш важная, чым проста выкрыццё прайдзісвета Жлукты-Чарскага. Ды і выбар аўтарам той нетрадыцыйнай формы, якую мы маем у п'есе, невыпадковы. Даследчык С.С. Лаўшук адзначае: "Арыгінальная, нязвыклая камедыя і па сваёй форме: сцэнічная ўмоўнасць даведзена драматургам да самага высокага ўзроўню – гледачы прысутнічаюць пры непасрэдным стварэнні камедыі, калі аўтар вуснамі аднаго з галоўных герояў Язвы абмяркоўвае з імі і персанажамі далейшае развіццё дзеі" [4, с. 323]. Працэс бытавання масак героя Чарскага і звязанай з ім (працэсам) гульні ствараюць адметнае маскараднае сэнсавае поле, задача якога актуалізаваць абсалютна ўсе сэнсы твора, анталагічныя і гнасеалагічныя.

Маскі героя К. Крапівы прызваны схаваць яго сапраўднае аблічча, сапраўдную сутнасць, іпастась, а кампазіцыйная пабудова скіравана на тое, каб выявіць, агаліць таго, хто пад маскай. Першае заёмства з Чарскім адбываецца на абшарпанай кватэры ў лістападзе 1941 года ў горадзе N. Герой, не тоячыся, агучвае жонцы сваё жыццёвае крэда: ён – "не ўсе", праца не для яго, самая каштоўная рэч – жыццё, значыць "уцякай ад бамбёжкі, ад фронту, ад мабілізацыі" [3, с. 273], жыць Жлукта-Чарскі хоча па-людску, "па-людску апранацца, па-людску есці, па-людску піць, па-людску любіць" [3, с. 273] і не трапіць пры гэтым "пад артыкул крымінальнага кодэкса" [3, с. 274]. Дэманстрацыя героем тонкага ведання чыноўніцкай псіхалогіі падчас практыкаванняў з жонкай сведчыць аб сур'ёзнасці намераў гэтага персанажа. У Клаве Жлукта-Чарскі бачыць не толькі саюзніка, але найперш зацікаўленага памагатага ў дасягненні сытага дабрабыту.

У зносінах з Канягіным Чарскі паўстае ў масцы паляўнічага: "Ж л у к т а. Я думаю пачаць з гэтага цецерука, з Канягіна. Паводле апісання дзічына мне падабаецца. Прасцяку лягчэй пыл у вочы пусціць" [3, с. 277]. Дзеля дасягнення сваёй мэты Жлукта не грэбуе падлізваннем, падманам, падхалімажам, ён лічыць сябе творчым работнікам, усемагутным майстрам блату ("блатмайстрам"), сціпла называючы сябе "маленькай папраўкай да сістэмы размеркавання" [3, с. 297].

Маска цыніка і распрацаваныя героем правілы паводзін (ніколі не адмаўляць кліенту, быць пасрэднікам і ні за што не адказваць, не займацца дробнымі справамі) забяспечваюць камфортнае жыццё нават у ваенны час: "Ж л у к т а. Мы ўсё можам – вось наш дэвіз. З-пад зямлі мы павінны дастаць, а даць кліенту тое, чаго ён просіць. Другое: зрабіўшы справу, умейце астацца ў баку. Мы з'яўляемся толькі пасрэднікамі паміж кліентамі і ні за што не адказваем. Юрыдычную і маральную адказнасць нясуць яны самі" [3, с. 300].

Маскарадны смех у мастацтве слова непасрэдна звязаны з матывам свята. Такое свята (міфічны юбілей) збіраюцца наладзіць герою ў канцы твора, але насамрэч смех ператвараецца ў сродак выкрыцця Жлукты-Чарскага і ў сродак поўнага адчужэння паміж персанажамі: жонка Клава пакідае мужа, Канягін убачыў сапраўдную сутнасць Жлукты.

Увесь комплекс масак героя ператвараецца ў выніку ў аб'ёмны анекдатычна-сатырычны тып маскі жуліка, камбінатара, прыстасаванца, дэзерціра, нават яго імя і прозвішча становяцца прамой характарыстыкай персанажа. К. Крапіва паспяхова выкарыстаў у п'есе класічны традыцыйны прыём масак, калі, паводле думкі Б. Тамашэўскага, «маской может служить не только наружное описание, путем зрительных представлений (образов), но и всякое иное. Уже само имя героя может служить маской. … почти все комедийные имена заключают в себе характеристику» [5, с. 200]. Маскі героя К. Крапівы выконваюць функцыю скрывання асобаснай сутнасці сатырычнага персанажа, утойвання яго сапраўдных мэт і памкненняў у тагачасным соцыуме. Жлукта-Чарскі вызначаецца ўменнем хутка мяняць свае маскі ў залежнасці ад сітуацыі. Гэтаму спрыяла і арыгінальная аўтарская форма кампаноўкі матэрыялу ("твор у творы"), што выклікала моцны эфект уздзеяння на чытача/гледача, пра гэта сведчыць розгалас крытычных думак, што паявіўся пасля публікацыі і пастаноўкі п'есы ў 1945 годзе. Твор стаў спосабам выкрыцця тагачаснага тылавога сацыяльнага маскараду, актуалізацыяй праблемы страты маральных арыенціраў пэўнай часткай грамадства.

Распаўсюджанасць топаса маскі і звязанага з ёй топаса гульні (а для канцэптуальна ёмістых п’ес К. Крапівы яны прынцыпова важныя) сведчыць аб блізкасці творчых пазіцый беларускага пісьменніка з агульнаеўрапейскім працэсам XX ст. і аб глыбокай гнасеалагічнай укаранёнасці канцэпта маскі ў мастацкай свядомасці мінулага стагоддзя. Літаратурная маска як мастацкі прыём у п’есе К. Крапівы “Мілы чалавек” пацвярджае прыналежнасць твора да сусветнай літаратуры маскараду і адкрывае новыя сэнсавыя пласты сатырычнай камедыі беларускага аўтара (фарсавасць, карыкатурнасць, гратэскавасць).

ЛІТАРАТУРА:

1. Архипов, Ю. Макс Фриш в поисках утраченного единства / Ю. Архипов // Фриш, М. Пьесы. – М. : Искусство, 1970. – С. 514–573.
2. Бахтин, М.М. Искусство и ответственность; К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин. – Киев : Фирма «Некст», 1994. – 384 с.
3. Крапіва, К. Мілы чалавек / К. Крапіва // Беларуская камедыя. Уклад. Н.І. Семашкевіч. – Мінск : Маст. літ., 2000. – С. 269–324.
4. Лаўшук, С.С. Кандрат Крапіва / С.С. Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд.: У.В. Гніламёдаў, В.А. Каваленка. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – Т. 2 : 1921–1941 / У.В. Гніламёдаў [і інш.]. – С. 282–329.
5. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект пресс, 2003. – 333 с.

А.М. Мельнікава (Гомель)

КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА Ў БЕЛАРУСКАЙ КРЫТЫЦЫ І ПУБЛІЦЫСТЫЦЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX СТАГОДДЗЯ

Сёння надзвычай актуальна паўстала пытанне захавання нацыянальнага культурнага кода, нацыянальнай ідэнтычнасці.

Беларуская літаратура заўсёды ахоўвала нацыянальныя інтарэсы, абараняла і культывавала нацыянальныя каштоўнасці. Менавіта літаратура фарміравала ў Беларусі «модус нацыянальна-цывілізацыйнай ідэнтычнасці» (С. Андрусіў), выконвала функцыю генератара нацыянальна-цывілізацыйных сімвалаў, а таксама выступала адным з ключавых рэсурсаў фарміравання ідэнтычнасці.

Актыўны працэс нацыянальнага самаўсведамлення, вербалізацыі нацыянальнага адбываўся ў Беларусі ў пачатку XX стагоддзя. Нацыянальная ідэнтычнасць – гэта своеасаблівая форма наратыва, уяўлення нацыі пра сябе і «іншага», які складваецца ў тым ліку і сродкамі прыгожага пісьменства. Паказальная ў гэтым сэнсе назва работы Х. Бхабхі «Нацыя і нарацыя». Змест паняцця беларускасці акрэсліваўся як мастацкімі тэкстамі, так і навукова-крытычнай думкай, публіцыстыкай – субтэкстамі.

Пытанні нацыянальнага разглядаліся ў работах В. Ластоўскага, А. Луцкевіча, М. Гарэцкага, М. Багдановіча, У. Жылкі, А. Уласава, У. Самойлы, Я. Лёсіка, А. Цвікевіча, Ф. Шантыра.

Дзякуючы названым аўтарам нацыянальнае перастае атаясамлівацца выключна з этнічнай сферай і пачынае выступаць полем для культурнага самавызначэння і дзяржаўнага будаўніцтва.

Галоўныя інтэнцыі дзеячаў нацыянальнага адраджэння накіраваны на ўсеахопны аналіз сацыяльнага і культурнага становішча нацыі дзеля выхаду яе на новы ўзровень развіцця, на сцвярджэнне самабытнасці беларускай нацыі, выхаванне новага вобраза беларуса.

На першае месца публіцыстычная і навукова-крытычная думка таго часу паставіла пытанне пра станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі.

В. Ластоўскі, А. Луцкевіч, М. Багдановіч, У. Жылка ў сваіх работах скрупулёзна фіксуюць праявы беларускага як суб’екта: творчасць, друк, асвета, адукацыя, навука, мастацтва, грамадскія інстытуцыі.

Прадстаўнікі нацыянальнага адраджэння, па словах У. Жылкі, паставілі задачу ўзняць «этнаграфічна-беларускае» да ўзроўню «нацыянальна-беларускага» [3, с. 175], сцвярджалі нацыянальную дадзенасць беларускага народа, яго кантуітыўную этнатэрытарыяльную ўкарэненасць, што бачылася перадумовай фарміравання грамадзянскай супольнасці.

Дзеячамі адраджэнскага руху было заяўлена пра нацыянальна-самабытны характар Беларусі. Так, В. Ластоўскі сцвярджае: «Мы крывічы, а не Русь Літоўская, Варажская ці Маскоўская, Белая ці Чорная, мы асобны славянскі народ, не правінцыянальная чыясь адмена» [5, с. 366].

М. Багдановіч таксама акцэнтуе ўвагу на самабытным характары беларускай культуры (артыкул «Белорусское возрождение»).

Намаганні беларускіх пісьменнікаў-адраджэнцаў накіраваны на далучэнне народа да вопыту нацыянальнай гісторыі, абуджэння гістарычнай памяці, да нацыянальнай кансалідацыі. В. Ластоўскі адным з першых паспрабаваў сфармуліраваць беларускі пункт погляду на ўласнае мінулае («Кароткая гісторыі Беларусі» (Вільня, 1910)). У рабоце В. Ластоўскага гісторыя Беларусі паўстае не як гісторыя аб'екта, а як гісторыя суб'екта: «Адно толькі пазволіў я сабе: некаторыя здарэнні асудзіць па свойму з становішча карысцей і шкод беларускага народу» [6, с. 5].

У сітуацыі пачатку XX стагоддзя важна было ўзняць нацыянальную самапавагу, сцвердзіць нацыянальную самабытнасць, высокі ўзровень развіцця беларускай культуры, права нацыі на дзяржаўную самастойнасць.

Менавіта нашаніўскія пісьменнікі закладваюць у ідэнтыфікацыйны код беларускай літаратуры матыў велічнага мінулага Беларусі, негатыўныя вынікі як Люблінскай уніі, так і далучэння краю да Расійскай імперыі.

Вызначальнымі ў канцэпцыі беларускага, што было сфармуліравана адраджэнскімі коламі, выступаюць наступныя палажэнні: Беларусь у мінулым мела ўласную дзяржаўнасць, беларуская культура дасягнула ў ВКЛ высокага ўзроўню развіцця, беларуская мова мела статус дзяржаўнай: «Канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега хваліўся, кажучы, што мы стаім вышэй за іншыя народы, бо маем законы, напісаныя не ў лацінскай мове, як у іншых гасударствах, а ў сваёй роднай, беларускай» [2, с. 270].

Дзеячы нацыянальнага адраджэння імкнуцца акрэсліць цывілізацыйны код Беларусі, указваюць на заходнееўрапейскі характар беларускай культуры ў часы ВКЛ. Беларускае адраджэнне бачыцца М. Багдановічу вынікам «агульнаеўрапейскага прагрэсу» («Белорусы», «Белорусское возрождение»).

А. Луцкевіч піша пра прыналежнасць беларускага мастацтва да агульнаеўрапейскага: «Наша сучасная драма ёсць адбіццё заходнееўрапейскае свецкае драмы» [7, с. 145]. Даследчык характарызуе Я. Коласа, Я. Купалу, М. Багдановіча як творцаў, «узгадаваных агульнаеўрапейскай культурай» [7, с. 126].

Істотным фактарам нацыянальнай ідэнтычнасці з'яўляецца ўсведамленне геаграфічных межаў радзімы. Вядома, што адным з першых геаграфічныя межы Беларусі акрэслівае Ф. Багушэвіч. У прадмове да кнігі «Дудка беларуская» (1891) ён пісаў: «Можа, хто спытае: гдзе ж цяпер Беларусь? Там, братцы, яна, гдзе наша мова жывець: яна ад Вільна да Мазыра, ад Вітэбска за малым не да Чарнігава, гдзе Гродна, Міньск, Магілёў, Вільня... » [2, с. 17].

К. Каганец у 1893 г. зазначаў, што зямля беларуская «раскінулася ад Гродны да места Смаленска і ад Прыпяці аж на другі бок ракі Дзвіны перакінулася» [4, с. 25].

В. Ластоўскі ў артыкуле «З падарожы па Гродненшчыне» наступным чынам акрэслівае геаграфічныя межы Беларусі: «Беларускі народ здавён-даўна займаў тыя самыя землі, дзе і па сягонняшні дзень чуваць беларуская мова. Землі гэтыя ляжаць па вярхоўях рэк Дзвіны, Дняпра і Волгі, па рэках Прыпяці, Сожу, Нёману ды па сярэдняй часці Дзвіны і Дняпра» [5, с. 301].

У якасці нацыянальна мадыфікаванага топаса ў работах беларускіх публіцыстаў і крытыкаў выступае Вільня.

У нашаніўскім асяроддзі выбудоўваецца пэўны пантэон беларускіх дзяржаўных і культурных дзеячаў: князь Усяслаў, Вітаўт, Ягайла, Гедымін, Жыгімонт, Леў Сапега, Радзівілы, Хадкевічы, К. Каліноўскі, Ф. Скарына, Сімяон Полацкі, П. Мсціславец, Кірыла Тураўскі, Клімент Смаляціч, Л. Кандратовіч, Э. Ажэшка (артыкулы В. Ластоўскага «Памяці Сяргея Палуяна», «Пятрок з

Крошына», «Людвік Кандратовіч», «350-летняя гадаўшчына друку ў Маскоўшчыне», «Шляхам творчасці»).

У пачатку XX стагоддзя ў ідэнтыфікацыйны код беларускай культуры закладваецца канцэпцыя памежнага становішча краю (работы І. Канчэўскага, У. Самойлы, В. Ластоўскага, Я. Лёсіка).

Для прадстаўнікоў нацыянальна-адраджэнскага руху пачатку XX стагоддзя Беларусь паўстае не проста як пэўная этнічная тэрыторыя, а як сакральнае месца, і гэта сакральнасць звязана найперш з мовай. Гэта традыцыя ўзыходзіць яшчэ да Ф. Багушэвіча. Адпаведна, цэнтральнае месца ў публіцыстыцы пачатку XX стагоддзя займае моўнае пытанне (артыкулы В. Ластоўскага «З нашага жыцця», «Як паступаць, каб дзеці, вырасшы, шанавалі сваіх бацькоў і былі ім апорай на старасць», «Перапіска ў беларускай мове», «Раздзелы і сваркі», «Родная мова», «З-пад праху вякоў», «Прадмова да “Падручнага расійска-крыўскага (беларускага) слоўніка”», «Патрыятычны малітвеннік», «Прадмова да “Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі”»). Беларуская мова падаецца як адна з самых старажытных у славянскім свеце, падкрэсліваецца дзяржаўны статус беларускай мовы ў ВКЛ.

Важным у нацыянальным вызначэнні з’яўляецца палажэнне пра гістарычную місію народа. Паводле В. Ластоўскага, гістарычная місія Вялікага Княства Літоўскага заключалася ў «змаганні з татарскай навалай». А гістарычная місія «заходняй лініі крывічоў», на думку публіцыста, палягае ў яднанні «ўсіх трох галін крывічанскага племя» [5, с. 399]. Акрамя таго, В. Ластоўскі фармулюе нацыянальныя задачы нават у сусветным маштабе, і гэтыя задачы звязаны перш за ўсё з культурнымі дасягненнямі: «Крывічанская славяншчына ў цэлым павінна даць чалавецтву новыя культурныя цэннасці» [5, с. 399].

Істотным фактарам нацыянальнай ідэнтычнасці выступае сістэма рэлігійных поглядаў. В. Ластоўскі ставіць пытанне пра неабходнасць «самаакрэсліцца з рэлігійнай стараны»: «Патрэбна ўтварэнне такой формы хрысціянскай царкоўнай арганізацыі, якая бы, не аглядаючыся ні на ўсход, ні на захад, стаяла на грунце нашых нацыянальных інтарэсаў» [5, с. 414], гаворыць пра важнасць для паўнацэннага культурнага, дзяржаўнага жыцця нацыянальнай царквы, царкоўнай аўтаноміі («Новагародская аўтакефальная мітраполія», «Канкардат»).

В. Ластоўскі сцвярджае, што канфесійная прыналежнасць у дачыненні Беларусі не з’яўляецца ідэнтыфікацыйным фактарам: «Хаця розныя гэтыя святыні, розныя веры, аднак племя тут жыве адно, адзінкавы скрозь народ беларускі» [5, с. 253]. Адзначае публіцыст негатыўныя моманты канфесійнага размежавання («Раздзелы і сваркі»).

Аналагічныя думкі выказвае М. Багдановіч: «Ёсць паміж нас праваслаўныя, ёсць і каталікі. Але народ з нас адзін, бо ўва ўсіх адна гаворка, адны звычаі, адны песні, адна вопратка, адзін лад жыцця» [1, с. 126].

В. Ластоўскі, М. Багдановіч акцэнтуюць увагу на важнасці паганскага фактару ў фарміраванні нацыянальнага светапогляду беларусаў (работы В. Ластоўскага «Колькі слоў аб даўняй веры беларусаў», «Каляды», «Да шукання крыніц народнай творчасці», «Унія», М. Багдановіча «Аб веры нашых прашчураў»).

Праблеме канфесійнага становішча Беларусі былі прысвечаны таксама артыкулы Янкі Купалы «Вера і нацыянальнасць» (1914), А. Луцкевіча «Краёвае становішча».

У публіцыстыцы пачатку XX стагоддзя фарміруецца палажэнне пра поліэтнічны характар Беларусі, беларускую талерантнасць.

Паказальнай рысай у дактрыне беларускага, паводле В. Ластоўскага, выступае эстэтызм мыслення (артыкул «Купалле»).

Важным у публіцыстычных артыкулах В. Ластоўскага, А. Луцкевіча з’яўляецца палітычны, сацыяльны аналіз сучаснага становішча Беларусі. Беларуская думка пачатку XX стагоддзя фіксуе і даследуе механізмы і вынікі каланізацыі.

Побач з негатыўнымі ацэнкамі сучаснага становішча ў публіцыстыцы гэтага часу пададзена і праграма стваральнага дзеяння: «Мы павінны знайсці ў сябе і даць свету новыя думы, сказаць новае слова» [5, с. 284].

Паказчыкам сфармаванай, сталай нацыянальнай ідэнтычнасці з'яўляецца імкненне да нацыянальнай незалежнасці. Так, згодна Б. Андэрсану, галоўнае ў нацыянальнай ідэнтычнасці – гэта ўсведамленне ўласнай адметнасці і натуральнасці ўласнай дзяржаўнасці. В. Ластоўскі ставіць пытанне пра дзяржаўную незалежнасць Беларусі: «Мы думаем, што Беларусь мае ўсе эканамічныя шансы да незалежнага дзяржаўнага будавання…» [5, с. 314].

Такім чынам, інтэнсіўны працэс выпрацоўкі парадыгмы нацыянальнага адбываецца як у мастацкіх тэкстах, так і ў беларускай крытыцы і публіцыстыцы першай трэці XX стагоддзя.

Дзеячы нацыянальна-адраджэнскага руху на першае месца паставілі пытанне пра станаўленне беларуса як суб'екта гісторыі, далучэнне народа да вопыту нацыянальнай гісторыі, абуджэння гістарычнай памяці. Сцвярджаецца нацыянальная дадзенасць беларускага народа, яго кантуітыўная этнатэрытарыяльная ўкарэненасць, самабытны характар беларускай культуры.

Абгрунтоўваецца ідэя ўзаемасувязі нацыянальнага адраджэння і сацыяльнага вызвалення беларуса. Адбываюцца працэсы «дэканструкцыі каланізатара», асэнсавання каланізатарскай практыкі.

У пачатку XX стагоддзя ў публіцыстыцы замацоўваюцца наступныя ідэнтыфікацыйныя аспекты нацыянальнага: геаграфічныя межы, топасы радзімы, гістарычныя і культурныя персаналіі; афармляецца канцэпцыя памежнага становішча Беларусі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 3 / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 461 с.
2. Багушэвіч, Ф. Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты / Ф. Багушэвіч ; Уклад., прадм. Я. Янушкевіча ; Камент. У. Содаля, Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 309 с.
3. Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка ; уклад., прадм., камент. М. Скоблы. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
4. Каганец, К. Творы / К. Каганец ; уклад., прадм. і камент. С. Александровіча. – Мінск : Маст. літ., 1979. – 264 с.
5. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі ; уклад., прадмова і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997. – 512 с.
6. Ластоўскі, В. Кароткая гісторыя Беларусі / В. Ластоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 126 с.
7. Луцкевіч, А. Выбраныя творы : праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч ; уклад., прадм., камент., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 460 с.

А.І. Белая (Баранавічы)

"ЦЕМНАТА ГЕРАКЛІТА": РАМАН "ЯЗЭП КРУШЫНСКІ" ЯК АБ'ЕКТ АНАЛІТЫЧНЫХ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙ

Даследчыкі літаратуры заўсёды паўстаюць перад антыноміяй аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, рацыянальнага і інтуітыўнага. І гэта заканамерна: без устаноўкі на дакладнасць няма навукі, а без эмацыянальна-ацэначнага ўспрымання твора цяжка пракладваць шлях да яго зместу, г. зн. ажыццяўляць інтэрпрэтацыю. Недавер да навуковасці інтэрпрэтацыі выкліканы тым, што яна ўключае пачаткі эмацыянальныя, інтуітыўныя, пазарацыянальныя (у тым ліку такія, як закаханасць у твор). Безумоўна, мастацкі тэкст можа быць зразуметы толькі з яго самога. Аднак ён, адзначае Ю. Лотман, пабудаваны так: кожная дэталь і ўвесь тэкст у цэлым уключаюцца ў розныя сістэмы адносін, набываючы ў выніку адначасова больш чым адно значэнне. Такім чынам, складаная інфармацыя ў мастацкіх творах не толькі захоўваецца ў ёмкай і ашчаднай форме, а і можа колькасна павялічвацца. Гэтая ўнікальная якасць ставіць творы мастацтва на адметнае месца сярод усяго створанага чалавекам. Яны "выдаюць карыстальніку менавіта тую інфармацыю, у якой ён мае патрэбу і да засваення якой падрыхтаваны" [7]. Падмурак аналітычных інтэрпрэтацый складае інтуіцыя. А.П. Скафтымаў, нашмат апярэджваючы навуку свайго часу, пісаў у 1923 годзе: "Даследчыку мастацкі твор даступны толькі ў асабістым эстэтычным вопыце. У гэтым сэнсе,

канечне, яго ўспрыманне суб'ектыўнае. Але суб'ектывізм не ёсць самавольства... Даследчык аддае сябе ўвесь мастаку, але не паўтарае яго ў эстэтычным суперажыванні; ён толькі апазнае тыя факты духоўна-эстэтычнага вопыту, якія разгортвае ў ім аўтар" [10, с. 13].

Што ж удалося "апазнаць" у рамане З. Бядулі "Язэп Крушынскі" і як да гэтага спрычыніўся Геракліт? Старажытны філосаф, аўтар адзінай кнігі "Аб прыродзе", быў празваны "цёмным" за мнагазначнасць, сімвалічнасць сваіх выказванняў. Адзін з яго афарызмаў – "Патаемная гармонія лепшая за яўную". Для нас істотна тое, што адметнасць мыслення Геракліта мае карані ў пераходным стане грамадства, якое мела рысы як народнага агульнажыцця, так і патрыярхальна-мастацкага ладу мыслення (падобная пераходнасць экстрапалюецца на першую трэць XX стагоддзя). А народны стыль жыцця і мыслення якраз і звязаны з мнагазначным (з пункту погляду філасофіі – цьмяным, двухсэнсоўным) словам. Калі ў мастацкіх творах мы знаходзім прастамоўе, адзначае Г. Гачаў, гэта не проста "фарба", а важнейшы прыём светапогляднага значэння, які "змяшчае свядомасць і пункт назірання на мяжы логік і сістэм мыслення" [4, с. 70]. У рамане З. Бядулі шмат такіх узораў. Цыпрук Ярэмчык пытаецца ў сына, навошта ідуць "у кусамол", і ўсцешваецца, калі ў адказ чуе: "Для ідэі!" "Для яды?" – узрадаваўся бацька. Але выявілася, што "ядэя"– гэта "калі чалавек... думае аб іншых, калі стараецца наладзіць дабрабыт грамады" [3, с. 11]. І Цыпрук ужо не ведаў, ці варта цяпер яму радавацца.

Цыцэрону прыйшла думка, нібыта Геракліт наўмысна пісаў так цёмна. Цемнату Геракліта таксама лічылі "вынікам нядбайнага словаспалучэння і нявыпрацаванасці мовы...", што бачылі ў недахопе знакаў прыпынку: "Не ведаеш, адносіцца слова да папярэдняга ці да наступнага" [4, с. 146].Вымушанай мерай для пісьменнікаў ва ўмовах вульгарызацыі з'яў грамадска-культурнага жыцця была імплікацыя ўласнай пазіцыі. Асаблівасці маўлення герояў давалі для гэтага багатыя магчымасці.Аднаго з персанажаў рамана "Язэп Крушынскі" на рабфаку называлі "чалавекам без знакаў прыпынку". Яго "лекцыі... былі вельмі цягучыя. Здавалася, што ўся лекцыя ў працягу гадзіны цягнецца адным – доўгім-доўгім – сказам.... Пры такой будове гутаркі словы здаваліся часта двухсэнсовымі, што выклікала сярод студэнтаў непаразуменні". Вось узор яго маналога: "Я наогул у палітыку не ўмешваюся і толькі тэарэтычна разважаю і паводле маёй тэорыі толькі незалежная Беларусь патрэбна паводле ходу гісторыі і не трэба пераскакваць і абмінаць гістарычных шляхоў як праз гнілыя калоды пабачым што з усяго гэтага выйдзе я толькі спец па беларусазнаўству пры чым тут палітыка" [3, с. 87]. (Прынамсі, ход гісторыі ўрэшце прывёў да ўтварэння незалежнай Беларусі. Але выйшла і тое, што пасля нэпа практычна не змяніліся адносіны да сярэдняга класа, якому амаль сто гадоў упарта не даюць сфарміравацца.)

У сваёй "казцы жыцця" "Кучаравае дрэва", прысвечанай З. Бядулю, Я. Колас піша: "...многа цяжкіх хвілін перажыло Кучаравае дрэва! У глыбі, дзесь у нетрах гэтай глыбі, ёсць нікому невідочныя скрыжалі, а на іх запісаны мукі і боль, аб якіх часам ніхто не ведае і не здагадваецца" [6, с. 408].Як успамінаў Б. Мікуліч, у перыяд іх знаёмства Бядуля якраз дапісваў другі том рамана. Першы выклікаў намёкі, што напісана нібыта і выдатна, але вобраз кулака зацьміў усё. З. Бядуля "...хваравіта перажываў усялякія нападкі на яго літаратурнай драбязы. «Што яны хочуць?» – бывала, пытаўся ён пранікнёным шэптам" [8, с. 30].

Раман створаны пісьменнікам, "блізкім да Біблії" (Я. Карскі), і ўтрымлівае прэцэдэнтныя вобразы травы і дрэва, якія спрыяюць разгортванню метафорыкі імені героя. Прозвішча Крушынскі можа належаць чалавеку, які, насуперак сацыяльнаму вопыту нацыі, вымушаны сам крушыць свой свет: рэзаць скаціну, псаваць інвентар, уцякаць з вёскі ці хутара. Як кажа ў рамане святар, "у часы вялікай завірухі... дуб крушыцца і ломіцца ў трэскі, а траўка застаецца цалюткая" [2, с. 448]. Пасля выхаду першай часткі рамана З. Бядуля мусіў істотна пераасэнсаваць сюжэт і сістэму персанажаў, у выніку чаго зламаўся і "скрушыўся" яго герой.

Але сувязь рамана з Пісаннем не абмяжоўваецца толькі агульнасцю згаданых вобразаў. Тое, што Крушынскі задумваўся як станоўчы герой, вынікае з вынясення оніма ў загаловак твора. У асобе Язэпа мы схільны бачыць алюзію на постаць Іосіфа Арымафейскага. Пры гэтым улічваем і засцярогу М. Бярдзяева пра небяспеку "гвалтавання" Евангелля, імкнення "праз шэраг апасродкаваных звёнаў дыскурсіўнай думкі... вывесці з Евангелля тое патрэбнае нам, што там не раскрываецца" [1]. З апорай на вопыт трактоўкі Евангелля яго глыбокімі знаўцамі [5] мы прыйшлі да

наступных высноў. Вядома, што Іосіф быў багатым чалавекам, хутчэй за ўсё землеўладальнікам [Мф. 27:57]. Кажучы, што багатым цяжка ўвайсці ў царства Божае, Хрыстос не адмаўляў асабістай уласнасці, а меў на ўвазе ўнутраныя адносіны да зямных скарбаў, тое, што людзі "служаць ім, а не Богу" [Мф. 6; Лк. 16:13], прымаюць іх у сваё сэрца і "спадзяюцца" [Мк. 10:24] на іх. Толькі апосталам Хрыстос раіў зусім адрачыся ад маёмасці, а іншым запаведаў міласэрнасць і шчодрасць. Боская ласка напоўніла душы многіх багатых людзей, у тым ліку і Іосіфа Арымафейскага, патаемнага паслядоўніка Хрыста, які да апосталаў не належаў. Канцэпцыя вобраза Язэпа Крушынскага, у самых агульных рысах, павінна была ўвасабляць гуманістычныя каштоўнасці, якія не выключаюць і ўласнасці: нэп лічыцца перыядам самага вялікага лібералізму ў гісторыі СССР. У рамане адзначана: "Каб жыў Ленін, дык трымаўся б за нэпу. Добрая была і разумная, гэта самая нэпа!" [3, с. 199]. Асоба Крушынскага была як аб'ектыўна запатрабавана эпохай, так і атрымала ў спадчыну ўсе яе "радзімыя плямы". Аднак вобраз Крушынскага і пасля змен у яго канцэпцыі ўвасабляе не толькі заганныя, а і станоўчыя рысы "капіталістычнай" асобы: рост самасвядомасці, развіццё здольнасцей у сувязі з раздзяленнем працы; большую ступень свабоды адносна прадметаў уласнасці.

Іосіф Арымафейскі належаў да тых, хто "чакаў Царства Божага"[Мк. 15:43]. Лёс Язэпа Крушынскага ў час згортвання нэпа стаў своеасаблівай "дрэннай весткай" – "Какангеллем ад Самуіла". ("Какангеллем ад Маркса" М. Валошын назваў у вершы "Чвэрць веку" "Маніфест камуністычнай партыі", што абвяшчаў пагібель капіталізму ад рук пралетарыяту.) Менавіта Іосіф пасля смерці Хрыста ўзяў у Пілата яго цела, абвіў плашчаніцай "і паклаў у труну, якую сам высек у скале" [Мф. 27:57]. Дзякуючы Іосіфу Хрыстос, распяты як злачынца, быў годна і з пашанай пахаваны. Аднак гэтым Іосіф мог парушыць пастановы закона аб рытуальнай чысціні і моцна рызыкаваў становішчам у грамадстве. З. Бядулю, наадварот, у "перакуленым" свеце давялося зрабіць свайго героя Язэпа Крушынскага ліхадзеем, каб самому не апынуцца па-за канонамі тагачаснай ідэалогіі. Вульгарызацыя вымусіла пісьменніка імплікаваць сваю гуманістычную пазіцыю праз творчае выкарыстанне Пісання, і яму гэта ўдалося. Раман заслугоўвае той жа ацэнкі, якую даў Сакрат кнізе Геракліта Цёмнага: "Тое, што я зразумеў у ёй, выдатна, а пра тое, чаго не зразумеў, я мяркую, што яно гэткае ж выдатнае, але яна патрабуе смелага плыўца, каб пераплысці яе" [4, с. 146]. Прэцэдэнтнасць бядулеўскага вобраза мы звязваем з наступнымі фрагментамі рамана. Іосіф звычайна малюецца стоячы, часта босым, на прыхіленай да крыжа лесвіцы і падтрымліваючы цела Хрыста. З. Бядуля піша, што ў гарадскім доме дзядзькі больш за ўсё Язэпку вабіла лесвіца, "з паліраванымі, гладкімі, як шкло, парэнчамі", якія давалі "ілюзію замілаванага прастору". Хлапчуку здавалася, што "ўсходы канца-краю не маюць.." [2, с. 303]. Вельмі любіў ён глядзець з лесвічнай пляцоўкі ўніз. Эпізод з аголеным Крушынскім на беразе ракі, дзе ён пакідае сляды босых ног на пяску, – адно з цьмяных месцаў твора, якое таксама можна разглядаць як алюзію на евангелічны лёс Іосіфа Арымафейскага. Святар параўноўвае стан Язэпа з галізной Адама пад райскім сонцам. Але чамусьці Крушынскі пакідае на пяску сляды, якія падаюцца слядамі "не чалавека, а нейкага незнаёмага драпежнага звера" [2, с. 430–431]. У гэтым бачыцца адзін з сімвалаў "перакуленага свету", знак дэфармацыі гуманістычнай канцэпцыі вобраза героя.

Лёс Іосіфа заўсёды прываблівaў творцаў. Першы мастацкі прэцэдэнт – рыцарскі "Раман пра Грааль" бургундскага паэта Р. дэ Барона, напісаны на мяжы XII–XIII стст. [9].У празаічнай версіі твор называўся "Іосіф Арымафейскі", або проста "Іосіф". Ёсць падставы думаць, пішацца ў прадмове да апублікаванай часткі твора, што выкладзеная дэ Баронам гісторыя ніадкуль у цэлым выглядзе запазычана не была. Ён, як вазу з чарапкоў, склаў усё вядомае яму, а недастаючае дапоўніў сілай таленту і духоўнага зроку, больш абапіраючыся на апокрыфы і розныя варыянты Царкоўнага Падання, багатага на дэталі, шмат з якіх выкарыстаў у рамане.

На думку Б. Ярхо, "пры адкрыцці найбольш верагодных палажэнняў інтуіцыя, фантазія, эмацыянальны тонус адыгрываюць, побач з інтэлектам, велізарную ролю" [11].Падводзячы вынік сказанаму, выкажам дапушчэнне, што зыходны суб'ектыўны вопыт інтэрпрэтатара можа выступіць асновай уласна даследавання і служыць інтарэсам самога твора.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бердяев, Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://psylib.ukrweb.net/books/berdn01/index.htm. – Дата доступа : 12.09.2015.
2. Бядуля, З. Язэп Крушынскі: Раман. Кн. 1. / З. Бядуля. Збор твораў. У 4 т. Т. 3. – Дзярж. выд-ва БССР; Рэдакцыя маст. л-ры. – Мінск, 1953. – С. 167–522.
3. Бядуля, З. Язэп Крушынскі: Раман. Кн. 2. / З. Бядуля. Збор твораў. У 5 т. Т. 5. – Мінск : Маст. літ., 1989. – С. 5–249.
4. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М. : Изд-во Моск. ун-та; Изд-во "Флинта", 2008. – 288 с.
5. Иосиф Аримафейский: Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/673659.html. – Дата доступа : 10.02.2016.
6. Колас, Я. Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія "На ростанях" / Якуб Колас; прадм. М. Мушынскага. – Мінск, 2007. – 1168 с.
7. Лотман, Ю.М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" / Ю.М. Лотман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm. – Дата доступа : 21.12.2015.
8. Мікуліч, Б. Аповесць для сябе / Б. Мікуліч – Мінск : Маст. літ., 1993. – 238 с.
9. Робер де Борон. Роман о Граале [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://coollib.com/b/196565/read. – Дата доступа: 08.09.2015.
10. Хализев, В.Е., Холиков, А.А., Никандрова, О.В. Русское академическое литературоведение : история и методология(1900–1960-е годы): учеб. пособие. – М., СПб. : Нестор-История, 2015. – 176 с.
11. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения / Б.И. Ярхо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://thelib.ru/books/b_i_yarho/metodologiya_tochnogo_literaturovedeniya_izbrannye_trudy_po_teorii_literatury.html. – Дата доступа : 03.01.2016.

Г.М. Кісліцына (Мінск)

РАМАН-БУРЛЕСК У ТВОРЧАСЦІ ПЯТРА ВАСЮЧЭНКІ

У прадмове да двухтомнага збору твораў Кандрата Крапівы, які выйшаў у 1986 годзе, Іван Навуменка зрабіў вельмі цікавую заўвагу, якая датычыць не толькі творчасці вялікага сатырыка, але і цікавай заканамернасці беларускай літаратуры, пра якую сённяшнія даследчыкі часта забываюць. Навуменка піша: "Калі акінуць мысленным позіркам ніву беларускай літаратуры – і дарэвалюцыйную і савецкую, – можна заўважыць адну цікавую асаблівасць. Амаль усе значныя пісьменнікі, якіх падняў са сваіх глыбінь наш народ, валодалі майстэрствам смеху. Камічнае арганічна ўваходзіць у светаадчуванне нашых класікаў Янкі Купалы і Якуба Коласа, гумарыстамі і сатырыкамі ўмелі быць Дунін-Марцінкевіч і Багушэвіч, Багдановіч і Бядуля. Дый і літаратурная плеяда, якая сфарміравалася ў савецкі час, дастойна працягвае гэтую традыцыю – Броўка і Лынькоў, Танк і Брыль, Куляшоў і Панчанка. Нават новая беларуская літаратура пачыналася з твораў камічных, "смешных" – з ананімных паэм "Энэіда навыварат" і "Тарас на Парнасе". Гумар, відаць, характэрны для мыслення беларуса, якога не песцілі ў мінулым зведаныя ім жыццёвыя шляхі-дарогі…" Прычыну таго, што гэтая сатырычная традыцыя працягвае жыць, Навуменка вытлумачвае марксаўскімі словамі пра тое, што "адна эпоха развітваецца з другой пры дапамозе смеху" [1, с. 3].

Сапраўды, паўставанне прынцыпова новых з'яў у літаратуры, як паказвае аналіз трансфармацыйных працэсаў у беларускай літаратуры, заўсёды суправаджалася заўважнай хваляй сатырычных твораў. Аднак бывае і так, што зварот пісьменнікаў да гумару і сатыры абумоўлены якраз стагнацыйнымі працэсамі ў развіцці грамадства. У такім выпадку творца вымушаны ўзяць на сябе ролю не толькі "будзіцеля", які вымушаны абуджаць грамадскую думку да крытычнага асэнсавання заганаў сучаснага жыцця, але і ролю выхавальніка, які працуе ў доўгатэрміновай перспектыве.

Нашы пісьменнікі часта скардзяцца на падзенне нораваў у сучасным грамадстве. Але як рэдка яны робяць рэальныя захады, каб тое падзенне папярэдзіць, прапанаваўшы кнігі "людзям простым

для добрага навучання”! Таму пэўным сюрпрызам для айчынных літаратуразнаўцаў стала з’яўленне ў другім дзесяцігоддзі XXI стагоддзя беларускіх раманаў, якія адметныя не ў апошнюю чаргу сваёй выяўнай аксіялагічнай арыентацыяй.

Аднак менавіта ў той час, калі літаратуразнаўцы ўжо перасталі згадваць у сваіх працах выхаваўчую функцыю літаратуры з прычыны адсутнасці прыкладаў, якія б маглі гэтую функцыю праілюстраваць, беларускія пісьменнікі зноў загаварылі пра каштоўнасці! Складана дакладна сказаць, што пасунула іх на такі крок – бацькоўства, мудрасць альбо рэакцыя на сацыяльна-культурную энтрапію постмадэрнага свету. Важна тое, што ў беларускай літаратурнай прасторы адзін за адным сталі з’яўляцца раманы выхавання. Людміла Рублеўская са сваімі “Авантурамі студыёзуса Вырвіча”, Валер Гапееў з “Праклёнам” і творамі для падлеткаў, а ў 2013 годзе Пятро Васючэнка з “Дванаццаццю подзвігамі Геракла”.

Што цікава,Васючэнка вызначае жанр свайго твора двойчы. Адзін раз, калі на тытуле піша “раман-бурлеск” (бурлеск ад фр. burlesque – жарт). Як вядома, бурлеск – твор мастацтва, дзе камізм трымаецца на тым, што сур’ёзны змест выяўляецца неадпаведнымі вобразамі і стылістычнымі сродкамі, а героі антычнай літаратуры “пераапранутыя” ў чужыя ім касцюмы). Другі раз, калі тлумачыць сваю задуму напісаць раман выхавання ў прадмове да кнігі: “У XXI стагоддзі мне захацелася напісаць кнігу пра тыя часы, калі чалавек быў дзіцём, і чалавецтва палягала ў стане дзяцінства, і гэтым дзіцячым садком кіравалі выхавацелі – усемагутныя і ўсёведныя алімпійскія багі”[2, с. 5].

У дадзеным выпадку з пісьменнікам цяжка не пагадзіцца – цяжка ўявіць сабе выхавацелей, лепшых за алімпійскіх багоў! Нездарма ж менавіта антычная літаратура стала тым падмуркам, на якім вырасла класічная адукацыя. СтворанаяВасючэнкам “новая версія прыгодаў Геракла” – абсалютна гэтак жа, як і цыкл раманаў Рублеўскай пра авантуры студыёзуса Вырвіча, мае за мэту, з аднаго боку, адукоўваць і настаўляць, з другога – іранічна, весела і дынамічна распавядаць пра “авантуры, метамарфозы і паядынкі”.

Аднак мэта мэтай, але істотнай з’яўляецца не задума, а яе мастацкая рэалізацыя. Нягледзячы на тое, што само слова бурлеск перакладаецца як жарт, варта адзначыць высокую маральна-эстэтычную вартасць кнігі. Нягледзячы на знаёмы большасці гуманітарыяў – і не толькі! – сюжэт, Васючэнка здолеў утрымліваць чытацкую ўвагу да апошняй старонкі, хоць, здавалася б, наданне свежасці класічным тэкстам – задача надзвычай складаная. Разам з бліскучымі ўзорамі, кшталту “Энэіды навыварат” Вікенція Равінскага, можна згадаць хаця б крапівоўскую “Біблію”, якая не вытрымала выпрабавання часам і цікавая сёння хіба даследчыкам літаратуры.

Спроба Васючэнкі выглядае цікавай не толькі як працяг нацыянальнай традыцыі гумарыстычнага асэнсавання класікі, але і як цалкам самастойны твор, які мае шэраг незвычайных для бурлеска асаблівасцей. Напрыклад, аўтар яўна асацыюе сябе з галоўным героем! У створаным Васючэнкам вобразе сапраўды добра пазнаецца ён сам, “тынэйджар паводле сваёй імпульсіўнай, наіўнай, запытальнай натуры, але ўжо дарослы чалавек сваім целам” [2, с. 5]. Гэтае вызначэнне – дарослае цела, душой падлетак – вандруе з адной часткі ў другую і, відавочна, вельмі важнае для пісьменніка.

Падобна Гераклу пісьменнік спрабуе адказаць сабе на пытанне: што кіруе светам? І шторaз знаходзіць новы адказ! Іншым разам яму здаецца, што сэнса ў жыцця няма, і тады яго Геракл сцвярджае, што ўсё, што робіцца – не болей за “капрызы багоў”. Другім разам ён лічыць, што ва ўсім вінаватыя капрызы жанчын. Але бываюць і рэдкія моманты зацішша ці перамогі, і тады аўтар і герой згаджаюцца ў тым, што светам кіруюць любоў, міласэрнасць і літасць.

Цікава, што Васючэнка здолеў у сваім рамане-бурлеску не проста думаць, як Герой (у дадзеным выпадку ёсць усе падставы пісаць гэтае слова з вялікай літары), але ён змог бачыць, як Герой. Апісанне боек і баёў у кнізе абсалютна фантастычныя! Варта канстатаваць, што ў беларускай літаратуры раней не было такіх дынамічных апісанняў фізічных дзеянняў, апісанняў, настолькі ясных у патрабязнасцях, дэталях і фізіялагічных адчуваннях, каб чытачу нават у галаву не прыходзіла засумнявацца ў праўдзівасці сцэны. Хоць уявіць бойку з нямейскім львом ці лярнейскай гідрай у дэталях, не прапускаючы моманты ад пачатку да перамогі – гэта не прасцей, чым паглядзець на зямлю з космаса. Бо вопыту ў гэтым не можа быць у прынцыпе! Але ў дадзеным выпадку няма і вопыту

літаратурнага, фантазійнага, бо ні айчыннае мастацкае слова, ні фальклорныя тэксты не маюць падобных сцэн, прапісаных з такой натуралістычнасцю.

Праўдападабенства ствараецца не толькі вялікай колькасцю дэталяў кшталту рознакаляровага вока гідры ці дзюбай мёртвага жалезнага птаха. Адчуванне сапраўднасці дае ўменне апісваць падзеі з розных ракурсаў адначасова. Васючэнка дэманструе ўменне думаць, як гідра, думаць, як антычны бог, думаць, як сведка падзей. Дарэчы, гэта несумненная ўдача кнігі – вобразы сведкаў падзей. Гэта не толькі вядомы па міфах сваяк Геракла Іялай, адказны за "навуковую частку" подзьвігаў, але і два казапасы і фінікійскі гандляр, якія ўвасабляюць у кнізе беларускі менталітэт.

Менавіта з імі звязаны самыя смешныя і разам з тым самыя трагічныя моманты аповеду пра прыгоды Геракла. Абсалютна беспрынцыпныя казапасы і гандляр перасоўваюцца па свеце, кіруючыся толькі тым, каб патрапіць, дзе трава зелянейшая ды грошай паболей. Нягледзячы на знаёмства з Героем і ўсведамленне яго моцы, адвагі і высакароднасці, яны ў любы момант здатныя прадаць яго з трыбухамі, каб адвесці ад сябе ўвагу. Так, у эпізодзе з паляваннем на кірэнейскую лань казапасы, нягледзячы на тое, што ўжо не аднойчы былі абавязаныя Гераклу жыццём, без цяню сумневу "здаюць" яго Артэмідзе: "Злітуйся, багіня! Гэта ўсё чужаземец! Крадзе чужых казлоў, паганіць святыні, блюзненрыць!" [2, с. 50]. Пры гэтым, кожнага разу пад выглядам змагання за святыні, ідэалы і традыцыі, яны ўхітраюцца праводзіць свае прыземленыя, утылітарныя зацікаўленасці, вельмі далёкія ад памкненняў схільнага да рэфлексій Геракла. І хоць часам яны дапамагаюць герою то блінцом, то дойкай шалёных кароў, давяраць ім – як і купляцца на словы гнуснага цара Эўрысфея, не варта. Ані ўдзячнасці, ані захаплення, ані падтрымкі, затое колькі хочаш крыўдаў, здрадаў, тусовачных змоў – ну чым не сучасная Беларусь?

Гэты момант "пазнавання" беларускіх рэалій на тле Старажытнай Грэцыі – яшчэ адна грань трагікамічнага ў творы Васючэнкі.

Адным з такіх пазнавальных момантаў ёсць тэма ўзросту, якая ўзнікае ў рамане-бурлеску ў некалькіх варыяцыях. Напрыклад, у главе " Маладзільныя яблыкі Гесперыдаў" герой Васючэнкі Геракл адмаўляецца ад неўміручасці, якой так прагнулі героі Кандрата Крапівы: "Нашто яна мне? Неўміручасць для мяне – бясконцая пакута" [2, с. 134]. Класічная беларуская тэма неўміручасці развіваецца і ў эпізодзе з лярнейскай гідрай, толькі там аўтар ужывае слова "рэгенерацыя" [2, с. 32].

Некаторыя асаблівасці нацыянальнага жыцця пазнаюцца і ў створанай фантазіяй аўтара Феміскіры, на плошчы якой збіраюцца старшыні – "пажылыя амазонкі, даволі агрэсіўныя бабулі". Як заўважае пісьменнік, "асобныя з іх зусім здзяцінелі, але іх шанавалі за сталы век і былыя подзьвігі", але "так ужо было заведзена ў краіне амазонак: да голасу бабулек прыслухоўваліся" [2, с. 110].

У главе "Фракійскія коні-людадэры" пісьменнік апісвае іпадром у Абдэры, дзе гледачы, на заклік мясцовага цара, з гатоўнасцю скандуюць: "Фракія для фракійцаў! Фракія для фракійцаў!" Цяжка і тут не пазнаць сучаснасць з яе супярэчнасцямі, якія можа і падаюцца аўтарам гіпертрафавана, але абсалютна натуральна ў такім жанры як бурлеск.

Як заўважае пісьменнік, кожны ўдзельнік такога нікчэмнага форума лічыць сябе не проста правым, але і найсправядлівейшым суддзём, які дзейнічае не на загад і па волі цара, бога ці проста маніпулятара-падбухторшчыка, а выключна па сваім уласным выбары! Разам з тым паралелі з сучаснасцю ў Васючэнкі не прамалінейныя, ён увесь час застаецца цалкам у межах стылістыкі міфа.

Так, звяртаючыся да Героя, жрэц Апалона кажа:"Барацьба працягваецца, Геракл. Тыфон ды Яхідна, адроддзі Геі, па-ранейшаму спараджаюць пачвараў, а насельнікі нябёсаў бесклапотна смактуюць нектар ды амброзію на Алімпе. Ахвярамі пачвараў становяцца людзі, іх занадта мала, каб супрацьстаяць пачварам. А гэтых столькі напладзілася апошнім часам! Агнядышачы Тыфон. Тытаны. І гэтая агідная Яхідна са сваімі мяшанцамі… Але, Геракл, поўзаюць у свеце і больш вучцішныя стварэнні. Гэта і ёсць тыя самыя "чарвякі земляныя", з якімі, ты, Геракл, будзеш дужацца"[2, с. 16-17].

Гэтыя "чарвякі земляныя", як і "ружовы туман", і многія іншыя коды пазнейшага часу – даніна постмадэрновай гульні, але, насамрэч, гульня гэта ў Васючэнкі выглядае не самамэтай, а толькі лёгкім стылістычным інструментам для ўзмацнення камізму, без якога бурлеск не быў бы бурлескам.

Разам з тым, пры ўсёй лёгкасці чытання рамана-бурлеска, цяжка не заўважыць рацыяналізм творчага метаду пісьменніка. Калі ў тэксце з'явіўся адметны вобраз – чытач можа быць упэўнены, што ён, як чэхаўскае ружжо, абавязкова стрэліць. Так, на пачатку кнігі звяртае на сябе ўвагу метафара, якой пісьменнік апісваў Парнас. "…вяршыня яго заўсёды хавалася ў белым, бы казінае малако, покрыве аблокаў" [2, с. 7]. Метафара здавалася празмерна ўдакладненай, бо ў рэшце рэшт якая сучасніку справа да адценняў малака? Аднак аўтар здолеў пабудаваць на колеры малака цэлы сюжэт! Такія сэнсава-вобразныя ланцужкі яднаюць усю кнігу.

"Дванаццаць подзвігаў Геракла" Пятра Васючэнкі выглядаюць – пры ўсёй сваёй гумарыстычнасці – вельмі цэльным, збалансаваным творам, які мае вельмі акрэслены выхаваўчы мэсідж да чытачоў усіх узростаў. Аднак для айчыннага літаратуразнаўства ён цікавы яшчэ і як першая спроба стварэння рамана-бурлеска, які, з аднаго боку, развівае класічныя традыцыі беларускай літаратуры, з другога – пашырае жанравыя межы айчыннага мастацкага слова, якое, як вядома, не моцна схільнае да жанравых інавацый.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Выбраныя творы: у 2-т. Т. 1. Вершы, байкі / Кандрат Крапіва. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – 478 с.
2. Васючэнка, В. П. Дванаццаць подзвігаў Геракла: раман-бурлеск / Пятро Васючэнка. – Мінск : Выдавецкі дом "Звязда", 2013. – 152 с.

В.А. Максімовіч (Мінск)

САТЫРА І ГУМАР У БАЙКАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Прырода надзяліла Кандрата Крапіву велічэзным і рознабаковым талентам. Драматург, паэт, празаік, сатырык, байкапісец, памфлетыст, камедыёграф, навуковец-лінгвіст, публіцыст, перакладчык – гэты пералік творчых іпастасяў можна доўжыць і доўжыць. Талент пісьменніка, па прызнанні яго даследчыкаў, да гэтага часу ў многім застаецца нераўзыдзеным. І ў гэтым маецца свая рацыя. У асобе Кандрата Кандратавіча мы маем пісьменніка шырокага творчага дыяпазону, самавітага, каларытнага, які добра ведаў народнае жыццё, вясковы побыт, імкнуўся зазірнуць у псіхалогію простага чалавека, выявіць яго ментальныя асаблівасці, дасціпны розум, складнікі характару і светапогляду, унутраны механізм думання і перажывання, тып светаадносін. Усё гэта дае падставу гаварыць пра сапраўды непаўторную *нацыянальную самабытнасць*, пра майстэрства выяўлення адметных *нацыянальных форм жыцця*.

Пры ўсёй мастацкай шматвектарнасці, жаданні асвоіць самыя розныя літаратурныя жанры і віды, вызначальнымі дамінантамі творчасці мастака сталі сатыра і гумар. Тое, што пісьменнік прытрымліваўся і культываваў сатырычную плынь у літаратуры, – ужо сам па сабе факт сімптаматычны, красамоўны, знакавы. Сатырычныя творы мастака – шматпраблемныя, шматаспектныя, якія бескампрамісна, па-крапівінску дасціпна, вобразна і па-мастацку пераканаўча выкрываюць заганныя з'явы ў жыцці грамадства.

Варта нагадаць, што ў аснове сатыры як асобага спосабу паказу рэчаіснасці, асобай формы мастацкага пазнання жыцця, па вызначэнні даследчыкаў, ляжыць ідэйна-эмацыянальная ацэначнасць. З. Драздова адзначае, што «сатырычны твор акцэнтуе ўвагу на недарэчным, абсурдным, бессэнсоўным у жыцці, бачачы іх праз «павелічальнае шкло». Перабольшыць, гіпербалізаваць смехавымі сродкамі тую ці іншую сацыяльную з'яву, каб разгадаць прыхаваны яе сэнс, убачыць ярчэй, глыбей яе сутнасць, – такая задача сатыры, якая чуйна рэагуе на пачварнае ў жыцці, своечасова заўважае тое, што пастаўлена ў ім з ног на галаву» [1, с. 9]. Сатырычная плынь у беларускай літаратуры 1920-х гадоў перажывае час свайго росквіту і абнаўлення, нягледзячы на перашкоды, якія ёй чыніліся: да адмоўнага ў сацыяльным жыцці, да заган у чалавечым характары і паводзінах яна была рэзкай і бескампраміснай.

Сатыры (і сатыры Крапівы ў тым ліку) уласцівы выкрывальніцкі пафас. Як правіла, у якасці аб'екта абсмяяння сатырык бярэ з'явы не адзінкавыя, а тыповыя, якія шырока распаўсюджаны ў

людскім асяродку, у грамадстве і адмоўна ўплываюць на маральна-сацыяльную атмасферу часу. Іншымі словамі, пад пяром пісьменніка-сатырыка факты бытавога характару, як правіла, непамерна ўзбуйняюцца, набываюць высокую ступень мастацкага абагульнення, тыпізацыі.

Аб'ектам сатырычнага выкрыцця Кандрата Крапівы ў 1920-ыя гады была паслякастрычніцкая рэчаіснасць. Нароўні з творамі фельетоннага характару («Гаагская каробачка», «Сваты», «Вакол расійскага пытання», «Ліга нацыяў»), побач з крытыкай адсталасці і цемрашальства, «ідыятызму вясковага жыцця», сацыяльна шкодных з'яў пісьменнік пачынае ацэньваць самай высокай мерай тыя сацыяльныя пераўтварэнні ў жыцці краіны, якія адбываліся з вялікімі выдаткамі для простага чалавека, што адчуваў сябе ўсё больш бездапаможным перад навалай шматлікіх цыркуляраў, пастаноў, рэзалюцый. Спаквaля ўвага Кандрата Крапівы, як і большасці беларускіх пісьменнікаў-сатырыкаў, па назіранні даследчыкаў, скіроўваецца не так на выяўленне суб'ектыўнай віны чалавека, носьбіта зла, колькі на тыя аб'ектыўныя грамадскія ўмовы, якія пазбаўлялі чалавека права абараніць сябе, свой чалавечы гонар і годнасць. «Сатырык паказваў, – заўважае З. Мельнікава, – што здаровы практычны народны розум многага з тагачасных палітыка-ідэалагічных навацый не разумее і не прымае» [3, с. 167].

У сваёй творчай практыцы з першых крокаў у літаратуры Кандрат Крапіва адштурхоўваўся ад народнага, сялянскага светаадчування, ад народнай маралі, кіраваўся народнымі нормамі і прынцыпамі жыцця. Выхадзец з сялянскага, вясковага асяроддзя, пісьменнік па-сапраўднаму спасцігнуў псіхалогію і склад мыслення простага чалавека, глыбока пранікся яго клопатамі і турботамі. Таму ён быў упэўнены, што лозунгі і ідэалы здзейсненай рэвалюцыі цалкам адпавядалі яго патрэбам. Селянін прыняў рэвалюцыю як умову збавення ад вечнай запрыгоненасці, як практычнае здзяйсненне сваіх векавых спадзяванняў. І ў тым, што абяцанае заставалася на ўзроўні дэкларацыі, неажыццёўленага пражэкту, – не віна простага чалавека. Галоўная прычына таму – бальшавіцкая дыктатура, што мела на ўвазе не шчасце чалавека, існавала не дзеля чалавека, а дзеля сусветнай рэвалюцыі. Мяшчанскі свет, абывацельскае мысленне рэвалюцыя мала змяніла. Бачыць пісьменнік і тое, што галоўны асяродак абывацельшчыны зусім не вёска, а мястэчка, горад губернскага маштабу. Доказам таму могуць служыць яго вершы «Пралетарый і буржуй», «На Менскім скверы», «Што я бачыў на трэку», «Класавыя ворагі».

Ужо ў пачатку 1920-х гадоў у перакрэсце сатырычнага зроку Крапівы-байкапісца трапляе новы тып людзей-«саўчынаў» (савецкіх чыноўнікаў). Чуйны да грамадскіх перамен у жыцці, валодаючы зайздросным майстэрствам зазірнуць у корань любой з'явы, пісьменнік адразу ўлавіў пагражальны, руйнавальны характар мерапрыемстваў, якія інспіраваліся вышэйшым дзяржаўным кіраўніцтвам. Рэальная пагроза бачылася пісьменніку ў нараджэнні новага грамадскага класа – саўбураў (савецкай буржуазіі), у асяродку якога культываваліся такія грамадска небяспечныя, заганныя з'явы, як чынапаклонства, угодніцтва, прыстасавальніцтва («Праборка музе», «Дэкрэт», «Каршун і Цецярук», «Кормны і надворны», «Махальнік Іваноў»).

Прадметам сатырычнага высмейвання ў творчасці Кандрата Крапівы гэтага часу становіцца і «сярэдні чалавек», абагульнены тып абывацеля, які з прычыны свайго канфармісцкага характару, беспрынцыповасці, усёўгодлівасці правакаваў жывучасць многіх адмоўных праяў рэчаіснасці. Прычым абывацельшчына набывае іпастась не адзінкавай, а досыць распаўсюджанай з'явы. Вобраз героя-абывацеля, люмпена па сваім сацыяльным становішчы, у пісьменніка набывае нестандартную трактоўку. Гэты дэкласаваны элемент, пазбаўлены цвёрдай маральнай асновы, мае ўсе звычкі пярэваратня, прыстасаванца, запабягайлы. Прызнаючы закон насілля адзіным законам у жыцці, падобны тып з аднолькавым поспехам можа выступаць у якасці і ахвяры, і ката. Сваё месца пад сонцам ён імкнецца заваяваць хамствам, пустабрэхам, нахабнасцю. Падобнага «героя» сустракаем у байцы «Старшыня» (1925). Ім аказаўся валачашчы сабака Жук, якому аўтар дае даволі празрыстую характарыстыку:

Натуры быў ён сапсаванай
І за крадзеж не раз балюча луплен, –
Як кажуць, элемент дэкласаваны,
Ну, адным словам – люмпен... [2, с. 61].

Дзякуючы сваёй «пралетарскай» пародзе, эквілібрыстычнай здольнасці ўласную нікчэмнасць, нядбайнасць прадставіць як сведчанне несумненнай сваёй пралетарскай абранасці, выключнасці, ён займае кіруючую пасаду, становіцца «таварышам старшынёй»:

Ён справіў зараз галіфэ,
Пад лапу тоўсты ўзяў партфель,
На шыі гальштук ззяе ў срэбры,
І не тарчаць у Жука рэбры.
Задраўшы нос і хвост кручком,
Так важна ходзіць ён маўчком;
Калі ж вітаецца з ім хто, –
Дык толькі ледзь кіўне хвастом,
І толькі той для Жука блізкі сябар,
Хто дасць у лапу хабар.
Не будку мае Жук – палацы
(Хоць не свае, вядома, працы).
Ён разбурэў, ён растаўсцеў... [2, с. 62].

Як бачна, тэму перамен, тэму новага ў жыцці Кандрат Крапіва адлюстроўвае не з агульнапрынятых, афіцыйных пазіцый. Увага паэта-байкапісца скіравана на тую небяспеку, якую неабходна чакаць у выніку актывізацыі люмпенскага элементу, які прэтэндаваў на ролю апостала, прапаведніка новай веры. «Пралетарыят – гегемон, сялянства – адсталы клас, які трэба цягнуць у саюзнікі, – ужо гэта ўстаноўка рэвалюцыі несла ў сабе зарад нелюбові да селяніна і да працы на зямлі» [1, с. 78], – падкрэслівае З. Драздова. Вось чаму многія героі Кандрата Крапівы, як, зрэшты, і героі многіх твораў 1920-х гадоў М. Зарэцкага, Лукаша Калюгі, Андрэя Мрыя, імкнуцца стаць «пралятарамі». «А самае галоўнае – пралятар тады буду, без уласнасці чалавек. І самому лёгка ад гэтага, й другім прыемна, ды к таму – усюды першае месца тваё», – разважае прэтэндэнт на «гегемонію» камсамолец Яська Корабач з аповесці Лукаша Калюгі «Ні госць ні гаспадар».

Менавіта з сялянствам бальшавікі звязвалі сваю лінію ломкі нацыянальнага быцця і бачылі мэту сваёй зацятай барацьбы з «праклятым мінулым». Нацыянальны фактар таксама набывае строга акрэсленае ідэйна-палітычнае гучанне з прычыны таго, што магутнымі заставаліся контртэндэнцыі, якія перашкаджалі правядзенню нацыянальнай палітыкі. Замест таго заахвочваўся курс на русіфікацыю ўсіх сфер жыцця. Заядлага чынушу-русіфікатара паказаў Кандрат Крапіва ў вобразе казла, які пачуваў сябе «павадыром» «у адной авечай чарадзе», хаця «па-авечы ён не мог ні слова».

Дык гэта яшчэ мала,
Дый невялікая бяда –
Ён, кажуць, захацеў, брыда,
Каб з ім бляяла
Цалютка тая чарада
Няйначай,
Як па-казлячы.
.....
А хто не ўмеў бляяць так чыста,
Таго ён лаяў шавіністам.
.....
Ці жыў казёл, ці мо ўжо здох,
Аб тым дазнацца я не мог,
А толькі вось чаго мне злосць:
Яшчэ казлы такія ёсць.

(«*Казёл*»)

Пісьменнік-сатырык і драматург, прыцягваючы разнастайны арсенал мастацка-выяўленчых сродкаў сатырычнага пісьма, імкнуўся дайсці да сутнасці любой грамадска-небяспечнай з'явы, выкрыць яе і вынесці ёй свой жорсткі (мастацкі) прысуд. Шмат якія сатырычныя творы мастака, у якіх заключаны агульначалавечы змест і высокая мараль, застаюцца актуальнымі і сугучнымі з нашай сучаснасцю. Падхалімства, дэмагогія, прыстасавальніцтва, кар'ерызм, двурушнасць, знявага чалавечай годнасці, нагавор – усе гэтыя негатыўныя якасці, якія сталі аб'ектам мастацкага выкрыцця і асмяяння ў творчасці паэта-сатырыка, на жаль, і зараз маюць месца ў нашым жыцці. І сёння роздумы пісьменніка над сутнасцю чалавечай асобы і грамадствам не страцілі свайго значэння, як і лепшыя яго творы, пазначаныя пафасам маральнага ачышчэння, пазбаўлення ад усяго, што перашкаджае рухацца наперад і рэалізоўваць свой унутраны патэнцыял.

ЛІТАРАТУРА:

1. Драздова, З.У. Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : стылявыя асаблівасці / З.У. Драздова. – Мінск : Беларус. навука, 1997.
2. Крапіва, К. Выбр. тв. : у 2 т. Т. 1 : вершы, байкі, эпіграмы, паэмы, апавяданні, фельетоны, памфлеты, аўтабіяграфія / К. Крапіва, прадм. І. Навуменкі. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 567 с.
3. Мельнікава, З. Выпрабаванне сучаснасцю. Перачытваючы творы К. Крапівы 20–30-х гадоў / З. Мельнікава // Беларуская літаратура. У святле новых фактаў і назіранняў. –Брэст, 1996. – вып. 1. С. 165–176.

Г.В. Навасельцава (Віцебск)

САЦЫЯЛЬНА-ПСІХАЛАГІЧНЫ РАМАН У БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 1960-Х – СЯРЭДЗІНЫ 1980-Х ГАДОЎ

Значную стылёвую плынь у мастацкім асэнсаванні гісторыі беларускімі пісьменнікамі склала рэалістычная сацыяльна-псіхалагічная проза. Яе аўтары засяроджваліся на асэнсаванні ўзаемаадносін асобы і эпохі, суадносін нацыянальнага і агульначалавечага, на распрацоўцы маральна-этычнай праблематыкі. У раманах-хроніках «Засценак Малінаўка» (1965) А. Чарнышэвіча, «На парозе будучыні» (1963) М. Лобана, дылогіі «Людзі і маланкі» (1978) і «Запомнім сябе маладымі» (1981) Л. Дайнекі галоўныя героі – грамадска актыўныя людзі з сацыяльных нізоў. Народ рэпрэзентаваўся вырашальнай сілай гістарычнага працэсу, прыватны чалавечы лёс ілюстраваў гісторыю краю.

Час напярэдадні першай рускай рэвалюцыі, умовы, якія прадвызначылі гэту падзею, узнавіў Аркадзь Чарнышэвіч у рамане «Засценак Малінаўка» (1964). Як трапна зазначыў П.К. Дзюбайла, з першых жа старонак рамана апавяданне становіцца шматпланавым [4]. Пры абмалёўцы побыту малінаўцаў пісьменнік іранічна зазначыў, што «жылі малінаўцы нельга сказаць каб вельмі дрэнна. Хто меў паўвалокі зямлі, зусім за пана сябе лічыў. Не гаравалі і тыя, што мелі па чвэрці, хоць і тыя і другія з лапцей не вылазілі» [5, с. 6–7].

Штодзённыя клопаты, цяжкая земляробчая праца, паводле А. Чарнышэвіча, сфарміравалі жыццёвую філасофію засцянкоўцаў: «Падзеі, якія адбываліся ў краіне, абыходзілі Малінаўку бокам. У тое лета 1903 года малінаўцы не ведалі ні пра рэвалюцыю, якая нарастае ў краіне, ні пра вайну, якую рыхтуе царскі ўрад на Далёкім Усходзе. Інтарэсы малінаўцаў не выходзілі за межы засценка» [5, с. 12].

Згадка пра руска-японскую вайну ў творы падаецца мімаходзь. Увага аўтара была акцэнтавана на характарах людзей трох вялікіх сацыяльных груп. Так, у вобразах Гендарсана, Хаіма Ножыка, Арлоўскага, якія малююцца пісьменнікам выключна цёмнымі фарбамі, увасабляецца тып прыгнятальніка. Шукаюць шляхі супрацьстаяння прыгнёту, імкнуцца змагацца за правы працоўных наёмныя работнікі Якаў Шэмет, Станіслаў Вярбіцкі, Павел Квітун, што арганізуюць падпольную групу сацыял-дэмакратаў і кіруюць забастоўкай парабкаў і падзёншчыц.

Самыя шматлікія ў рамане прадстаўнікі засцянковай шляхты: Андрэй Сташэвіч, Нарбутовіч, Мартыневіч, Ашакевіч. А. Чарнышэвіч насуперак сацыялагічным схемам паспрабаваў паказаць

сацыяльную неаднароднасць шляхецтва. Праўда, у адпаведнасці з агульнапрынятымі правіламі таго часу, багатая шляхта надзелена ў пісьменніка адмоўнымі рысамі характару. Дастаткова неардынарным прадстае ў рамане вобраз шляхціца-праўдашукальніка Андрэя Сташэвіча. Сташэвіч збліжаецца з рэвалюцыянерамі і пачынае бачыць сэнс жыцця ў змаганні за сацыяльную справядлівасць. У «Засценку Малінаўка» пісьменнік удала спалучаў элементы хронікі і сацыяльна-бытавога рамана.

М. Лобан у раманах «На парозе будучыні» (1964), «Гарадок Устронь» (1970) расказаў пра жыццё беларусаў другой паловы XIX – першай трэці XX стагоддзя. Праз лёс прадстаўнікоў трох пакаленняў сям'і Шэметаў пісьменнік рэпрэзентаваў жыццё беларускага грамадства на значным гістарычным адрэзку. У рамане «На парозе будучыні» Лобан адлюстраваў сацыяльныя зрухі ў свядомасці людзей, што пачаліся пад уздзеяннем руска-японскай і Першай сусветнай войнаў, Лютаўскай і Кастрычніцкай рэвалюцый, грамадзянскай вайны. Сацыялагічная схема, калі багатыя прадстаюць маральнымі пачварамі, у рамане захоўвалася, але ў паказе бедных пісьменнік па-іншаму расстаўляў акцэнты. Паводле М. Лобана, многае залежыць ад асобы і яе памкненняў, што пацвярджаецца лёсам братоў Мацея, Андрэя і Лукаша Шэметаў.

Цяжка не пагадзіцца з меркаваннем С.А. Андраюка, што аўтарская ўвага была «скіравана на раскрыццё сацыяльных тыпаў, якімі вызначаліся вядучыя тэндэнцыі часу» [1, с. 145], такіх як браты Шэметы, Кандрат Сарока, яго жонка Параска, Ціток і Іван Сядуры. Кандрат Сарока пасля службы ў царскай арміі стаў мэтанакіраваным змагаром за праўду, свядома рызыкаваў сабой, адчуваў адказнасць за агульную справу. Гераічная смерць Кандрата выступае заканамерным вынікам яго лініі паводзін. Справу Кандрата працягвае жонка Параска. Браты Сядуры – заможныя сяляне. Іван Сядура ў свой час быў членам Дзяржаўнай думы, гэта разумны, валявы, прагматычны чалавек, што прыстасоўваецца да абставін. Ён хавае ад бандытаў Кандратаву жонку Параску і разам з тым дае прытулак бандыцкаму атаману Балабу.

Вобраз Івана дапаўняе Ціток, да якога людзі ставяцца з пагардай з-за Цітковай неперабарлівасці ў выбары сродкаў для ўзбагачэння. Часы нямецкай і белапольскай акупацыі, барацьба з контррэвалюцыяй і мясцовым кулацтвам сталі прыдатным фонам для даследавання чалавечых характараў. У рамане «Гарадок Устронь» аўтар падаў сацыяльныя рэаліі трыццатых гадоў: калектывізацыю, індустрыялізацыю, рэпрэсіі.

Галоўны герой твора Андрэй Шэмет – партыйны кіраўнік, якога адрозніваюць давер да чалавека, уменне пераконваць, непрыманне фальшу і крывадушнасці, дзелавітасць, прынцыповасць. Пісьменнік гранічна праўдзівы ў адлюстраванні атмасферы злавеснай адчужанасці паміж людзьмі падчас масавых рэпрэсій 1930-х гадоў. Разам з тым вырашэнне канфлікту ў рамане спрошчана, бо, у трактоўцы М. Лобана, ва ўсім выключна вінаваты людзі з нячыстым сумленнем.

Аркадзь Чарнышэвіч і Мікола Лобан абралі галоўнымі героямі сваіх раманаў сацыяльна актыўных людзей з народа. У творах пісьменнікаў народ – паўнавартасны суб'ект гісторыі, вырашальная сіла гістарычнага працэсу. Раманы абодвух аўтараў прасякнуты гуманістычным пафасам. Паказ рэвалюцыі, грамадзянскай вайны і пасляваенных гадоў падначальваўся ідэі, што сэнс чалавечага жыцця – змагацца за лепшую будучыню, служыць людзям. Творы абодвух аўтараў – раманы-хронікі, дзе вялікая ўвага адводзіцца адлюстраванню быцця праз быт, псіхалогіі герояў.

Сацыяльна-псіхалагічная проза эстэтычна эвалюцыянавала, пісьменнікі шукалі новыя ракурсы асвятлення падзей і характараў. У канцы 1970-х гадоў выйшлі ў свет раманы «Людзі і маланкі» (1978), «Запомнім сябе маладымі» (1979) Леаніда Дайнекі. У іх паказ рэвалюцыйнай барацьбы на Беларусі суправаджаўся імкненнем «увасобіць нараджэнне новай рэвалюцыйнай этыкі» [3, с. 54]. «Людзі і маланкі» – твор, у якім Л. Дайнека ўзнавіў падзеі перыяду Першай сусветнай вайны, час паміж Лютаўскай і Кастрычніцкай рэвалюцыямі 1917 года, пачатак грамадзянскай вайны.

Раман складаўся з некалькіх разгалінаваных сюжэтных ліній, развіццё якіх вызначаў ход гістарычных падзей, а не характары персанажаў. Родныя браты Кузьма і Антон Радзімовічы апынаюцца па розныя бакі ў складанай сацыяльна-грамадскай сітуацыі. Асобаснае станаўленне старэйшага з братоў, Кузьмы, пачалося на фронце, а малодшага Антона – у тыле, калі ён разам з бацькамі жыў у вёсцы Чмялі. Сын княскага аканома Аркадзь Гайкевіч – сябра Беларускай сацыялістычнай грамады – захапіў сваімі ідэямі Антона, зацікавіў Беларускай радай. Бедныя

аднавяскоўцы Радзімовічаў асуджалі палітыку Беларускай рады: «Яна хоча незалежнасці Беларусі, аддзялення ад Расійскай дзяржавы. Ужо аддзяліліся Фінляндыя, Украіна. Хочуць аддзяліць і нас. Але падумайце, што гэта нам дасць, таварышы? Якое жыццё можа абяцаць сялянам і рабочым, якія толькі што скінулі векавы царскі прыгнёт, Беларуская рада?» [2, с. 201].

Гайкевіч папрасіў Антона быць 15 снежня ў Мінску на Устаноўчым сходзе. Антону не спадабалася, што Аркадзь кінуў яго аднаго, хворага і галоднага, у незнаёмым горадзе. Удзельнікі Устаноўчага сходу, у трактоўцы пісьменніка, не мелі адзінай мэты. Балтыйскі матрос Сцяпан Дыдо абурыўся Антону: «Балабоняць пра незалежнасць, калі ў мяне трое дзяцей і жонка дома галодныя сядзяць. Незалежнасцю я іх не накармлю. Ім хлеб давай» [2, с. 284]. Малады настаўнік Андрэй Новік, родам з сялян-мякіннікаў, прытрымліваўся іншых поглядаў, чакаў росквіту Беларусі: «Я – беларус. Я не хачу чужой славы, я буду ствараць сваю» [2, с. 287].

Узброеныя салдаты разагналі сход. У рамане «Запомнім сябе маладымі» пісьменнік расказаў пра выбар, які паўставаў перад кожным чалавекам. Браты Радзімовічы цяжкімі шляхамі ішлі адзін насустрач другому, каб пасля будаваць новае жыццё. Л. Дайнека спрабаваў асэнсаваць эпоху, рэканструяваць ход гісторыі, выявіць гераічныя матывы ўчынкаў людзей. Важнай эстэтычнай задачай пісьменнік абраў адлюстраванне народнага характару, які загартоўваецца ў часы вялікіх выпрабаванняў.

Такім чынам, аўтары сацыяльна-псіхалагічнага напрамку імкнуліся выявіць заканамернае ў гістарычных рэаліях, панарамна паказаць грамадска-палітычныя, сацыяльныя асаблівасці эпохі, даследаваць суадносіны асобы і часу і пры гэтым спалучалі элементы сацыяльна-бытавой і гістарычнай прозы. З мастацкага ўвасаблення станоўчых герояў у тыповых сацыяльна-гістарычным абставінах (раманы А. Чарнышэвіча, М. Лобана, Л. Дайнекі) пачыналася сацыяльна-псіхалагічная інтэрпрэтацыя гісторыі, якая ў цэлым грунтавалася на заглыбленні ў псіхалогію чалавека іншага часу, на суаднясенні вечнага і часава-зменлівага ў матывацыі чалавечых дзеянняў і ўчынкаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Андраюк, С.А. Жыццё. Літаратура. Героі. / С.А. Андраюк ; рэд. П.К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 176 с.
2. Дайнека, Л. Людзі і маланкі : раман / Л. Дайнека. – Мінск : Маст. літ., 1978. – 368 с.
3. Деркач, Б.Д. Современный историко-революционный роман (проблемы поэтики) / Б.Д.Деркач ; АН УССР Ин-т лит. им. Т.Г. Шевченко ; отв. ред. И.А. Дзеверин. – Киев : Наук. думка, 1989. – 192 с.
4. Дзюбайла, П.К. Беларускі раман : гады 70-я / П.К. Дзюбайла ; рэд. І.Я. Навуменка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 176 с.
5. Чарнышэвіч, А. Засценак Малінаўка : раман-хроніка / А. Чарнышэвіч. – Мінск : Беларусь, 1964. – 372 с.

І.Г. Баўтрэль (Мінск)

ГУМАР І САТЫРА Ў БЕЛАРУСКАЙ САНЕТЫСТЫЦЫ: ДА ПЫТАННЯ ТЭМАТЫЧНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ ЖАНРУ

Санет узнік у XIII стагоддзі ў Італіі і за больш як восем стагоддзяў свайго існавання атрымаў вельмі шырокае распаўсюджанне ва ўсёй сусветнай літаратуры. Гэта цвёрдая вершаваная форма – адна з самых строгіх паводле арганізацыі: у ёй і аб'ём, і строфіка фіксаваныя, разгортванне зместу адбываецца па пэўных правілах. Нягледзячы на фармальныя цяжкасці жанру, санет стаў адным з найбольш жыццяздольных відаў лірыкі. Ён успрымаецца як творчы экзамен для паэтаў, якія імкнуцца выпрабаваць свой талент і сцвердзіць сябе ў мастацтве слова. Разам з тым, многія аўтары спрабавалі змяняць і ўдасканальваць санет, у выніку чаго да строга кананічных твораў з цягам часу дадалося мноства цікавых "няправільных" варыянтаў.

Першы санет на беларускай мове – верш "Жніво" – напісаў Я. Купала ў 1910 годзе. Гэта быў час, калі на хвалі эпохі рамантызму і сімвалізму еўрапейская санетыстыка перажывала чарговы ўздым і імкліва развівалася як жанр філасофскай, апісальнай і любоўнай лірыкі. Айчынная літаратура хутка засвойвала новую для яе цвёрдую форму, дэманстравала высокамастацкія

кананічныя і відазмененыя ўзоры верша. У працэсе творчага пераасэнсавання набыткаў сусветнага прыгожага пісьменства фарміраваліся адметныя якасці беларускага санета.

У нацыянальнай паэзіі цвёрдых форм другой паловы XX стагоддзя, пра якую і пойдзе гаворка, можна вылучыць некалькі якасна адрозных этапаў развіцця. Кожны з іх быў пазначаны актыўнымі рознабаковымі мастацкімі пошукамі, якія закранулі і найбольш рэгламентаваныя бакі санетатворчасці.

Згаданая цвёрдая форма, жанр, як прынята лічыць, з часу свайго ўзнікнення ўрачысты і сур'ёзны, трапіла пад уплыў камічнага. Нельга сказаць, што сітуацыя вызначалася абсалютнай навізной: жартавалі, нібы зазямляючы санет, і П'ер дэ Рансар, і А. Міцкевіч, і рускія пісьменнікі Сярэбранага веку. У беларускіх аўтараў, якія арыентаваліся ўжо і на купалаўскую паэтычную традыцыю з яе нязменнай іроніяй, камічнае выйшла далёка за межы гульні з жанрам.

Мяккім гумарам падсвечаны многія санеты кахання, сярод якіх творы М. Аўрамчыка, Х. Жычкі, А. Звонака, Р. Тармолы, Я. Сіпакова. Гэты від камічнага, паказваючы смешнае ў жыцці і чалавечых характарах, акцэнтуе ўвагу на моцных асабістых перажываннях, праз канкрэтыку выходзіць да шырокіх абагульненняў і служыць сцвярджэнню высокіх эстэтычных ідэалаў. Характэрным прыкладам з'яўляецца санет А. Звонака "Рабро":

Не веру я, што ты з майго рабра,
Хоць і дагэтуль часам ныюць рэбры.
Ты – з пляшкі Джын, ты – прыхамаць пяра,
Туманнасці пясчынка ў зорным срэбры.

А ўсё ж па волі розуму й дабра
На ўсіх зямных шляхах, на гразкіх грэблях,
Мы – дзве часцінкі аднаго ядра –
Суіснавання сутнасці патрэбны [1, с. 95].

У святле акрэсленай тэмы творчасць згаданага аўтара заслугоўвае самай пільнай увагі. Дзякуючы А. Звонаку наша паэзія ўзбагацілася санетам-байкай. Цыкл такіх твораў пад агульнай назвай "Маралістычныя санеты" друкаваўся ў кнізе "Санеты" (1982), пазней – у зборніку выбранага "Сябрына" (1987). Вершы А. Звонака – класічныя прыклады байкі: жыццёвыя з'явы і паводзіны людзей адлюстраваны ў алегарычнай форме, персанажамі выступаюць жывёлы і расліны, у канцы даецца так званая мараль, якая выяўляе асноўны сэнс выказвання. Санетная страфа аказалася вельмі прыдатнай для рэалізацыі пастаўленай мастацкай задачы дзякуючы правілам пабудовы яе ўнутранай кампазіцыі.

Як вядома, у еўрапейскай паэзіі шырокае распаўсюджанне атрымаў "літаратуразнаўчы" санет, што бярэ пачатак у творчасці тэарэтыкаў цвёрдай формы. Гэта адзіны ў сусветнай літаратуры выпадак, калі пра паэтычны жанр напісана такая вялікая колькасць вершаў у гэтым жа жанры. На беларускай глебе "літаратуразнаўчы" санет прыжыўся слаба, хоць нешматлікія прыклады ўсё ж такі ёсць. Своеасаблівай заменай яму сталі вершы, прысвечаныя творцам і творчым пытанням. Сярод іх вылучаюцца (відаць, найбольш аддаленыя ад "літаратуразнаўчых") санеты сатырычныя, дзе ў саркастычнай, здзеклівай форме высмейваюцца пісьменніцкія заганы. У тэтрапціху "Белыя санеты для шэрых паэтаў" Х. Жычка пісаў:

Няшчасны той паэт, што прагне славы,
на п'едэстал дзярэцца пры жыцці,
перад люстэркам лаўравы вянок
да галавы парожняй прымярае;

не якасцю, а колькасцю радкоў
да класікаў імкнецца дацягнуцца;
не глыбінёю думак, а шматслоўем

стараецца прывабіць чытача [1, с. 71].

Санет вылучаецца шырокімі тэматычнымі магчымасцямі выкарыстання, якія менш за ўсё звязаны з традыцыяй. Ён узнік і атрымаў папулярнасць як жанр інтымнай лірыкі, але ў айчыннай паэзіі на пачатковым этапе станаўлення набыў найперш грамадзянскае гучанне ў адпаведнасці з самымі вострымі пытаннямі нацыянальнага быцця. Гэта асаблівасць з новай сілай актуалізавалася ў кантэксце грамадска-палітычных працэсаў і пераацэнкі ранейшых агульнапрынятых каштоўнасных арыенціраў, што адбываліся ў краіне на мяжы 1990-х гадоў. Санетыстыка адгукнулася на самыя надзённыя праблемы, адным з найбольш прыдатных спосабаў мастацкага адлюстравання якіх была сатыра з яе бязлітасным высмейваннем, публіцыстычнай накіраванасцю і актыўнай наступальнасцю. Паэзію хвалявала духоўная катастрофа грамадства, у выніку чаго паўстала галерэя вобразаў антыгерояў, паказаных на фоне самых непрыглядных карцін сучаснага жыцця. Вельмі эмацыянальная, напружаная, са з'едлівай іроніяй манера выказвання часам прыводзіла да выкарыстання стылістычна зніжанай лексікі, што не заўсёды ішло на карысць мастацкай вартасці вершаў. І ўсё ж сатырычны санет у лепшых сваіх узорах праз адмаўленне негатыўнага заўсёды сцвярджаў пазітыўныя сацыяльныя, эстэтычныя і маральныя ідэалы, пра што сведчаць вершы В. Жуковіча, Х. Жычкі, А. Звонака, З. Марозава, У. Паўлава і іншых аўтараў.

Беларуская санетыстыка на працягу больш як стогадовага шляху развіцця актыўна асвойвала новыя тэмы і адпаведныя ім мастацкія сродкі, пра што сведчаць і шматлікія праявы камічнага ў паэзіі цвёрдых форм. Сёння заўважна ўзмацнілася цікавасць да некласічных відаў санета: законы, што стагоддзямі дыктуюць асаблівасці зместу і формы, праходзяць чарговае выпрабаванне часам. Як паказвае літаратурная практыка, самыя смелыя эксперыменты самі з цягам часу могуць стаць традыцыяй, калі знаходзяцца з ёй у няспынным творчым узаемадзеянні.

ЛІТАРАТУРА:

1. Анталогія беларускага санета / Уклад. і аўт. прадм. Я. Хвалей. – Мінск : Ураджай, 2002. – 394 с.

В.У. Карачун (Мінск)

У ТВОРЧАЙ ЛАБАРАТОРЫІ ІВАНА ШАМЯКІНА: РАМАН "СНЕЖНЫЯ ЗІМЫ"

Чалавек, па словах Кузьмы Чорнага, – гэта цэлы свет. Не ў меншай ступені прыведзенае выказванне стасуецца да саміх пісьменнікаў, паколькі яны не толькі валодаюць багатым унутраным светам, але і шчодра дзеляцца ім з іншымі людзьмі, гэтым самым ствараючы новы духоўны свет, увасоблены ў кнігах. Ён у сваю чаргу ўплывае на свядомасць людзей, змяняючы грамадства. Таму і выхад новага каментаванага Збору твораў у 23 тамах (2010–2014) народнага пісьменніка Беларусі Івана Пятровіча Шамякіна, падрыхтаванага супрацоўнікамі аддзела выданняў і тэксталогіі філіяла "Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы" Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі сумесна з кагортай навукоўцаў вядучых ВНУ краіны – Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта і Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. А. Куляшова, – з'ўляецца сапраўднай навукава-тэксталагічнай, літаратурнай і культурнай падзеяй у жыцці нашай краіны, які паспрыяе яшчэ больш поўнаму асвятленню ведаў пра таленавітую і неардынарную асобу класіка.

Вельмі адметны ў гэтым плане раман Івана Шамякіна "Снежныя зімы" (1966 – 1968), на які аўтар першапачаткова ўскладваў вялікія спадзяванні (пра што неаднойчы згадваў у сваіх успамінах), але якія, на яго думку, не спраўдзіліся, бо па-належнаму раман так і застаўся неацэненым крытыкай. Сапраўды, у творчасці славутага пісьменніка ён займае асобнае месца. Дзякуючы новаму Збору твораў, дзе падрабязна даследуецца і раман "Снежныя зімы", можна больш пэўна расставіць акцэнты ў праблемным пытанні і даць адказ: у чым жа яна заключаецца, гэтая асаблівасць.

Раман увайшоў у 14 том новага каментаванага выдання і з'яўляецца шостым па ліку пасля раманаў "Глыбокая плынь" (1946–1949), "У добры час" (1949–1954), "Крыніцы" (1953–1956),

“Сэрца на далоні” (1960–1963), пенталогіі “Трывожнае шчасце” (1956–1959, 1964). Як бачым, да яго напісання пісьменнік прыступіў дастаткова вопытным і таленавітым раманістам, тым больш, што ўсе пералічаныя творы, акрамя рамана “У добры час”, былі адзначаны высокімі дзяржаўнымі ўзнагародамі. Па словах пісьменніка, праца над “Снежнымі зімамі” прыносіла яму вялікае задавальненне і асалоду. Ён адчуваў сапраўдны смак творчасці, і гэта прызнанне Івана Шамякіна пацвярджаецца, калі знаёмішся з багатай дакументальнай спадчынай, якая засталася нам ад пісьменніка і беражліва захоўваецца ў 154 фондзе Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва (БДАМЛіМ). Гэта у першую чаргу аўтограф рамана (воп. 3, адз. зах. 6–19; воп. 2, адз. зах. 5), напісаны на стандартных лістах паперы суцэльным тэкстам (у асноўным без пазначэння раздзелаў: з 16 абазначаны толькі першыя пяць – I, II, III, V і VI) сінім, чорным і фіялетавым чарнілам, першапачаткова названы “Паядынак”, які налічвае больш за 700 старонак і якому ў архіве нададзены статус асаблівай каштоўнасці, і некалькі экзэмпляраў перадрукаваных з яго машынапісаў, якія ўмоўна можна назваць №1 (воп. 1, адз. зах. 106–109) і № 2 (воп. 2, адз. зах. 1–5). Паколькі аб’ём рукапісу дастаткова вялікі, супрацоўнікамі архіва для зручнасці карыстання ён раскладзены ў 14 прыблізна аднолькавых (па 48–52 старонкі) папак – адзінак захавання (6–19). Заканчэнне аўтографа (4 апошнія старонкі) чамусьці трапілі ў іншы вопіс машынапісу (воп. 2, адз. зах. 5). Пры такім колькасным прынцыпе фарміравання аўтографа аказаўся зусім не ўлічаны прыняты аўтарам пазней падзел рамана на раздзелы. Прымаючы пад увагу і тое, што почырк Івана Пятровіча дастаткова складаны ў расчытванні, арыентавацца ў такім тэксце вельмі няпроста. Аўтограф значны для нас перш за ўсё тым, што ў ім увасоблена першапачатковая ідэйная задума пісьменніка, пазначаны даты не толькі пачатку і заканчэння твора, але і напісання асобных частак, раздзелаў. Па аўтографе, паколькі ў ім шмат выпраўленняў, закрэсліванняў, уставак, можна меркаваць і аб тым, як удасканальваўся стыль пісьма рамана, змянялася творчая задума, правіліся імёны і прозвішчы некаторых герояў. Усё, разам узятае, сведчыць аб сур’ёзным і адказным стаўленні пісьменніка да сваёй працы, і адкрывае шырокія магчымасці для новых даследаванняў у спасціжэнні таленту творцы.

У працэсе напісання рамана, а гэта ў межах паўтара гадоў (з 11 студзеня 1966 г. па 8 чэрвеня 1968 г.) асобныя часткі рамана, на якія, на думку пісьменніка, прыпадала важная сэнсавая нагрузка, змяшчаліся ў рэспубліканскіх і замежных перыядычных выданнях, у першую чаргу на беларускай і рускай мовах. Гэта вымагала ад аўтара стварэння машынапісаў, у якія таксама былі ўнесены пэўныя праўкі. Пры іх вывучэнні выявілася пэўная сістэма, якой карыстаўся Іван Шамякін для зручнасці работы з тэкстам. А менавіта выкарыстанне ўжо аднойчы выпраўленых старонак машынапісу для далейшай працы. Такім чынам можна гаварыць пра наяўнасць паэтапных правак у тэксце рамана “Снежныя зімы”. Каб больш наглядна і зразумела ўявіць, пра што ідзе гаворка, на аснове аўтографа і двух экзэмпляраў машынапісаў, якія захоўваюцца ў БДАМЛіМ, аўтарам этага артыкула і каментарыяў да рамана ў 14 томе былі створаны тры табліцы, пры дапамозе якіх можна лёгка арыентавацца ў тэксце аўтографа і машынапісаў, паколькі ў іх зафіксаваны старонкі дат, раздзелаў, пэўных памет у суаднесенасці паміж сабой і з асноўным тэкстам, апублікаваным у 14 томе Збору твораў. Табліцы будуць змешчаны ў артыкуле, які ўвойдзе ў зборнік “Тэксталогія твораў Івана Шамякіна”, падрыхтаваны аддзелам выданняў і тэксталогіі і прысвечаны вынікам даследавання творчасці народнага пісьменніка.

Машынапіс № 1 (воп. 1, адз. зах. 106–109) з’яўляецца няпоўным, налічвае ўсяго 339 аркушаў і раскладзены ў 4 папкі (адзінкі захавання) па 70, 75, 97 і 97 аркушаў, прычым прынцып храналогіі ў фарміраванні дадзенага машынапісу парушаны. Магчыма з-за недагляду, замест I раздзела, паколькі ён адсутнічае, пачынаецца часткай V раздзела. Адсутнічаюць таксама IX,XV,XVIраздзелы, VIII iXIV змешчаны часткамі. Пераглядаліся і правіліся аўтарам толькі пэўныя аркушы гэтага машынапісу, а менавіта тыя, якія пісьменнік меркаваў здаць у друк. Так, тут захоўваецца ўрывак пад назвай “Дзеці мае”, які пасля са скарачэннямі быў надрукаваны ў часопісе “Бярозка”, 1967, № 10. У перакладзе на рускую мову А. Астроўскага і пад назвай “Сыновья Марины” і таксама ў скарочаным варыянце ён быў апублікаваны ў газеце “Литературная Россия”, 1968, № 48, 29 лістапада. Таксама тут маюцца ўрыўкі пад назвамі “Хто мой бацька?” (“Кто мой отец?”), надрукаваныя адпаведна па- беларуску ў складзе пашыранай публікацыі пад назвай “Нечаканы госць” у газеце “Літаратура і мастацтва”, 1968,

№№ 72 – 75, 10, 13, 17, 20 верасня, па-руску ў аўтарызаваным перакладзе пад той жа назвай “Кто мой отец” – у “Сельской газете”, 1968, № 69, № 71–72, 23, 26–27 сакавіка і ўрывак пад назвай “Візіт акушэркі” з падзагалоўкам (Расказ камандзіра), апублікаваны ў часопісе “Работніца і сялянка”, 1968, № 7. На рускай мове гэты ж тэкст быў надрукаваны значна пазней – часопіс “Отчизна”, 1983, № 5. Якім часткам і старонкам асноўнага тэксту адпавядаюць названыя ўрыўкі таксама можна будзе даведацца пры дапамозе складзенай табліцы, пра якую ішла гаворка вышэй.

Машынапіс № 2 (воп. 2, адз. зах. 1–5) таксама з’яўляецца незавершаным, паколькі не мае заканчэння. Згаданыя раней 4 старонкі аўтографа, якія трапілі ў машынапіс, адыгрываюць тут гэту функцыю. Складаецца ён з 495 аркушаў, размеркаваных па 5 папках (адзінках захавання) па 85, 95, 108, 119, 88 аркушаў. Гэты машынапіс праглядаўся аўтарам поўнасцю, і паслядоўна ў яго былі ўнесены адпаведныя праўкі. Хутчэй за ўсё, ён рыхтаваўся для цэласнай публікацыі рамана ў часопісе “Полымя”, 1968, № 11, 12. У перакладзе на рускую мову змешчаны ў часопісе “Неман”, 1969, № 6–8. Машынапіс цікавы перш за ўсё тым, што ён таксама перадрукаваны з аўтографа, але тут ужо была праведзена больш грунтоўная работа з тэкстам. Па-першае, чорным чарнілам былі паслядоўна ўпісаны ў раман раздзелы, тым самым канчаткова было вызначана іх месца, па-другое, прапушчаныя раней вольныя месцы ў тэксце таксама былі запоўнены, у асноўным гэта былі цытаты з вершаў і песень, якіх у рамане шмат, па-трэцяе Іван Шамякін выкарыстаў у гэтым машынапісе і раней надрукаваныя ім у перыёдыцы ўрыўкі, выкрэсліўшы іх назвы, пазначэнне свайго аўтарства, паметы аб колькасці патрэбных экзэмпляраў. Зразумела, гэта мела вынікам тое, што паслядоўнасць аўтарскай нумарацыі парушылася, і пісьменнік выкарыстаў новую нумарацыю для пазначэння аркушаў. Так, ужо згаданыя ўрыўкі пад назвамі “Дзеці мае”, “Хто мой бацька?”, “Візіт акушэркі”, у якія былі ўнесены праўкі раней, а таксама ўрывак пад назвай “Размова старых сяброў” перачытваліся і правіліся аўтарам паўторна, увесь астатні тэкст – упершыню пасля аўтографа. Трэба сказаць, што атрыманы варыянт “Снежных зім” не цалкам адпавядае тэксту першапублікацыі ў часопісе “Полымя”. Некаторыя варыянты розначытанняў можна знайсці ў адпаведным раздзеле каментарыяў 14 тома.

Прыступаючы да стварэння кожнага новага твора пісьменнік, як пасля і даследчык яго творчасці, акунаецца ў мора рознага кшталту матэрыялаў. Чым больш спрактыкаваны і вопытны аўтар, тым больш багаты і сістэматызаваны ў яго фактаграфічны матэрыял. Не трэба забываць і пра ролю ашчаднага стаўлення да сваёй працы, а таксама ролю архівістаў, якія ўпершыню пасля пісьменнікаў займаюцца сістэматызацыяй атрыманых ад іх або іх нашчадкаў матэрыялаў. Чым больш вывучаны і даследаваны будуць матэрыялы, тым больш празрыстая будзе сістэма, што ў сваю чаргу можа якасна паўплываць на вывучэнне творчасці таго ці іншага пісьменніка. Архіўныя матэрыялы па творчасці І. П. Шамякіна вельмі багатыя, сведчаць аб вялікай павазе пісьменніка да Слова і адкрываюць шырокія магчымасці для новых даследаванняў.

С.А. Сычова (Мінск)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА СВЕТАПОГЛЯДУ БЕЛАРУСА Ў РАМАНЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ “МЯДЗВЕДЗІЧЫ”

Імя Кандрата Крапівы захавалася ў свядомасці чытачоў перш за ўсё як аўтара баек і п’ес. Па-за ўвагай шырокай грамадскасці застаўся яго раман “Мядзведзічы”, у якім панарамна раскрываецца жыццё і побыт беларускіх сялян. Нягледзячы на тое, што твор заканчваецца першай часткай, аўтар здолеў перадаць асаблівасці светапогляду людзей у 20-я гады XX стагоддзя і змены ў ім. Назва твора рыхтуе да ўспрымання падзей. Сапраўды гэта вялікая вёска, са сваім усталяваным укладам.

Аўтар разнабакова паказаў супярэчнасці часу, калі даволі хутка мянялася свядомасць людзей. З першых старонак рамана звяртаецца ўвага на складанасць прыстасавання сялян да падзей.

Вёска ўзрушана тым, што ўкралі коней. На фоне агульнага гора выяўляецца праблема ўзаемаадносін не толькі паміж аднавяскоўцамі, але і паміж сваякамі. Раскол сям’і яскрава адлюстраваны праз адносіны Андрэя і Уладзіка. Калі адзін застаўся жыць у вёсцы, другі – падаўся ў свет. “Не хачу, каб ты адзін раскашаўся на тым, што бацька ды мы ўсе нажылі. Злосць мяне бярэ,

калі я падумаю пра гэта. Пакінуў чорту лысаму – бальшавікі ўсё роўна спажывуць" [1, с. 13]. Такім чынам, К. Крапіва выявіў праблему таго часу, калі браты апынуліся па розныя бакі, перад кожным з якіх стаіць праблема выбару паміж сваяцкімі адносінамі і сваім выбраным шляхам. Так, Андрэй застаецца жыць у вёсцы, а Уладзік уцякае ад улады. Адпаведна яны паводзяць сябе па-рознаму. Для Андрэя адна з асноўных, як і для ўсіх сялян, праблема зямлі. Ён турбуецца, каб у яго не адрэзалі кавалак, не падумалі на брата, што той увёў коней.

Аналагічная праблема турбуе і Грамабоя, які падманвае свайго беднага брата і прымушае сям'ю апошняга працаваць на сябе. І калі той усвядоміў сваё становішча, то не ведае, як з яго выйсці.

І ў сям'і Верамейчыкаў прычыны канфлікту ў правах на зямлю, гаспадарку, менавіта яна калечыць лёс Зосі, у якой памірае дзіця. "Злосная яна (Тадора Верамейчык) ходзіць не толькі сягоння, – скрозь так, мусіць, як прыйшла ў гэту хату. І прычына гэтай злосці адна: не ўдаецца ёй ніяк выжыць з хаты Юзіка, каб уся гаспадарка цалкам засталася яе белагаловаму Піліпку" [1, с. 28].

Аднак у жыцці грамадства адбываюцца карэнныя змены, што паступова закранаюць і мядзведзічаў, якіх заклікаюць пераехаць на хутары, каб было лепей гаспадарыць. Вяскоўцы мараць пра свае надзелы зямлі, але ім патрэбны лепшыя з іх, яны нават звяртаюцца да прадстаўнікоў улады па дапамогу. Варта адзначыць, што частка з іх не бачыць вялікай розніцы паміж грамадскімі фармацыямі. З вуснаў Грамабоя гучыць гэта думка: "Палацы панскія, зямля панская, гумны, аборы – усё панскае. Толькі што празванне перамянілі – таварышы"[1, с. 98]. Разам з тым сяляне разважаюць і над тым, што, нават, калі і атрымаюць аднолькавыя кавалкі зямлі, то ўсё роўна гаспадарка будзе розная, таму што працуюць па-рознаму (уплывае і жаданне, і стан здароўя). Адпаведна зноў роўнасці не будзе.

Перад людзьмі стаяць складаныя задачы, неабходнасць разабрацца і зрабіць выбар свайго далейшага шляху. Яскрава гэта адлюстравана праз вобраз Юзіка, які ваяваў і параўноўвае свой псіхалагічны стан. "Там было страшней, але ясней і прасцей.[…] Зусім не тое цяпер. І сам, часамі, ашаломішся і заблытаешся паміж двума варожымі лагерамі, або зусім знянацку трапіш у той лагер, супроць якога мерыўся ваяваць" [1, с. 80]. Так і большасць вяскоўцаў спрабуюць знайсці сваё месца ў гэтым віры падзей. Веды пра навакольны свет мяняюць адносіны да жыцця. Напрыклад, Зося, даведаўшыся пра навуковае тлумачэнне пабудовы свету, перастала хадзіць у царкву.

Дзейнасць камсамольцаў паступова змяняе свядомасць сялян. "Гэта было тое новае ў вёсцы, да чаго ён (Юзік) употай далучаў і сябе, што канкрэтна звязалася з вобразамі Сцёпкі, Шуры ды іншых некаторых і яшчэ тое, часта не зусім для яго выразнае, што не столькі бачылася, колькі адчувалася; і тое новае, хвалі якога патрошку, але ўсё смялей падмывалі грунт старога вясковага ўкладу, адрываюць ад яго кавалачкі і кавалкі" [1, с. 32].

Істотным аспектам у змене свядомасці стала вайна. "Шмат хлопцаў з Мядзведзіч пайшло ў Чырвоную Армію пасля таго, як адагналі блапалякаў, ды не ўсе яны там адзержаліся" [1, с. 45]. Тыповае сялянскае ўспрыманне: паваявалі за свой кавалак зямлі і вярнуліся да дому. Таму, калі шукалі дэзерціраў, Зося Верамейчыкава выдала хлопцаў, але не таму што была класава свядомай, а таму, што яе муж ваяваў, а гэтыя вырашылі схавацца. Штуршком да ўчынку сталі словы Аўдолі, што калі б усе не ўцякалі, то і вайна хутчэй скончылася, і яны пра іншых не думалі, дык навошта іх шкадаваць.

Вобраз Аўдолі ўвасабляе жанчын, якія засталіся адны, вымушаны былі працаваць і ўтрымліваць гаспадарку як мужчыны, таму іх свядомасць мяняецца хутчэй. Кульмінацыяй трансфармацыі свядомасці вясковай жанчыны стала ўступленне Аўдолі ў партыю як далучэнне да якасна новага жыцця.

Але вяскоўцы ў асноўнай сваёй масе даволі інэртныя да ўсяго новага. У дадзеным выпадку адбілася традыцыйнае светаўспрыманне людзей. "Ім жуюць і ў рот кладуць, а яны морды адварочваюць. Самі ў балоце сядзяць і другога за ногі трымаюць, каб ён адтуль не выцерабіўся. У іх адна гаворка: бацька, дзед так жыў, дык і я так пражыву. А таго не падумаюць, што дзед горш скаціны жыў, дый сам ён каторы недалёка адскочыў…" [1, с. 74]. Пры гэтым нельга сцвярджаць, што аўтар заклікае да абавязковага прыймання ўсіх падзей як станоўчых. У творы ён дэталёва апісвае псіхалогію фактычна кожнага вяскоўца, паказвае матывацыю учынкаў.

Найбольш складана моладзі, якая стварыла камсамольскую суполку, імкнецца змяніць жыццё. З аднаго боку мары і перакананні, з другога – бацькі з іх уяўленнем пра свет. Так, Якуб не можа пайсці супраць волі бацькі, але і зрабіць так, як той хоча таксама не можа. Ён падманвае бацьку, але гэта не выратоўвае ад асуджэння сяброў.

Камсамольцы лічаць, што лепшай агітацыяй у арганізацыі камун павінны стаць самі камуны. "Трэба, каб тыя камуны і арцелі, які ўжо сёння ёсць, так гаспадарку наладзілі, каб кожны бядняк і серадняк на свае вочы ўбачыў, што ў камуне жыць лягчэй і выгадней" [1, с. 169]. Так увасобілася ідэя памяркоўнага стварэння камун.

На працягу твора паступова змяняецца ўспрыманне падзей самімі вяскоўцамі. Кульмінацыяй трансфармацыі свядомасці сялян у рамане сталі вобразы Аўдолі, Шуры і Рыгора Варанца, які піша заяву ў камуністычную партыю.

У рамане "Мядзведзічы" Кандрата Крапівы адлюстраваны нацыянальны светапогляд у найбольш важны і пераломны момант гісторыі, мы можам прасачыць як змяняюцца адносіны да падзей. Гаворачая назва адлюстроўвае псіхалагічны стан народа ў 20-я гады XX стагоддзя, сімвалізуе яго сутнасць. Мы бачым, як мяняецца свядомасць герояў, жыццё і адносіны да яго.

ЛІТАРАТУРА:

1.Крапіва, К. Збор твораў у 6-ці т. Т. 3. Раман, п'есы. – Мінск.; Маст. літ., 2000. – 382 с.

Ю.А. Масарэнка (Мінск)

БЕЛАРУСКІЯ ТВОРЫ МАЛОЙ ЭПІКІ XIX-XXI СТСТ.: ПАНЯЦЦЕ, РОЛЯ Ў ЛІТПРАЦЭСЕ, СПЕЦЫФІКА ДАСЛЕДАВАННЯ

Культурная прастора сучаснага грамадства проста-такі не можа існаваць без увесьчаснага самаасэнсавання, самаідэнтыфікацыі ў кожны канкрэтны момант у кожным пэўным месцы і разам без усведамлення сваёй кантынуумнай улучанасці ў працэсы сусветнага быцця. З іншага боку, сам сусвет сёння не ў стане адчуць сябе жываістым і праўдным, разбураецца і патанае ў суцэльным хаосе бязладдзя і чорнага мораку, калі раптам выпадае з прасторы культуры, створанай чалавецтвам на працягу шматлікіх стагоддзяў[2]. У падтрыманні ж гэтага своеасаблівага балансу – сувымернасці ў суіснаванні – надзвычай важкая роля належыць, вядома, менавіта літаратуры як найпершай сферы чалавеказнаўства ў яе імкненнях даследаваць духоўны абрыс гістарычнага і сённяшняга грамадства, яго індывідуумаў паасобку і ў купе, паўплываць у той ці іншай ступені на розумы, кірунак прыватнага і агульнага развіцця.

Безумоўна, і беларуская літаратура і літаратурнатэарэтычная наша думка, фігуральна кажучы, трымаюць руку на пульсе сучаснасці: ствараюць актуальны вобраз эпохі, чалавека ў ёй і адначасна спрабуюць уздзейнічаць як адна на адну, так і на культурную сітуацыю наяўнай цяпершчыны і яшчэ смужна-невыразнага "футуруму". Айчынная літаратурная тэорыя і практыка, убіраючы ў сябе веды з сумежных гуманітарных і іншых размаітых дысцыплін, што актыўна распрацоўваюцца ў замежжы і дома, дасягнула ўрэшце той неабходнай канцэнтрацыі[3], калі дзеля свайго ж далейшага паспяховага прагрэсу ўзнікла мяжоўная патрэба ўкладання ўласнай гісторыі. Таму зусім невыпадкова з'явілася новая калектыўная навуковая тэма аддзела тэорыі і гісторыі літаратуры Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі "Гісторыя беларускага літаратуразнаўства II-XXI стст.", мэта якой, наколькі магчыма, акрэсліць гэтую гісторыю, а таксама напісаць акадэмічны падручнік

[2]Што справядліва і для асобнай чалавечай адзінкі - адметнага мікракосму, і для цэлых краін. Як, скажам, здарылася ў той жа далёкай Сірыі альбо ў братняй Украіне дый інш.

[3] Варта зазначыць, па-ранейшаму пры малалікасці "дзелацеляў", паводле біблейскага выразу, але пры досыць вялікім напружанні ды самааддачы.

“Тэорыя літаратуры” і слоўнік адпаведных тэрмінаў, чаго Беларусь на сённяшні дзень не мае[4]. Заўважым, што заяўка, можа, у пэўным сэнсе трохі амбітная, але напоўніцу заканамерная, а сама справа вельмі адказная, таму чакае праца аб’ёмная, складаная, аднак надзвычай цікавая і пачэсная. У межах гэтага праекта вызначылася і непасрэдна мая індывідуальная тэма: “Культура даследавання твораў малой эпікі ў працах беларускіх літаратуразнаўцаў XIX-XXI стст.”.

Трэба сказаць, значэнне малафарматных літаратурнажанравых форм, іх актыўнага даследавання і творчай практыкі, асабліва ўзрастае[5] напрыканцы XX – у пачатку XXI стст. – у век вялікіх хуткасцяў і “квантавага мыслення” (паводле Р. А. Уілсана[6]) на фоне, так бы мовіць, фрактальна-фрэймавых з’яў у мастацтве і грамадска-культурным жыцці нацый. Гэтыя з’явы, паўстаючы ў межах сусвету рэальнага і патэнцыяльна магчымага нібы асобна і ўадначас непарыўна-суцэльнаю плынню, утвараюць адзінае ў сваёй размаітасці палатно быцця сучаснага чалавека. Відаць, таму набываюць папулярнасць як сярод творцаў, так і сярод рэцыпіентаў-спажыўцоў іх прадукцыі рознага роду цыклы, серыі, зборы, “вязанкі” дый да таго пад., складзеныя з адносна невялікіх памерам, але змястоўна ёмістых твораў, а ўвага да рэчаў выразнааб’ёмных зніжаецца. З іншага боку, расце цікаўнасць да таго, як што зроблена і як дасягнуць абсалютна канкрэтнага, у тым ліку (а мо найперш) значнага эстэтычнага, эфекту, а значыць, да макра- і мікраструктуры, у дадзеным выпадку слоўнага мастацтва - на ўзроўні паэтыкі твора. І ў цэлым гэты феномен неабходна падлягае ўважліваму асэнсаванню. Да таго ж, нават сусветная тэорыя літаратуры пакуль яшчэ як след не разабралася са старымі і новымі акалічнасцямі нараджэння, рэальным нацыянальным бытаваннем[7] ў працэсах зменлівасці, “перацякання”, дыфузіі, скажэння, прырашчэння, звужэння і інш. сэнсавай значнасці, а таксама амаль непрыкметным сыходам або заменай на новыя спецыяльных тэрмінаў. Часам тое кранае і, здавалася б, даўно зразумелыя, даволі акрэсленыя паняцці, якія на практыцы даўно ўжо пераўтварыліся, а навука яшчэ не паспела ўсвядоміць і дэфініцыйна зафіксаваць іхнія метамарфозы. Напэўна, асабліва часта падобнае здараецца з паняццямі літаратурных жанраў[8]. У пэўным сэнсе гэта датычыць і такога глабальнага паняцця, як **эпас** (паняцця не проста жанравага, а вядома, родавага), і вытворных ад яго – *эпічнае, эпічнасць, эпічны, эпік, эпіка...*

Тут пакуль не будзем раскрываць усіх перыпетый існавання сістэмы эпічных жанраў, адно нагадаем, што асноўны, каранёвы, тэрмін паходзіць ад *старажытна-грэц.* ἐπικός‘апавядальны’ з ἔπος‘слова, вестка’, і адзначым, што ў рускай літаратурнай навуцы пад тэрмінам “эпіка” звычайна разумеецца сукупнасць эпічных твораў, а на пачатку 2000-х цвёрда замацавалася паняцце ***малой эпікі*** ў дачыненні ўсіх разнавіднасцяў малафарматнага апавядання, звычайна як чыста празаічнага

---

[4] Гэты факт – адсутнасць акадэмічных названага падручніка і сучаснага слоўніка літаратуразнаўчых тэрмінаў – даволі адчувальна адбіваецца на адукацыйным працэсе, як у школьным, так і ў вышэйшым і аспіранцкім навучанні.

[5] Яшчэ ў 1968 годзе вядомы даследчык Г. Д. Гачаў у кнізе “Змястоўнасць мастацкіх форм: Эпас. Лірыка. Тэатр” заўважыў, што “замест грандыёзнай касмічнай формы эпапеі – цяпер мініяцюра” (цыт. па [13, с.137]).

[6] Роберт Антон Уілсан (RobertAntonWilson, 1932-2007) – вядомы амерыканскі пісьменнік, псіхолаг і публіцыст, аўтар, акром іншых кніг, нашумелага бестселера “Квантавая псіхалогія” (1990), пераклад якога на рускую мову атрымаў ужо болей за 10 выданняў.

[7] Пра што выразна даводзіць даследчыца рускай літаратуры М. В. Кудрына ў сваёй дысертацыі “Жанравая структура рассказа” ў дачыненні да сістэмы жанраў малой эпікі [7].

[8] Бадай, гэта меў на ўвазе Д. С. Ліхачоў, калі ў сваёй “Паэтыцы старажытнарускай літаратуры” сцвярджаў, што “катэгорыя літаратурнага жанру – катэгорыя гістарычная. Літаратурныя жанры з’яўляюцца толькі на пэўнай стадыі развіцця мастацтва слова і пастаянна зменьваюцца і заменьваюцца. Сутнасць не толькі ў тым, што адны жанры ідуць на змену другім і ніводзін жанр не з’яўляецца ў літаратуры “вечным”, - справа яшчэ і ў тым, што зменьваюцца самі прынцыпы вылучэння асобных жанраў, зменьваюцца тыпы і характар жанраў, іх функцыі ў тую ці іншую эпоху. Сучасны падзел на жанры, які грунтуецца на чыста літаратурных прыкметах, з’яўляецца параўнальна позна” (цыт. па: [13, с. 161), а ніжэй рабіў выснову: “Гісторык літаратуры абавязаны заўважыць не толькі змены асобных жанраў, з’яўленне новых і згасанне старых, але і змены самой СІСТЭМЫ жанраў” (цыт. па [13, с. 161-162]).

жанру[9]-у сэнсе без разгляду вершаваных, выразна метрычных, твораў (гл., да прыкладу, ужо названую дысертацыю [7] і дастаткова сур'ёзны ў навуковым плане рэсурс літаратурных штудый [10; с. 14], дзе азначаны тэрмін ужываецца як даволі звыклы і агульнапрыняты). У нашых жа слоўніках (напрыклад, мы яго не знойдзем у папулярных сярод вучнёўскай моладзі, вельмі аўтарытэтных крыніцах: ні ў "Назваслоўі", змешчаным у "Гісторыі беларускае літаратуры" Максіма Гарэцкага [6], ні ў "Слоўніку літаратуразнаўчых тэрмінаў" Лазарука-Ленсу [8][10], ані ў сучасных слоўніках глыбокапаважанага прафесара В. П. Рагойшы), дый практычна наогул у беларускіх гуманітарных даследаваннях, наўрад ці сустрэнем. Прытым тэрмін "малая эпіка", думаецца, досыць дакладна перадае канцэпт адноснай мініяцюрнасці формы праз адпаведны эпітэт і адчуванне зборнасці, сукупнасці пры адначаснай як бы "падначаленасці", у параўнанні з больш шырокім **эпічнае** і глабальным **эпас**, праз быццам крыху несур'ёзнае спалучэнне каранёвага **-і-** з суфіксам **-к-** у слове "эп***ік***а". Але нават калі не ўлічваць гэты псіхалінгвістычны (ці нейралінгвістычны?!) момант у вонкавай абалонцы тэрміна, то, падаецца, сёння ў наяўнасці відавочная запатрабаванасць падобнага паняцця ў навуковай распрацоўцы віда-жанравай сістэмы празаічных форм. А ўжо ў межах яе, гэтак званай малой эпікі, слушна разглядаць, скажам, такія літаратурнажанравыя віды, як кароткі аповед (апавяданне), прытча, быліца, апафегма і анекдот[11], показка, гумарэска, навэліца побач з навэлай, імпрэсія, мініяцюра, абразок, фрэска, замалёўка, зацемка (Л. Галубовіч), начырк (А. Масарэнка) і інш.

Тым болей, што менавіта малыя формы беларускага апавядання, скарыстаўшы эстэтычныя магчымасці літаратурна-мастацкага фальклору, побач з уласна паэтычным вершаваннем, адыгралі значную культуратворчую ролю ў станаўленні нацыянальнай літаратуры. На гэта, у прыватнасці, звяртаў асаблівую ўвагу Алесь Адамовіч у сваім артыкуле-прадмове "Беларускае апавяданне", калі зазначыў, што з прычыны працяглае забароны пісьмовага беларускага слова, беларусы асабліва багатыя на вусны эпас і што на пачатку свайго станаўлення беларускае апавяданне непасрэдна вырастала з народнай казкі, падання і гумарэскі, а малыя формы нацыянальнай прозы надзвычай актывізоўваліся ў часы напружаныя, па-сапраўднаму трывожныя, як падчас вайны, але і ў сучасным літаратурным працэсе "даюць дастатковую магчымасць для разбегу і высокага ўзлёту грамадскай думкі мастака" [1, с. 6].

Неабходна падкрэсліць, што многія вядомыя літаратуразнаўцы, знакамітыя пісьменнікі, крытыкі неаднойчы гаварылі пра адмысловы плён працы менавіта над апавяданнем, асабліва малафарматным, для маладога пісьменніка дзеля павышэння прафесійнага майстэрства і "набівання рукі" ў прозе. Так, А. Талстой у артыкуле "Што такое маленькі аповед" (193...) пісаў: "Навэла – найцяжэйшая форма мастацтва.<...> малая форма не вызваляе вас ад вялікага зместу. Вы павінны быць лаканічны, як паэт у санэце, аднак лаканічнасць павінна атрымлівацца ад канцэнтрацыі матэрыялу, ад выбару толькі самага неабходнага. <...> Навэла – лепшая школа для пісьменніка" [12, с. 355]. Якраз таму, побач з іншымі прычынамі, вывучэнне лабараторыі стварэння і асаблівасцей эпічнай формы адносна невялікага памерам твора ўяўляецца сёння надзвычай актуальным. А ў гісторыі беларускага літаратуразнаўства зроблена ў гэтым кірунку насамрэч не так і мала, як можа здацца на першы, не надта дасведчаны, погляд. А таму паўстае задача вылучыць у працах айчынных і замежных этнографаў-фалькларыстаў, літаратуразнаўцаў, пісьменнікаў і культуролагаў, якія пісалі пра беларусаў і даследавалі беларускую літаратуру, найперш складнік літаратурнатэарэтычны,

---

[9] "Сёння ў навуцы склалася ўяўленне аб тым, што паміж буйнымі формамі (эпапея, раман) і мініяцюрнымі (прытча, анекдот) існуюць малыя разнавіднасці эпікі, да іх адносяць аповесць, навэлу і аповед (апавяданне). Але што такое апавяданне дакладна не ўстаноўлена, хоць у шэрагу нацыянальных навуковых традыцый маецца адмысловы тэрмін для абазначэння якойсьці асаблівай эпічнай формы, што не з'яўляецца навэлай альбо аповесцю"[7, с. 11] і далей пры разглядзе жанравай сістэмы апавядання на працягу працы паўсюдна ўжываецца тэрмін "малая эпіка" як сінонім паняцця "малая проза".

[10] Тут, мабыць, найперш з-за таго, што яны складзены ўжо даўнавата: Гарэцкім на пачатку 20-х гг. ужо мінулага стагоддзя, а другое выданне слоўніка Лазарука-Ленсу з'явілася ў 1996-ым.

[11] Апафегму і анекдот, побач з навэлай, як асаблівыя жанравыя віды невялікага апавядання тэарэтычна ў свой час разглядаў Я. Барычэўскі ў "Паэтыцы літаратурных жанраў" (1927), напісанай сумесна з У. Дзяржынскім (сапр. У. І. Чаржынскі).

адпаведны заяўленай тэме, і прасачыць пераход ад інфарматыўна-дэскрыптыўных метадаў азнаямлення з творам, а праз яго змест і з ментальнасцю нацыі, характэрных для XIX-пачатку XX-га стагоддзя да сучасных аналітыка-комплексных разглядаў на ўзроўні перадусім мікрапаэтыкі твора дзеля навуковых і адукацыйных мэт.

У часавы прамежак XIX-ае стагоддзе ўключана не выпадкова, бо менавіта проза і літаратурнатэарэтычныя распрацоўкі гэтага перыяду ўяўляюць менш даследаваны абсяг у параўнанні з аглядамі нацыянальнага мастацкага вершавання і якраз тут могуць чакаць неспадзяваныя адкрыцці. Тым болей, што факты існавання падобных твораў (напр., гл. [2–5; 9; 11, с. 42] і вядомыя працы Г. Кісялёва, А. Мальдзіса і інш.) у гісторыі зафіксаваны, але на сённяшні дзень альбо не адшуканыя, альбо застаюцца, калі і заўважаныя, то практычна не даследаваныя.

Дарэчы, і Кандрат Крапіва, сённяшні наш юбіляр, выдатны беларускі вучоны, паэт-сатырык, драматург і празаік пачынаў свой прафесійны шлях (адна з дзвюх першых кніжак – “Апавяданні”, 1925), якраз з эпічных твораў малога фармату, якія шчэ недаацэнены нашай літаратурнай навукай, а іх гістарычная роля ў нацыянальнай эпіцы і ў станаўленні майстэрства пісьменніка чакае свайго пераасэнсавання.

ЛІТАРАТУРА:

1. Адамовіч, А. Беларускае апавяданне // Анталогія беларускага апавядання: у 2 т. – Т. 1 / Рэдкал.: М. Лынькоў [і інш.] уклад. т.: С. Александровіч, Я. Скрыган. – Мн.: Беларусь, 1967. – С. 5–6.
2. Асветнікі зямлі Беларускай: энцыклап. даведнік / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. - Мн.: БелЭн, 2001. - 496 с.
3. Беларуская дакастрычніцкая проза: / Пад рэд. нар. паэта БССР П. У. Броўкі; зверка тэкстаў, заўв. і тлумач. да іх А. Д. Атаевай; Інс-т літ. імя Янкі Купалы АН БССР. – 428 с.
4. Беларускі эпас / Склад.: С. І. Васілёнак, М. Я. Грынблат, К. П. Кабашнікаў; пад рэд.: акад. АН БССР П. Ф. Глебкі і чл.-кар. АН БССР І. В. Гутарава; Інс-т мастацтвазн-ва, этнаграфіі і фальклору АН БССР. – Мн.: Выд-ва АН БССР, 1959. – 320 с.
5. Беларускія пісьменнікі другой паловы XIX стагоддзя: зб. тэкстаў / Склад.: В. В. Барысенка; рэд.: акад. АН БССР М. Ц. Лынькоў, чл.-кар. АН БССР П. У. Броўка; Інс-т літ. і мастацтва АН БССР. – Мн.: Выд-ва АН БССР, 1956. – 356 с.
6. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / Уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. – Мн.: Маст. літ., 1992. – 479 с. – (Спадчына).
7. Кудрина, М. В. Жанровая структура рассказа: дис. ... к. филол. н. по спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / М. В. Кудрина; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2003. – 291 с.
8. Лазарук, М. А., Ленсу, А. Я. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. – 2-е выд., дапрац. – Мн.: Народная асвета, 1996. – 176 с.
9. Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / Уклад.: Г. В. Кісялёў. – Мн.: Навука і тэхніка. – 544 с.
10. Проблема единства эпических жанров // Інтэрнэт-рэсурс: Рэжым доступу : http://studopedia.ru/1_7220_problema-edinstva-epicheskih-zhanrov.html.
11. Снапкоўская, С. В. Ля вытокаў нацыянальнай педагогікі: З гісторыі школы і педагагічнай думкі Беларусі канца XIX – пачатку XX ст. – Мн.: Народная асвета, 1995. – 128 с.
12. Толстой, А. Что такое маленький рассказ // Толстой, А. О литературе. – М.: Советский писатель, 1956. – С. 353–355.
13. Уводзіны ў літаратуразнаўства / Аўт.-уклад.: М. І. Мішчанчук, М. Ф. Шаўлоўская. – 3-е выд., перапрац. і дап. – Мн.: УП “ІВЦ Мінфіна”, 2004. – 364 с.
14. Эпический мир или эпический текст // Інтэрнэт-рэсурс: Рэжым доступу : http://studopedia.ru/1_7219_vvedenie-epicheskiy-mir-ili-epicheskiy-tekst.html.

А.Ч. Мойскі (Мінск)

ПАЛЕМІКА-ДЫЯЛОГ НА СТАРОНКАХ КНІГ КАНДРАТА КРАПІВЫ І МАКСІМА ТАНКА

Міжлітаратурныя сувязі, якія лучаць творчасць майстроў слова, часам выяўляюцца ў форме палемікі, дыскусіі, нават спрэчкі.

Палеміка на старонках кніг вядзецца здаўна, сустракаецца яна і ў мастацкіх тэкстах, характэрна для многіх нацыянальных літаратур. Сёння беларускія літаратуразнаўцы вызначаюць нават такі публіцыстычны жанр – палемічная літаратура, што сфарміраваўся ў часы Рэчы Паспалітай. Вядома, гэта была палеміка ў рэлігійнай сферы, дзе, напрыклад, Мялецій Сматрыцкі адстойваў правы праваслаўнай царквы, а Іпацій Пацей – уніяцкай. Былі створаны сачыненні і трактаты ідэалагічнага кірунку Пятра Скаргі, Стэфана Зізанія, Іясафата Кунцэвіча і інш. У сучасным літаратуразнаўстве гэтае пытанне даследуецца недастаткова, хоць многія пісьменнікі на старонках мастацкіх кніг завочна працягваюць спрэчкі па самых розных пытаннях, у тым ліку грамадска-палітычных і культуралагічных. Часам пытанні неадрасаваныя канкрэтнаму апаненту, але адукаваны чытач разумее, з кім вядзе палеміку аўтар. Гэта могуць быць палітыкі, дзеячы разных сфер жыцця грамадства.

У савецкі час пісьменнікі палемізавалі пераважна на старонках газет, часопісаў і ўласных твораў. У сучасным грамадстве існуе інтэрнэт-прастора, дзе можа выказацца любы карыстальнік па ўсіх пытаннях, у тым ліку літаратурных. Перавага ранейшых сродкаў палемікі бачыцца ў тым, што аўтары захоўвалі шэраг нормаў вядзення канструктыўнага літаратурнага дыялогу: змястоўнай звязанасці выступленняў у друку, аргументаванасці і ўвазе да аргументаў супрацьлеглага боку. Такую палеміку здольны весці толькі высокаадукаваны чалавек і, можна сказаць, навукова падкаваны, з добрай прафесійнай падрыхтоўкай.

Пры гэтым апаненты павінны быць ініцыятыўнымі. Тады такую спрэчку-размову можна назваць палемікай. А калі яны выказваюць свае думкі канструктыўна і з павагай да супрацьлеглага боку, то з поўным правам яе можна назваць палемікай-дыялогам. Так, палеміка-дыялог узнікла паміж беларускімі пісьменнікамі М. Танкам і К. Крапівой, у шырокім кругаглядзе і навуковай падкаванасці якіх ні ў каго не ўзнікне сумненняў, акрамя, магчыма, іх саміх.

Палеміка – з грэч. ‘ваенная справа’, ‘ваеннны’, ‘варожы’. Цікава, што і К. Крапіва, і М. Танк прайшлі дарогамі Вялікай Айчыннай вайны, а К. Атраховіч удзельнічаў і ў Першай сусветнай. Больш за тое, яны разам працавалі над агітплакатам «Раздавім фашысцкую гадзіну!» і газетай «За Савецкую Беларусь» у 1941–1945 гг. У дзённіках за верасень 1941 г. Я. Скурко піша: «Радасна сустрэлі нас М. Лынькоў, К. Крапіва, П. Панчанка, з якім часта перад вайной сустракаліся ў Беластоку, А. Стаховіч, Д. Пінхасік… Амаль усю ноч не спалі, дзяліліся ўспамінамі і рады былі, што хоць у такі трывожны час мы змаглі сабрацца <...> Капаем зямлянкі. Няспынна гудуць нямецкія самалёты…» [5, с. 360–361].

Гэтыя дзённікавыя запісы сведчаць пра сяброўскія адносіны паміж паэтамі ў небяспечны і жахлівы час. Але і пасля вайны, калі К. Крапівы не стане ў 1991 г., яго калега па пяру без высокапарных слоў скажа па-чалавечы: «Званілі са «Звязды», каб напісаў развітальнае слова, а я і сам ледзь трымаюся на нагах. Слушна гаварыў Эпікур: «Смерць страшная не для тых, што паміраюць, а для тых, што застаюцца» <…> Трэба было б з’ездзіць на паніхіду, бо як-ніяк усю вайну пратупалі мы з ім разам» [6, с. 633].

М. Танк будзе згадваць пра цёплыя сустрэчы пры жыцці з К. Крапівой, з якім разам яны наведвалі хворых сяброў, а на прэм’еры спектакляў драматурга паэт заўсёды мог прыйсці. Аднак уражанні ад прагляду былі не заўсёды станоўчымі: «І ля тэатра сабраны натоўп, / Дзе сёння йшлі Крапівы «Партызаны» [5, с. 393], «7 лістапада 1950 г. Учора хадзіў на прэм’еру «Пяюць жаваранкі».

Мне здаецца, што п’еса гэта К.Крапіве не ўдалася, хоць яе ўсе хваляць» [5, с. 403]. І К. Крапіва ў сваю чаргу заўважаў як моцныя бакі, так і слабыя бакі ў паэзіі М. Танка: «Сваімі паэтычнымі творамі ён як бы рассоўвае наша прывычнае наваколле, выводзіць чытача на шырокі прастор, адкуль далёка відаць тое, што робіцца на свеце <…> Але хацелася б, каб захоўваючы гэтую

асаблівасць, М. Танк часцей звяртаўся да паэтычных аб'ектаў, якія знаходзяцца побач з намі ў нашай сённяшняй рэчаіснасці…» [2, с. 333–334].

У палеміцы абодва бакі спрабуюць адстаяць свой пункт гледжання на пэўную праблему. І, вядома, паэтаў не мог не хваляваць канфлікт мастацкай творчасці з уладай, царквой, навукай і г.д. У беларускай літаратуры існуе нават вобраз героя-творцы, які змагаецца за сваё права займацца мастацтвам, як купалаўскі Гусляр ці коласаўскі Сымон-музыка. У М. Танка таксама ёсць такі персанаж – Люцыян Таполя, творчасць якога не прымае царква. Аднак, у жыцці самога пісьменніка выявіўся канфлікт паэзіі з іншымі сферамі яго шматстайнай жыццёвай дзейнасці.

Неаднойчы К. Крапіва і М. Танк удзельнічалі ў пасяджэннях пісьменнікаў. Так, па выніках аднаго з іх у часопісе «Вожык» (№1–2 за 1946 г.) з'явіўся сатырычны «Рэпартаж з Пленума Саюза Савецкіх Пісьменнікаў Беларусі». Сёння вядома, што пад псеўданімам Янка Лупаты друкаваліся Я. Брыль, М. Лужанін, П. Панчанка і М. Танк. Хаця самі аўтары ў гэтым рэпартажы пад назвай «Без Тараса на парнасе» таксама згадваюцца:

Аж здзівіўся Крапіва:
– Ці не пахне зноў вайною?
Прэцца Танк праз небасхіл
На 120 конскіх сіл… [3, с. 426].

Пры тым згадкі пра М. Танка ў вершы заўсёды з каментарамі персанажа К. Крапівы:

…І крычыць: «Вастрыце зброю»!
Нарабіў ён столькі пылу,
Проста вочы засляпіла.
Устрывожыўся Кандрат:
– Каб не ўбіўся часам, блат!
І гукае да Лынькова:
– Ты, браток, не вер на слова,
Прапускай без сантыментаў,
На падставе дакументаў,
Каб не ўлез з народам нек
І мой «Мілы чалавек!» [3, с. 427].

У дзённіках М. Танк занатоўваў вынікі пленумаў Саюза пісьменнікаў наступных гадоў: «8 сакавіка 1957 г. Думаю, і гэты пленум, як і папярэднія, не будзе «гістарычным» і нічога не дасць. Літаратура такая ж інтымная справа, як і любоў, і вырашаецца яна не на сходах і мітынгах» [5, с. 489]. А ў вершы «Роздум» (1959) канчаткова ўпэўніўся, што і навука з сапраўднай творчасцю несумяшчальныя: «Пісаць пачынаю ўсё горш я і горш – / Пара выбіраць акадэмікам» [4, с. 128].

Аднак, яго самога абяруць акадэмікам у 1972 г., і сваім прыкладам М. Танк дакажа, што, нават седзячы на прэзідыумах, можна працягваць выпускаць таленавіцейшыя паэтычныя зборнікі. К. Атраховіч стаў акадэмікам АН БССР у 1950 г., да гэтага працаваў членам-карэспандэнтам Акадэміі навук з 1940 г. З 1947 па 1952 гг. К. Крапіва быў загадчыкам сектара мовазнаўства Інстытута мовы і літаратуры, а з 1952 па 1956 дырэктарам Інстытута мовазнаўства АН БССР. З 1956 па 1982 гг. – віцэ-прэзідэнт АН БССР.

Там ён працаваў амаль да канца жыцця, бо з 1982 па 1989 гг. заставаўся вядучым навуковым супрацоўнікам-кансультантам у аддзеле лексікалогіі і лексікаграфіі Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа АН БССР. Таму, у першую чаргу, калі М. Танк згадвае ў творах акадэмікаў, варта ўяўляць асобу К. Крапівы. Хоць, вядома, што і іншыя калегі па пяру былі акадэмікамі: П. Глебка (з 1957 г., калі стаў дырэктарам Інстытута мовазнаўства), П. Броўка (з 1966 г., член-карэспандэнт з 1953 г.).

Бо якая ж талака,
Як Пятрок без Петрака.

– Акадэмік, што ты пішаш?
Чым ты сёння, браце, дышаш?
Акадэміку ў адказ:
– На ўсё трэба роздум, час…
Зараз выскачыць тамішча, –
І ў мяне будзе ігрышча
Надзвычайнай вышыні,
Проста дух займае з сіні,
Аж схіляецца Кандрат
Аглядае далягляд… [3, с. 426].

На згаданы вышэй верш «Роздум» М. Танка акадэмік К. Крапіва адкажа адкрыта творам «Адказ на “Роздум” Максіма Танка», што можна назваць не інакш, як публічнай праявай палемікі-дыялогу паміж двума пісьменнікамі. К. Крапіва ў сваім вершы карыстаецца нават эпіграфам – атрыбутаванай цытатай з верша апанента: «Прывык да дыеты, да цёплых галёш, / Да лазні з бярозавым венікам…» [4, с. 128].

Гэты эпіграф выконвае дыялагічную функцыю, адсылае да верша М. Танка, і ў адказ яму: «Хлопец – проста як кроў з малаком, / А прыкінуўся ж такім бедаком…» [1, с. 323]. Вядома, што ў канструктыўнай спрэчцы нельга пераходзіць на асобу, і К. Крапіва прызнае, што ён у гэтым месцы адыходзіць ад палемікі: «Скажам яму без палемікі: / Рана яшчэ ў акадэмікі» [1, с. 323].

Гэта мастацкая творчасць, таум абгрунтаванымі і зразумелымі становяцца асаблівыя мастацкія прыёмы: сатырычнае высмейванне і лёгкі шарж, гумарыстычныя скіраванасць матываў і вобразаў, – што ўласцівы абодвум пісьменнікам у завочнай палеміцы-дыялогу. Аднак, варта глядзець глыбей на гэтыя творы, бо ў іх адлюстраваліся погляды М. Танка і К. Крапівы на літаратурную творчасць: «Хвалююць паэта праблемы нязвычныя, / На твары – скептычныя рысы…» [1, с. 323].

Тут прысутнічае намёк на тое, што М. Танк звяртае ўвагу толькі на нос з акулярамі і хворую галаву акадэмікаў замест таго, каб адказваць на сур’ёзныя пытанні («Не плюй на лысіны акадэмічныя – / Сам будзеш лысым» [1, с. 323]). Відавочна, што М. Танк, у першую чаргу, меў на ўвазе адсутнасць лёгкіх узнёслых песень у сталым узросце пры важнай пасадзе і юнацкіх мар у вершах. Ён смяяўся з дакучных рыфмаў, што пішуцца на пасяджэннях у прэзідыумах.

А сам К. Крапіва любіў кпіць з грамадскіх дзеячаў, і з лысых у тым ліку: «Не ўсякі тоўсты – Леў Талстой» [1, с. 321], «А кіраўнік без прыкрасці панурай / Трасе фальшывай шэвелюрай, / Задраўшы нос, / Надаўшы важны выгляд рысам, / Крычыць з трыбуны: / – Я быў лысым!» [1, с. 314]. Вечнае пытанне бацькоў і дзяцей для «жыхароў парнаса» традыцыйнае, калі эксперыменты маладых не знаходзяць станоўчага водгуку старэйшага пакалення, а першыя ў сваю чаргу не прызнаюць другіх.

У Кандрата Крапівы ёсць нават артыкул «Слова да малодшых»: «… пісьменнік не ведае законаў прыроды і законаў чалавечай грамады, не мае, адным словам, пэўнага акрэсленага светапогляду, пэўнай філасофскай сістэмы. Часамі ў пісьменніка з прычыны яго маладосці яшчэ не паспеў злажыцца і акрэсліцца пэўны светапогляд…» [2, с. 245].

К. Крапіва і М. Танк заўсёды востра ўспрымалі падзеі ў сацыяльна-палітычным жыцці краіны, таму сталі не толькі народнымі пісьменнікамі, але і выбітнымі грамадскімі і навуковымі дзеячамі. Не дзіўна, што паміж імі ўзнікала палеміка-дыялог, хоць абодва прытрымліваліся прыблізна адных пазіцый, у тым ліку па пытаннях нацыянальнага культурнага адраджэння, бо беларуская культура, на іх думку, павінна была займаць сваё месца, вылучацца сярод савецкіх рэспублік і літаратур краін свету.

Зусім не дзіўна, што пісьменнікі рэагавалі на спрэчныя выказванні іншых творцаў: «Прачытаў у «Новом мире» палемічны артыкул К. Сіманава. Відаць, ён не чытаў артыкула Цепліца і выступленняў іншых польскіх пісьменнікаў. А шкада. Хоць ёсць у яго і цікавыя назіранні, але і сам ён унёс шмат блытаніны ў дыскусію аб сацыялістычным рэалізме, партыйнасці літаратуры. І ўжо

зусім недаравальна тое, што ён не заўважае нацыянальных літаратур і іх асаблівасцей. Яны, агулам, для яго не існуюць» [5, с. 490].

Да гэтага можна дадаць палеміку, якая адбылася на старонках друку і на тэлебачанні па арганізацыі сіманаўскіх чытанняў у Магілёве. Гэта была спрэчка-дыялог паміж М. Танкам і Р. Барадуліным, І. Чыгрынавым і іншымі, сярод іх варта назваць А. Вазнясенскага.

І зноў канфлікт узнік паміж мастацтвам і бюракратыяй, а Кандрат Крапіва яшчэ раней пісаў: «…для выяўлення і рэалізацыі тых ці іншых здольнасцей вялікае значэнне маюць: сацыяльнае асяроддзе, палітычны момант і шэраг іншых умоў» [2, с. 245]. А ў людзей з актыўнай грамадскай пазіцыяй не можа не ўзнікаць дыскусій па розных пытаннях, хоць творчыя здольнасці чалавека М. Танк ніколі не прыніжаў.

Разам з тым ён надзвычай крытычна пісаў пра Л. Бэндэ і іншых, што ачарнілі цэлы пласт айчыннай літаратуры. Былі сярод тых, хто займаўся рэабілітацыяй беларускіх творцаў, К. Крапіва і М. Танк: «І ўсё ж трэба сказаць, што са смерцю Л. Бэндэ стала менш на адну здань, народжаную «часамі пагарды» да Чалавека» [6, с. 72]. Безумоўна, такія дыскусіі могуць быць ацэненыя з пэўнай папраўкай на нормы маралі і правілы вядзення канстуктыўнай гутаркі.

Палеміку аб’ядновае з дыскусіяй наяўнасць пэўнага тэзіса, які выступае прадметам абмеркавання. Асноўнай тэмай палемікі-дыялогу паміж К. Крапівой і М. Танкам сталі супярэчнасці паміж навукай і мастацтвам. У адрозненні ад дыскусіі, якая скіравана на пошук адзінага вырашэння праблемы ва ўзгодненасці абодвух бакоў, задача палемікі – зацвердзіць толькі адну з пазіцый. Аднак, варта памятаць, што ў любым выпадку мэта палемікі – пошук ісціны. Рана ці позна абодва пісьменнікі прыйшлі да адзіна вернай пазіцыі – сапраўдная літаратура не можа існаваць без навуковага падмурку.

Літаратура не можа існаваць, дзякуючы неправераным ілжывым фактам, а пісьменнік павінен быць навукоўцам у тым сэнсе слова, што аўтар паглыбляецца ў закранутую тэму і разам з тым пашырае свой кругагляд. Не дзіўна, што М. Танк чытаў слоўнікі і энцыклапедыі: «Здаецца, Х.Л. Борхес любіў чытаць слоўнікі. І сапраўды, іх чытаць цікавей, як нейкія нашы раманы ці паэмы» [6, с. 411]. Да гэтага М. Танк прыйшоў, стаўшы акадэмікам, – затое цяпер мы маем паэзію, якая наладжвае міждысцыплінарныя мосцікі з мноствам навук. І К. Крапіва, і М. Танк застаюцца «інжынерамі чалавечых душ» для сучасных чытачоў, чым бы тыя ні цікавіліся. І «вар’яцкія дасягненні сённяшняй навукі, тэхнікі» не перашкаджаюць літаратуры заставацца рухавіком прагрэсу, хоць даўно «камп’ютары гуляюць у шахматы, пішуць вершы, музыку, перакладаюць на розныя мовы…» [6, с. 422].

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Збор твораў: у 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1997–2004. – Т. 1 : Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы. – 1997. – 462 с.
2. Крапіва, К. Збор твораў: у 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1997–2004. – Т. 2 : Апавяданні, фельетоны, памфлеты, артыкулы. – 1997. – 479 с.
3. Танк, М. Поўны збор твораў : у 13т. / М. Танк. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 2 : Вершы (1939–1954). – 2006. – 566 с.
4. Танк, М. Поўны збор твораў : у 13т. / М. Танк. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 3 : Вершы (1954–1964). – 2007. – 447 с.
5. Танк, М. Поўны збор твораў : у 13т. / М. Танк. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 9 : Лісткі календара. Дзённікі (1941–1959). – 2009. – 592 с.
6. Танк, М. Поўны збор твораў : у 13т. / М. Танк. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 10 : Дзённікі (1960–1994). – 2010. – 919 с.

Г.Ю. Новік (Мінск)

СПЕЦЫФІКА ДЫФЕРЭНЦЫЯЦЫІ ДАКУМЕНТАЛЬНАЙ (НОН-ФІКШН) І МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Дакументалістыка, ці нон-фікшн, спалучае ў сабе рысы як фактаграфічнага пісьма, так і мастацкай літаратуры. Дакументальныя сведчанні ў такіх творах пазначаныя аўтарскім суб'ектывізмам і ўведзеныя ў тэкст пры дапамозе прыёмаў прыгожага пісьменства. Размежаванне мастацкай літаратуры і нон-фікшн у значнай ступені спрыяе глыбейшаму асэнсаванню новай з'явы праз выяўленне яе асноўных уласцівасцей.

Дакументальная проза, у адрозненне ад мастацкай, скіраваная на стварэнне не ілюзіі жыцця, але яго праўдзівага адбітку. За кошт адмовы ад вымыслу дакументалістыцы ўласціва балансаванне на мяжы жыцця і мастацтва, прычым гэтая мяжа, паводле сцвярджэння А. Барзаха, не вызначаюцца замкнёнасцю: "адмова ад вымыслу, нават проста дэкларацыя адмовы, насамрэч сведчыць пра ліквідацыю важнейшага апасродкавальнага звяна – як паміж пісьменнікам і чытачом, так і паміж светам і тэкстам" [1]. Жыццёвы матэрыял у такія творы трапляе ў выглядзе дакументаў – зафіксаваных пэўным чынам праяваў рэчаіснасці, якія ўтвараюць рознатыповыя спалучэнні з тэкставым абсягам. Так, факты і дакументы могуць ці рашчыняцца ў мастацкай структуры твора, ці існаваць у тэксце самастойна ў выглядзе разнастайных газетных паведамленняў, пратаколаў, фрагментаў з дзённікаў і г. д.

Дакументальныя сведчанні ў літаратуры нон-фікшн ператвараюцца ў спецыфічныя вобразы, будучы апасродкаваныя пісьменніцкім бачаннем. Аўтарскае асэнсаванне праблемы адбываецца паводле законаў мастацкай творчасці, але з выкарыстаннем даставерных дакументаў. Пісьменнік пры зборы і аналізаванні фактычнага матэрыялу, неабходнага для аргументацыі, выкарыстоўвае запас асацыятыўных сувязей, закладзеных ва ўласнай памяці, сістэмна аналізуе здабытыя факты і выбудоўвае гіпотэзы.

Чытач пры пагружэнні ў абсяг мастацкай літаратуры супастаўляе яго са схемамі рэальнага жыцця, аднак спасылкі прыгожага пісьменства ў такім выпадку па змоўчанні не закранаюць свет, што існуе па-за тэкстам. Чытацкі вопыт у літаратуры нон-фікшн адметны дуалістычнасцю ўспрыяцця, паколькі тэкстуальная інфармацыя накладаецца на ўжо сфарміраванае чытацкае меркаванне наконт той ці іншай з'явы. Прычым рэцыпіент мае магчымасць праводзіць самастойнае даследаванне прадмета, ці пашыраючы ўласныя веды, ці збіраючы контраргументы супраць аўтарскага пункту гледжання.

Зварот чытача да ўласных ведаў падчас прачытання абумоўлены перадусім ягоным сумневам у дачыненні да слушнасці аўтарскага меркавання. Э. Хейнэ вылучае менавіта сумнеў у якасці асноўнага адрознівальнага крытэра. У той час як у праўдзівасці мастацкага наратыву сумняваюцца бяссэнсоўна, літаратура нон-фікшн, зрабіўшы прэтэнзіі на фактычнасць, іманентна прадугледжвае сумнеў. Паводле думкі даследчыка, "калі чытач гатовы прапаноўваць альтэрнатыўны варыянт развіцця падзей, актыўна ўдзельнічаць у пэўнага роду дыялогах, то мы маем справу з нечым, што можа называцца нон-фікшн. Калі мы можам гаварыць пра розныя канкуруючыя гісторыі і калі мы шчыра жадаем выбраць адну з іх, а не дазваляць ім мірна суіснаваць, то мы пакінулі сферу мастацкай літаратуры" [2, с. 330].

Прыналежнасць рэферэнтаў нон-фікшн да рэальнага свету, сама верагоднасць іх верыфікацыі абумоўліваюць парадыгматычныя адносіны паміж тэкстамі дакументальнай літаратуры. Гістарычныя факты, якія кладуцца ў аснову дакументальнага твора, па словах Н. Мэйлера, "заўсёды маюць больш чым адну версію, і розныя меркаванні часам спаборнічаюць паміж сабой, асабліва калі яны тычацца грамадскіх падзей" [3, 47]. Пры гэтым спаборніцтва паміж рознымі творамі нон-фікшн адбываецца на ўзроўні характараў, а таксама – падзейнага і фактычнага зместу. Такія шляхі не ўласцівыя для мастацкай літаратуры, у якой звычайна ацэньваюцца адметнасці сюжэтнай арганізацыі і спецыфіка стылістычнай манеры аўтара, а не ступень суаднесенасці з рэальнасцю.

Адзначым, што большасць тэорый, якія тычацца размежавання дакументальнай і мастацкай літаратуры, грунтуюцца на дамінанце аўтарскіх ці чытацкіх інтэнцый. Д. Сёрль прапануе

выкарыстоўваць у якасці галоўнага крытэра “ілакутыўную ўстаноўку, якую аўтар займае ў адносінах да яго [тэкста – Г.Н.] і гэтая ўстаноўка вызначаецца сукупнасцю ілакутыўных намераў, якія мае аўтар, калі ён піша ці іншым чынам прыдумляе дадзены тэкст” [4, с. 39]. На гэтае сцвярджэнне абапіраюцца ў сваіх работах Э. Хейнэ і Д. Леман, адзначаючы, што менавіта пісьменнік пазначае, ці павінны пэўны тэкст ідэнтыфікавацца як твор мастацтва і да якога тыпу літаратуры яго варта адносіць. Такая аўтарская дэкларацыя можа быць зробленая адным з некалькіх спосабаў: у пазатэкставым абсягу (інтэрв’ю, мемуары), паратэксце (субтытрах, эпіграфе), непасрэдна ў тэксце (акцэнтаванне ўвагі на прысутнасці ў наратыве праўдзівай інфармацыі), імпліцытна (праз выбар тых ці іншых мастацкіх сродкаў). Чытачу ў такім выпадку адводзіцца роля вызначыць, якой ступенню значнасці валодае факт, ужыты ў тэксце.

Іншы падыход да праблемы (А. Местэргазі, М. Варыкаша, Р. Уолш) уяўляе сабой чытацкацэнтрычную тэорыю размежавання. Рэцыпіенты ўспрымаюць тэкст як мастацкі ці дакументальны ў залежнасці ад сваіх асабістых каштоўнасцяў і адчуванняў, ад канкрэтнасці інфармацыі, якая маецца ў іх пра прадмет нарацыі. У залежнасці ад такіх складнікаў адзін і той жа тэкст можа ўспрымацца рознымі асобамі як мастацкі і як дакументальны. Пры выкарыстанні наратыву ў якасці мастацкага асноўнай мэтай будзе атрыманне эстэтычнай асалоды, у той час як пры прачытанні твора як нон-фікшн нямала чытацкай увагі будзе нададзена спасылкам, пошукам сувязяў пісьменніцкага меркавання з рэальнай гісторыяй. У сувязі з гэтым Б. Ёргенсэн прапануе вызначаць нон-фікшн “не толькі як тып пісьма, але і як тып чытання, ахарактарызаваны спалучэннем даверу і скептыцызму” [5, с. 17]. Азначаны падыход, аднак, мае свае недахопы. Па-першае, фактары ацэнкі валодаюць высокай ступенню суб’ектыўнасці, па-другое, яны могуць змяняцца з цягам часу, што ўскладняе правядзенне і без таго хісткай мяжы.

Варта адзначыць, што першыя спробы дакладнага размежавання двух тыпаў літаратуры належаць амерыканскаму даследчыку Э. Хейнэ і з’яўляюцца не чым іншым, як прагматычным клопатам пра якасць тэкстаў тых пісьменнікаў, якія выкарыстоўвалі ў сваіх творах характэрныя для нон-фікшн прыёмы без усведамлення важнасці іх ужывання ў арыгінальным кантэксце. Разам з тым большасць літаратуразнаўцаў схіляецца да меркавання, што паняцце мяжы даволі ўмоўнае і не заўсёды патрабуе дакладнага вызначэння. Некаторыя пры гэтым апелююць да нестатычнасці межаў эстэтычнага ў розныя гістарычныя часы. Так, Ю. Тынянаў адзначае, што “часопісы, альманахі існавалі і да нашага часу, але толькі ў наш час яны ўсведамляюцца як своеасаблівы «літаратурны твор», «літаратурны факт». І наадварот, тое, што сёння літаратурны факт, тое заўтра становіцца простым фактам быцця, знікае з літаратуры” [6, с. 260]. На факты рухомасці мяжы між мастацкім і немастацкім тэкстамі звярталі ўвагу і М. Бахцін, Л. Гінзбург, Я. Мукаржоўскі і інш. Іншыя, як, напрыклад, А. Адамовіч, лічаць нямэтазгодным размежаванне жыцця (апасродкаванае творчай задумай пісьменніка) і мастацтва, паколькі “ўсялякая спроба перапыніць працэс збліжэння літаратуры з жыццём <…> накіравана супраць саміх асноў існавання літаратуры як мастацтва” [7, с. 29 – 30]. Адзначым, што правядзенне больш дакладнай мяжы між мастацкай і нон-фікшн літаратурай пры неабходнасці можа быць дасягнута дзякуючы звароту да герменеўтыкі і рэцэптыўнай эстэтыкі.

Такім чынам, існуюць некалькі падыходаў да правядзення ўмоўнай мяжы між нон-фікшн і мастацкай літаратурай. Паводле першага, дыферэнцыяльнасць заключаная ў аўтарскай дэкларацыі, якая можа прысутнічаць у пазатэкставым абсягу (інтэрв’ю, мемуары), паратэксце (субтытрах, эпіграфе), непасрэдна ў тэксце (акцэнтаванне ўвагі на прысутнасці ў наратыве праўдзівай інфармацыі), імпліцытна (праз выбар тых ці іншых мастацкіх сродкаў). Другі падыход засяроджаны на чытацкім успрыняцці, калі тэкст суадносіцца з пэўным тыпам літаратуры ў залежнасці ад адчуванняў, перажыванняў, а таксама вопыту і дасведчанасці пэўнай асобы. Трэці падыход грунтуецца на вызначэнні рысаў, якія ўласцівыя выключна творам з дамінантным дакументальным пачаткам. Сярод іх – балансаванне на мяжы жыцця і мастацтва, рэферэнцыйнасць большасці ўжытых у тэксце вобразаў, дуалістычнасць чытацкага ўспрыняцця, парадыгматычнасць міжтэкставых суадносінаў, а таксама верагоднасць сумневу.

ЛІТАРАТУРА:

1. Барзах, А. «Belles non-fiction» как симптом / А. Барзах. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ba24.html. – Дата доступа : 01.02.2016.
2. Heyne, E. Where Fiction Meets Nonfiction: Mapping a Rough Terrain / E. Heyne // Narrative. – Vol. 9, No. 3 (Oct., 2001). – P. 322 – 333.
3. Lehtimäki, M. The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction: Self-reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative / M. Lehtimäki. – Tampere University Press, 2005. – 398 p.
4. Сёрль, Дж. Логический статус художественного дискурса / Дж. Сёрль // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34 –47.
5. Jörgensen, B. Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico / B. Jörgensen. – Albany: State University of New York Press, 2011. – 224 p.
6. Тынянов, Ю. Литературный факт / Ю. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255 – 270.
7. Адамовіч, А. Здалёк і зблізку. Зборнік літаратурна-крытычных артыкулаў / А. Адамовіч. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 624 с.

С Е К Ц Ы Я 2
ТВОРЧАСЦЬ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў СУЧАСНАЙ ІНФАРМАЦЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ (КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ, ГІСТАРЫЧНЫ, САЦЫЯЛАГІЧНЫ, ФІЛАСОФСКІ, ПСІХАЛАГІЧНЫ, ПЕДАГАГІЧНЫ І ДЫДАКТЫЧНА-МЕТАДЫЧНЫ АСПЕКТЫ)

Р.К. Казлоўскі (Гродна)

МАСТАЦКАЯ КАНЦЭПЦЫЯ РАННЯЙ ПУБЛІЦЫСТЫКІ ЗМІТРАКА БЯДУЛІ

Мастацкая канцэпцыя творчасці любога пісьменніка грунтуецца на яго грамадскіх перакананнях і эстэтычным ідэале, якія ў розныя перыяды дзейнасці могуць змяняцца ці ў нейкай ступені перайначвацца. У іх увасабляецца не толькі жыццёвы і літаратурны вопыт мастака слова, але і памкненні і мары, філасофскі стрыжань асобы, нават пэўны тып псіхалогіі. У пераломныя этапы гісторыі, калі пачынаецца адраджэнскі рух, актывізацыя літаратурнай дзейнасці, у грамадстве вызначаюцца публіцысты, чыя творчасць адлюстроўвае асобную грань таго часу, а ідэйны змест і форма іх твораў – тое ўнутранае і вонкавае, чым жыла перадавая частка грамадства як рухаючая сіла цывілізацыйнага прагрэсу.

Публіцыстыка Змітрака Бядулі ранняга перыяду творчасці прыпала на пачатак XX стагоддзя, перыяд хуткага развіцця беларускай літаратуры, з'яўлення новых імёнаў, мастацкіх формаў, пад'ёму нацыянальнай свядомасці насельніцтва, агульнага культурнага ўздыму; гэта была з'ява светасузіральна значная і ў многім асобасна афарбаваная. Артыкулы пісьменніка грамадска вострыя па змесце і мастацкія па форме, тэкстам характэрна ацэначнасць і эмацыйнасць. Творы закраналі самыя надзённыя аспекты беларускага адраджэння, уздыму ўсеагульнага нацыянальнага духу. Асоба аўтара ў тэкстах праяўляецца паўсюдна са сваёй уласнай біяграфіяй, дзесьці прыхаванай за радком і светапоглядам.

У ранняй творчасці З. Бядулі адчувальнай была біблейская эстэтычная платформа, на якой у многім грунтаваўся мастацкі лад не толькі мініяцюр, абразкоў, але і публіцыстычных артыкулаў. Пісьменнік нарадзіўся ў яўрэйскай сям'і, меў духоўную іудзейскую адукацыю, вялікі перыяд жыцця быў далёкі ад беларускай нацыянальнай культурнай сферы ў сілу таго, што яўрэйскае насельніцтва цвёрда трымалася сваіх звычаяў і культуры і жыло дастаткова адасобленым нацыянальна-рэлігійным жыццём. Светапоглядны грунт публіцыстычных артыкулаў у многім палягае на біблейскіх пастулатах разумення дабра і зла, грамадска карыснага, асобаснай каштоўнаснай арыентацыі. Аўтар можа нават выкарыстоўваць словы са Святога Пісання ў назве (артыкул «Не адным хлебам...», 1913), хаця рэлігійны светапогляд З. Бядулі не перашкаджае яму схіляцца і да беларускага фальклору (артыкулы «Купалле ў Вільні», «Купальская ноч» (1913)). Увогуле пісьменнік ва ўсёйсваёй мастацкай прозе сумясціў біблейскае і фальклорнае. Гэта праяўляецца не толькі ў вобразах, матывах, але таксама і ў стылі. Дадзеныя дзве асаблівасці добра стасуюцца да дзвюх стылістычных ліній: рэалістычнай, якая характарызуе значную колькасць побытавых замалёвак, і рамантычнай [3, с. 35]. Тое ж датычыцца і публіцыстыкі. Так, у артыкуле «Не адным хлебам...» развага пачынаецца па-багаслоўску вытанчана аб важнасці нематэрыяльнай субстанцыі ў жыцці чалавека: «каб чалавек мог здаволіцца толькі ядой, ён не лічыўся б вышэй другіх стварэнняў на зямлі. Апрача хлеба, урываюцца ў яго жыццё духоўныя патрэбы...» [1, с. 384] Разглядаючы прыроду хараства як эстэтычнай катэгорыі, З. Бядуля ўказвае месцам яго знаходжання нацыянальнае мастацтва ва ўсёй шырыні яго праяў («у музыцы, у паэзіі, у малярстве, у разьбярстве, у будаўніцтве, у рамёствах, у звычаях рэлігійных і свецкіх» [1, с. 385]), а пасля падкрэслівае важнасць збірання і захавання нацыянальнага фальклору, бо «душа народа ў найцікавейшых, у характэрных праявах, каторыя выліваюцца ў

песнях, казках, звычаях» [1, с. 385].

Канцэптуальна характва ў ранняй публіцыстыцы пісьменніка стасуецца з ідэяй нацыянальнага адраджэння беларускага народа, якое магчыма праз захаванне народных традыцый, святаў. З. Бядуля наўпрост заклікае святкаваць Купалле: «Браты мае! Ад вёскі да вёскі паліце агні!.. Гуляйце, скачыце... Ладзьце гульні, паліце агні па ўсёй зямельцы нашай!.. Як у душах вашых запылае агонь змагання за сваё роднае, як у думках вашых зацвіце чароўны цвет святой праўды – тады вы пазнаеце, што ў вас саміх, у вашых сэрцах захован той багаты скарб, каторага ад вякоў шукаюць у купальскую ночку...» [1, с. 386] Стылёва пісьменнік выкарыстоўвае прыёмы народных замоў, якім характэрны загадны лад дзеясловаў, інверсія, наяўнасць пэўнага рытму, паўторы.

У артыкулах яскрава прасочваюцца філасафемы біблейскага, фальклорнага і нацыянальна адраджэнскага характару, якія спалучаюцца ў адзіную аўтарскую канцэпцыю культурна-цывілізацыйнага развіцця роднага краю. Ідэйна-сэнсавы бок твораў складаецца з разумення аўтарам рэальнасці, якая яна ёсць і якой яна павінна быць у перспектыве далёкай і блізкай. Бачна выразная сувязь лёсу і творчасці, уплыў яго біяграфічнага вопыту. Пісьменнік з усёй сур'ёзнасцю бярэ на сябе адказнасць мастака слова за сказанае перад грамадствам і самім жыццём. Ён разумее, што ўплывае на пазамастацкую рэальнасць, на навакольную рэчаіснасць і грамадскую свядомасць сваімі творамі. І разлік ідзе на ўдумлівага чытача, чалавека сацыяльна актыўнага.

Адраджэнне вёскі, пад'ём духу простага селяніна бачыцца З. Бядулю архіважным: «Дзе тыя школы народныя? Чаму іх гэтак скупа? Дзе тыя чытальні, гурткі асветы, дзе тая жыватворная духоўная страва па вёсках?» [1, с. 391] (артыкул «К жыццю», 1914). Ён прыспешвае свайго чытача да дзеяння: «Не кажыце, што не патрапіце, трэба толькі хацець... Не кажыце: «яшчэ паспеем». Кожная хвілінка дорага... І якая важная работа цяпер стаіць перад вамі, браткі мае!..» [1, с. 391] Любы літаратурны твор існуе ў пэўным каштоўнасным кантэксце і аўтар прыналежны да жыццёвых падзей, мае пэўную пазіцыю інтэлектуала, які збоку бачыць перспектыву, «святло» і дзесьці падштурхоўвае «слабавідушчых». «Дайце народу хлебануць, пакаштаваць толькі глыток чароўнай асветы, і ён прачнецца, як тая казачная, спячая царэўна...» [1, с. 391]. Як зазначае даследчыца З. Мельнікава: «У жыхарах вёскі ён бачыў жыццяздольны сацыяльна-грамадскі патэнцыял, але вёску, настойліва паўтараў пісьменнік, трэба абуджаць і "асвятляць"» [2].

Асобную ўвагу З. Бядуля ўдзяляе паняццю творчасці, творчай сілы народа. «Цэннасць жыцця – гэта творчасць, гэта рух уперад, – калі жыццё не гніе ў застоі, а ўсцяж прабівае сабе дарогу ўперад і ўзвыш, калі кругазор чалавека робіцца ўсё абшырнейшы ды большы і даходзіць да безгранічнасці» [1, с. 392]. Сілу творчасці пісьменнік бачыць «у мыслі, у слове, у дзеле», а гадуецца сіла праз зразумелае народу слова – мову, якім паказваецца думка, што перарасце ў справу [1, с. 393] (артыкул «Святло», 1914). Мастак сцвярджае каштоўнасць стваральнай грамадска-карыснай працы, якая прывядзе да шчаслівай будучыні. Слова ён ставіць на самую высокую прыступку эстэтычнай лествіцы, бо яно павінна запаліць святло творчасці ў шырокім філасофскім разуменні. Для ўзвышанасці стылю нярэдка ён нават выкарыстоўвае словы са Старога Запавету («Хай будзе святло!» [1, с. 392]). Боскі светапарадак для пісьменніка фундаментальны і ўтрымлівае ў сабе жыццесцвярджальны пачатак, а жыццё – рух, энергія, таму святло становіцца дамінантным паняццем у шырокім філасофскім кантэксце. На асацыятыўным узроўні ўсё звязваецца з рэальнай існасцю люду беларускага, яго гаротным жыццём і шляхам адраджэння.

Адна з асноўных філасафем ранняй публіцыстыкі З. Бядулі – «душа беларуская». Пад ёй ён мае на ўвазе «спадчыну, ад роду ў род», паказвае, як многія беларусы свае сілы аддавалі служэнню іншым народам, «запрадалі ім душы свае» (артыкул «Жыла, жыве і будзе жыць!», 1914). Але «душа народа, нягледзячы на нішто, гадавалася ў творчасці, харастве. У песнях сумных і вясёлых, у вырабах, тканінах, рэзьбах і г.д. – яна вылівала затоеныя думкі свае і такім парадкам тварыла нам свае скарбы, пісала свой летапіс – Евангелле» [1, с. 395]. Пісала беларускай мовай, якая не «простая» і «хамская», бо ёсць беларускія газеты. У прыклад ставіцца «Наша ніва», падкрэсліваецца яе роля ў адраджэнскім працэсе. У артыкуле аўтар «робіць экскурс у гістарычнае мінулае, падкрэсліваючы думку аб непераможнасці прыгнечанага, абрабаванага народа, аб яго духоўнай моцы» [4, с. 472].

Асобнае месца ў эстэтычнай канцэпцыі Бядулі-публіцыста займае асоба М. Багдановіча – паэта красы (артыкул «Натхненне і гармонія (К 3-й гадаўшчыне смерці М.Багдановіча (25) V – 1917

года)», 1920). Змітрок Бядуля падкрэслівае, што многія народы мелі паэтаў-эстэтаў, і наш паэт Максім, спачатку вывучыўшы традыцыі сусветнай паэзіі, узбагаціў беларускую літаратуру новымі формамі, колерамі і адценнямі харaства. «На беларускай ліры ён выпрабаваў розныя тоны, розныя акорды паэзіі, паказваючы гібкасць і меладыйнасць жывой беларускай мовы, на якой можна выказаць самыя, чуць улоўныя, размаітасці думак і пачуццяў» [1, с. 397]. Да разважанняў пра паэзію прыводзяцца шматлікія ўрыўкі вершаў М. Багдановіча, падкрэсліваецца эстэтызм яго творчасці, улюбёнасць у харaство. Асобна З. Бядуля звяртае ўвагу на якасць апрацоўкі вершаў, нават пэўную выверaную сістэмнасць ва ўжыванні мастацкіх тропаў: «Хаатычнае накідванне пекных слоў, вобразаў без сістэмы, без апрацоўкі, без цэльнасці не мае патрэбнага ўплыву на людзей. У паэзіі, апрача душы – натхнення, павінна быць і голае цела – добрая тэхніка» [1, с. 399]. З. Бядуля намякае, што за М. Багдановічам пойдуць іншыя, каму ён «торыць дарогу», паказвае прыклад і патэнцыі беларускага вершаскладання.

У іншым артыкуле «Мае ўспаміны (Да вечара памяці М.Багдановіча)» (1923) публіцыст ужо ў рэалістычным плане без асаблівай эстэтызацыі побытавых дэталяў падае ўспаміны пра Максіма Багдановіча. Апісвае захапленне вуснымі жанрамі беларускага фальклору, гаворыць пра адмысловы сшытак «з матэматычнымі вылічэннямі і іерогліфамі» розных вершаваных памераў. Паэт эксперыментаваў, набліжаў беларускую паэзію да сусветных узораў. І ўсё гэта на фоне цяжкай хваробы, калі тэмпература цела сягала за 38 градусаў. Постаць М. Багдановіча паўстае як чалавека-патрыёта, адданага свайму народу і апантанага творцы. Падчас выступленняў на вечарынах з рэфератамі і вершамі «гаварыў ён заўсёды натхнёна, з пад'ёмам і вельмі красамоўна» [1, с. 402]. А гарбату піў без цукру, бо ўцекачы не маюць хлеба. «Невялікую казённую пенсію раздаваў направа і налева, а для самога сябе быў бездапаможным, як малое дзіця» [1, с. 402]. Самаахвярнасць... Якасць, якая сфармавала паэта красы, эксперыментатара, першапраходца... Тут З.Бядуля натуральны (не эстэтызаваны аўтар «за кадрам»), чалавечны, тон яго спавядальны, дыстанцыя з чытачом мінімальная: чытач і аўтар – суразмоўцы. «Я» аўтара не лірычнае, а строга апавядальнае. Сышоў сябра (М. Багдановіч) і «яго светлы вобраз не выходзіць з памяці тых, хто яго блізка знаў» [1, с. 402].

Пісьменнік у сваёй ранняй публіцыстыцы робіць мастацкі аналіз асобы ці нават цэлай сацыяльнай з'явы, у творах яскрава прасочваецца злучэнне ацэнкі з эмацыйным перажываннем у вывучэнні грамадскіх праблем, вобраз ствараецца на аснове рэальных фактаў. З. Бядуля эстэтычна інтэрпрэтуе прадмет даследавання ў артыкулах, у той жа час яго адлюстраванне не губляе аб'ектыўнасці. Чытач лёгка заўважае аб'ектыўную рэчаіснасць і суб'ектыўны змест, дзесьці месцамі эстэтычна афарбаваны. Сумяшчэнне публіцыстычнага і мастацкага грунтуецца на тым, што вобразы з аднаго боку, як у публіцыстыцы дакладныя і канкрэтна акрэсленыя, з другога боку, неадназначныя, з глыбокім асацыятыўным зместам, стыль багаты на мастацкую тропіку.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бядуля, З. Збор твораў у 5 т. Т. 5. Язэп Крушынскі: раман, кн. 2; Сярэбраная табакерка: Казка; Публіцыстычныя артыкулы / З.Бядуля. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 520 с.
2. Мельнікава, Зося «Найбольш небяспечна смерць духу…» «Нашаніўская» публіцыстыка Змітрака Бядулі / З.Мельнікава // Тэрмапілы. – № 3. – 2000. / http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisy/terapily/03/15.htm (дата доступу 20.01.2016)
3. Смолкін, М. Змітрок Бядуля / М.Смолкін. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, 1961. – 209 с.
4. Мушынскі, М. Змітрок Бядуля – літаратурны крытык і публіцыст / М.Мушынскі // Бядуля, З. Збор твораў у 5 т. Т. 5. Язэп Крушынскі: Раман, кн. 2; Сярэбраная табакерка: Казка; Публіцыстычныя артыкулы. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1989.

Т.І. Вабішчэвіч (Мінск)

АЎТАБІЯГРАФІЧНЫЯ ДАКУМЕНТЫ ЯКУБА КОЛАСА ЯК КРЫНІЦА ДЛЯ ВЫВУЧЭННЯ ФЕНОМЕНА ДЗІЦЯЧАЙ КРЭАТЫЎНАСЦІ

Здольнасць дзяцей да літаратурнай (і наогул мастацкай) творчасці, роўна як і вынікі гэтай творчасці – "дзіцячыя" і "падлеткавыя" вершаваныя і празаічныя тэксты, малюнкі і г. д. – дастаткова даўно (яшчэ напрыканцы XIX – пачатку XX стст.) сталі аб'ектам увагі даследчыкаў-гуманітарыяў – псіхолагаў, антраполагаў, мастацтвазнаўцаў, літаратуразнаўцаў і інш. З'яўляючыся "стартавым" этапам фарміравання чалавечай асобы, дзяцінства перадвызначае якасныя інтэлектуальна-псіхалагічныя характарыстыкі індывідуума ў сталым узросце. Таму праяўленыя на гэтым "адрэзку" антагенезу творчыя імпульсы і памкненні не толькі істотныя ў сваёй спецыфічнасці, але і вельмі важныя для разумення феномена крэатыўнасці як такой.

Аўтабіяграфічныя дакументы пісьменнікаў (уласна аўтабіяграфіі, мемуарныя нататкі, эпісталярый, дзённікі і інш.) даюць, як правіла, багаты фактычны матэрыял для асэнсавання тых вонкавых і ўнутраных (суб'ектыўна-псіхалагічных) фактараў, што падштурхнулі таго ці іншага аўтара да творчай актыўнасці, падсілкавалі і прастымулявалі яе. У гэтым сэнсе аўтабіяграфіі Якуба Коласа і яго лісты, дзе ўтрымліваюцца дадзеныя біяграфічнага характару, – не выключэнне. Хаця і колькасць, і аб'ём іх параўнаўча невялікія[12], нельга не заўважыць, што нават у сціслых запісах пісьменнік з асаблівай грунтоўнасцю і непрыхаванай асалодай спыняецца якраз на перыядзе свайго дзяцінства.

Гады маленства, калі ўпершыню быў адчуты яшчэ невытлумачальны на ўзроўні ratio поцяг да паэзіі, ацэньваюцца Канстанцінам Міцкевічам "як самая светлая паласа жыцця" [3, с. 91] – той каштоўны і непаўторны час, што не толькі падарыў "залаты запас" уражанняў, перажыванняў, пачуццяў (без гэтага ўнутранага – духоўнага і душэўнага – капіталу не можа "адбыцца" творца), але і дазволіў "намацаць" сваё "я", усвядоміць і прыняць уласную адметнасць.

Як настаўнік па адукацыі і проста індывід, здольны да глыбокага самааналізу, Коласа-Міцкевіч вельмі добра ўсведамляў, што ўсё ў чалавеку – і добрае, і благое, і творчае, і нятворчае – пачынаецца ў маленстве. Вяртаючыся ў памяці на дзесяцігоддзі назад і рэканструюючы абрысы ўласнага дзіцячага свету, пісьменнік засяроджана шукае адказ на пытанне, чаму і як у яго жыцці сталася магчымаю творчасць. Гэты запыт нідзе не агучваецца ў аўтабіяграфіях і лістах аўтабіяграфічнага зместу экспліцытна, аднак чытаецца між радкоў – як экзістэнцыйна вострая ўнутраная турбота аўтара. Пра тое, што абставіны "нараджэння" "homo creans" настойліва прыцягвалі думкі Якуба Коласа-мастака, пераканаўча сведчыць і паэма "Сымон-музыка" (1925). Гэты шэдэўральны ліра-эпічны твор, у цэнтры якога – дзіця "з чуткаю душой" [1, с. 19], "хлапчук асобны", "непадобны … да другіх" [1, с. 9], – мае выразныя аўтабіяграфічныя канатацыі і, дапаўняючы Коласавы "дакументальныя" жыццяпісы, на мове мастацкіх вобразаў гаворыць пра феномен крэатыўнасці і найбольш раннія праяўленні творчых здольнасцей у дзіцячым узросце.

---

[12] У кантэксце пастаўленай у дадзенай публікацыі праблемы найбольшую цікавасць уяўляюць, безумоўна, т. зв. "творчыя" коласаўскія аўтабіяграфіі (усяго іх пяць – 1913, 1921, 1926, 1939 і 1956 гг.), а таксама шэраг лістоў (у першую чаргу, да Л. Клейнбарта, дзе Колас разгорнута падае звесткі пра свае дзіцячыя і падлеткавыя гады). Асабліва значнымі для разгляду з'яўляюцца першыя тры Коласавы аўтабіяграфіі: 1913 г. (падрыхтавана для С.А. Вянгерава ў сувязі з яго працай над "Крытыка-біяграфічным слоўнікам рускіх пісьменнікаў і вучоных"), 1921 г. (пісалася па просьбе Я.Ф. Карскага) і 1926 г. (паўстала ў сувязі з дваццацігоддзем творчай дзейнасці паэта па замове У.В. Чаржынскага, які рыхтаваў зборнік "Якуб Колас у літаратурнай крытыцы"). Напісаныя ў нязмушанай роздумна-апавядальнай манеры, яны ўтрымліваюць шмат каштоўных дэталей пра пару Коласавага маленства, у тым ліку – пра першыя праявы творчай адоранасці будучага класіка. Жыццяпісы 1939 і 1956 гг., засноўваючыся на трох папярэдніх аўтабіяграфіях і пераважна дублюючы іх у частцы пра дзяцінства, даюць зусім не шмат новых фактаў адносна "ранніх" адзнак паэтычнай таленавітасці Міцкевіча-Коласа. Дзённікавыя запісы Якуба Коласа (нататкі 1942–1943 гг., "Кніга ташкенцкага быцця", "Гаворыць Клязма", "На схіле дзён") датычаць сталага перыяду жыцця пісьменніка і ў абсяг аналітыкі тут не ўключаюцца.

Як аўтабіёграф Якуб Колас настолькі сур'ёзна і глыбока адрэфлексаваў свае "дзяціныя годы" (такую назву мае адзін з паэтавых вершаў 1915 г.), што паводле яго запісаў можна прасочваць спецыфіку абуджэння крэатыўнага пачатку ў дзяцей і падлеткаў. Па сутнасці, праз коласаўскія аўтабіяграфічныя дакументы вымалёўваецца шматгранны вобраз малога творцы – высокаадоранага дзіцяці, якое *пастаянна*, хаця ў розных формах (часам прыхаваных для знешняга назіральніка) і з рознай ступенню інтэнсіўнасці (у залежнасці ад вонкавых сямейна-сацыяльных варункаў і канкрэтыкі ўзросту з яго аб'ектыўнымі эмацыянальна-псіхалагічнымі і інтэлектуальнымі рамкамі) праяўляе сваю творчую актыўнасць. Рэтраспектыўны самааналіз дапамог Якубу Коласу вызначыць прынцыпова важныя асобасныя характарыстыкі дзяцей з мастацкімі задаткамі, раскрыць асноўныя перадумовы для развіцця крэатыўнага патэнцыялу і (на асабістым прыкладзе) зафіксаваць змест і напрамкі напружанай працы дзіцячай душы на розных этапах сталення – не толькі фізічнага, але і творчага.

Лейтматывам успамінаў Коласа-Міцкевіча пра дзяцінства з'яўляецца думка пра адзіноту і адасобленасць, у якіх яно праходзіла ("Жили мы одиноко, и детство мое прошло в одиночестве" [4, с. 165]; "Я добра памятаю гэта глухое, заняпалае месца (маецца на ўвазе Ласток. – *Т. В.*) сярод лясоў і поля" [4, с. 170]; "Мае дзіцячыя гады прайшлі ў адзіноце" [4, с. 173]; "Моя жизнь протекала на лоне природы, среди лесов и полей, пения птиц и волчьего завывания, в обстановке семьи, тесно спаянной традициями крестьянской морали и патриархальности" [3, с. 89]). Жыццё на прыродзе, абмежаванасць кантактаў з соцыумам вельмі гарманічна супалі з унутранай псіхалагічнай настройкай будучага пісьменніка на самапазнанне і засяроджана-спакойнае – але пры гэтым актыўна-творчае па сваёй сутнасці – сузіранне рэчаіснасці. Менавіта адзіноту з падоранаю ёй свабодай самастойна, на ўласны густ, а не з чыёйсьці падачы, выбіраць, чым напоўніць сябе, што́ прыняць у сваё сэрца, а што́ адхінуць ад яго, Якуб Колас лічыць тым пажыўным асяроддзем, у якім узрасталі першыя "парасткі" творчасці: "Я любил свое одиночество. Оно развивало мою детскую фантазию, я много жил в мире грез и мечты"[13] [4, с. 166].

Дзякуючы адносна герметычнай сямейнай абстаноўцы, якая дазволіла пазбегнуць непатрэбнае мітусні і непажаданых уплываў ды "спакусаў", будучы пісьменнік вельмі рана перажыў адну з найбольш важных у быццёвым сэнсе падзей – сустрэчу з самім сабою. Здабытае "жыццём у самоце" ўменне канцэнтравацца і слухаць свой унутраны голас, адсочваць і асэнсоўваць уласныя перажыванні, стала першай неабходнай прыступкай для далейшай паспяховай рэалізацыі творча-інтэлектуальнага патэнцыялу Костуся Міцкевіча.

Хлопец, яшчэ не ўсведамляючы, што гэткім чынам рухаецца насустрач свайму прызванню, з прагнасцю ўслухоўваўся ў самога сябе, а потым, па адчутым унутраным штуршку, – і ва ўсё навакольнае, найперш у прыроду: "…не в сторону социальности была направлена моя психическая жизнь, а в сторону природы, которая была мне более близка, с которой я непосредственно соприкасался. В каждом моменте явлений природы для меня все было исполнено глубокого интереса и смысла, и каждый видимый элемент природы для меня имел свое лицо, свою строго очерченную индивидуальность, свою определенную жизнь, сознательную, одушевленную" [3, с. 90]. Велічны свет прыроды ва ўсёй яе разнастайнасці, харстве і таямнічасці даваў невычарпальна багаты матэрыял для роздуму і з самых ранніх гадоў навучаў уменню бачыць – бачыць якраз у тым асобасна-канстытуявальным сэнсе, які ўкладае ў гэтае слова Э. Фром, калі характарызуе творчага чалавека не проста як таго, хто пасіўна "глядзіць", але як суб'екта, што "ўгледжвае" – выяўляе, усведамляе і адкрывае [6].

Прырода стала для будучага класіка першаю і (на ўсё жыццё) "найцікавейшаю кнігаю" [2, с. 12], чытанне якой ён распачаў, яшчэ не ведаючы алфавіту (прыблізна з чатырох гадоў). Колас прыгадвае, напрыклад, як у Ластку, на першым месцы бацькавай службы, ён па-доўгу, ледзьве не гадзінамі, мог сядзець ва ўлюбёным зацішным кутку і слухаць жаўруковыя спевы, імкнучыся разгадаць іх сэнс, улавіць усе адценні і пералівы [4, с. 165], [4, с. 170]. Пры гэтым малы настолькі засяроджваўся на слуханні і інтэрпрэтацыі для сябе птушынага спеву, што абсалютна не звяртаў

[13] У "Сымоне-музыку" ёсць амаль дакладны мастацкі адпаведнік гэтаму аўтабіяграфічнаму выказванню. Пра малога Сымона Колас піша: "І любіў ён адзіноту, // Бо так лепей было жыць: // Тут ён мог сабе ў ахвоту // Песні пець і гаманіць" [1, с. 11].

увагі на ўсё астатняе (у прыватнасці, як міма праходзяць людзі). Размова ў дадзеным выпадку ідзе, трэба меркаваць, пра ўласцівую творча адораным асобам фенаменальную здольнасць цалкам – і розумам, і пачуццямі – аддавацца захапляльнай для іх справе, да такой ступені "ўключаючыся" ў працэс, што страчваецца адчуванне часу і гадзіны праходзяць, як імгненне.

Прыклад з жаўрукамі ўказвае і на глыбіню перажыванняў, з маленства характэрную для К. Міцкевіча. Абвостраная чуйнасць да ўбачанага і пачутага, здольнасць працяглы час знаходзіцца пад уражаннем нейкіх падзей, з'яў ці думак і, пры неабходнасці, з дакладнасцю ўзнаўляць іх у памяці – істотныя складнікі пісьменніцкага таленту. У Коласавых аўтабіяграфічных матэрыялах знаходзім яшчэ некалькі паказальных у гэтым сэнсе згадак: пра прыснёную ў раннім дзяцінстве дзяўчынку, вобраз якой уразіў вельмі моцна і потым "долго жил … в сердце", "трогал своею красотою, овеянною прекрасными грезами" [3, с. 93], прымушаючы адчуваць нешта блізкае да закаханасці; пра тое, як гадоў у пяць "вылаяў … Бога апошнімі словамі", бо "не ўдалося занесці з хаты жару, загорнутага ў анучу …, каб разлажыць на полі агонь", а пасля, калі "злосць прайшла", "вельмі востра і балюча адчуваў свой грэх …" [4, с. 175]; пра дзіцячы страх перад навальніцаю [4, с. 174] і наогул пра магутнае ўражанне, якое заўжды рабілі навальніцы з цёмнымі хмарамі, маланкай і грымотамі [3, с. 93] і інш.

У аўтабіяграфічных дакументах Якуба Коласа неаднойчы (у тым ліку і ва ўжо прыведзеных вышэй цытатах) гучыць думка пра ўмацаваную самотным ладам жыцця схільнасць малога Костуся да фантазавання: "Жил я, преимущественно, своим внутренним миром, миром образов и грез, о котором я никому не говорил" [3, с. 90]. Развітое ўяўленне – вельмі істотны паказчык мастацка-творчай адоранасці дзіцяці, неадрыўна звязаны з вастрынёй перажыванняў і неардынарнасцю светаўспрымання. Звяртае на сябе ўвагу, што Колас піша пра ўласную дзіцячую настроенасць на паэтычную хвалю як пра нешта зусім натуральнае, ледзь не звычайнае. Гэта сведчыць, што творчы пошук, разняволенае мысленне вобразамі і асацыяцыямі, пастаянная натхнёная праца фантазіі з самых ранніх гадоў не толькі прыносілі Костусю Міцкевічу сапраўднае задавальненне, але і ўспрымаліся як абсалютна неад'емная частка яго асобы і яго бачання свету – па сутнасці, як самое жыццё: "Как и всякий ребенок, я мыслил только образами. Все отвлеченные понятия всегда связывались с какими-нибудь реальными представлениями. Так, название каждого дня недели вызывало какой-нибудь образ (воскресение – катушка белых ниток; вторник – фабричное клеймо, какое ставят на донышке некоторых глиняных кубков; среда – деревянная спинка кровати; четверг – черенок долотца; пятница – ружейный приклад; суббота – пара мягких халяв)"[14] [4, с. 166].

Яшчэ адзін момант, на якім, асэнсоўваючы свой шлях да літаратурнай творчасці, справядліва спыняецца Якуб Колас-аўтабіёграф, – павышаная дзіцячая ўвага да мовы, прычым не толькі да яе змястоўнага і практычна-ўжытковага бакоў, але і да эстэтычнай кампаненты. Узгаданыя Коласам выпадкі з дзяцінства красамоўна сведчаць, што да асэнсавання той ці іншай лексічнай адзінкі падключаліся ўсе даступныя інтэлекту і псіхіцы дзіцёнка рэсурсы (у тым ліку – абстрагаванне і вобразна-асацыятыўнае мысленне). Свядомасць дзіцяці напружана працавала над кожным новым выразам, кожнай новай структурай і найтанчэйшымі адценнямі іх сэнсу. І ў самыя раннія гады, і ў падлеткавым узросце (калі большасць дзяцей пачынае карыстацца мовай "інструментарна",

[14] Зразумець, як у малога К. Міцкевіча нарадзіліся гэтыя нечаканыя вобразы, дапамагаюць больш разгорнутыя звесткі з кнігі М. Лужаніна "Колас расказвае пра сябе". Яны крыху розняцца ад занатаваных самім Коласам, але "механізм" узнікнення ў дзіцяці асацыяцыі прасочваецца дастаткова выразна: "Нядзеля ўяўлялася Костусю поўнай шпулькай белых нітак, бо маці ў гэты дзень не бралася за шытво і застаўляла скрыначку з ніткамі высока на паліцу. Панядзелак – шпулькай без нітак: расходуючы іх, жанчына аддавала пустыя шпулькі на гульні сыну. Аўторак – сіняй фабрычнай маркай на белым гліняным кубку, бо ў перадпосны дзень маці частавала дзяцей малаком і Костусю даставаўся ўлюбёны кубак, гэтая адзіная крамная пасудзіна ў хаце. Серада ўяўлялася драўляным білам на ложку: гаспадыня прасушвала пасцельныя прыналежнасці на плоце. Чацвер – адвёрткай з ручкай, бо дзядзькам Антось, рыхтуючыся да палявання, разбіраў і чысціў стрэльбу і, каб цікаўныя малыя не перашкаджалі ў рабоце, палохаў іх гэтай прыладай. Пятніца – прыкладам стрэльбы, аб які аднойчы дзядзька дабіў ажыўшую ў хаце птушку, прынесеную з палявання. Субота – верхнім абрэзам халяў у мужчынскіх ботах: рыхтуючыся да нядзелі, Антось старанна начышчаў іх, але зверху халяў усё ж заставалася рудаватая палоска" [5, с. 32–35].

аўтаматызавана, бо тая перастае быць ужо нечым нязведаным) будучы пісьменнік надзвычай чуйна і неардынарна ўспрымаў слова.

Вось характэрны прыклад стасункаў К. Міцкевіча з мовай, датычны ранняга (яшчэ "дапісьменнага") перыяду жыцця паэта: «Рассказы отца о виденном, о разных случаях знакомили меня с миром вне нашей домашней обстановки. Иногда передавал он новости из нашего родного села Николаещины, кто женится, кто выходит замуж. Выражение "бярэ замуж" для меня было совершенно непонятным. Мне представлялось это так, что мужчина берет девушку за ухо и ведет с собою. Я однажды спросил отца: "Як гэта, тата, жэняцца?"» [3, с. 90]. (У гэтай сітуацыі лексіка-пазнавальная актыўнасць Костуся мела, праўда, нечаканы і не вельмі прыемны вынік, які, аднак, не перашкодзіў хлопцу і далей старанна "ўслухоўвацца" ў мову: «Вместо ответа отец вынул из веника розгу, поднял мне рубашонку (ходил я тогда в одной рубашонке) и отодрал розгою. "Вось як жэняцца", – сказал он мне при этом" [3, с. 90]).

А вось ужо ўзор больш глыбокага і свядомага (бо Костусь пасталеў) пранікнення ў слова, звязаны з лексікай прафесійна-літаратурнай: «"Поэт" представлялся мне каким-то полубогом, сверхчеловеком. Он часто занимал мои мысли и мечтания. Само слово "поэт", когда мне приходилось встречать его при чтении книг, производило на меня сильное впечатление. Я всматривался в образ самого слова. Оно как-то выделялось из ряда других слов, приобретало великий смысл и значение в моих глазах» [3, с. 92].

Спасціжэнне мовы і раскрыццё яе эстэтычнага патэнцыялу ішло ў малога Костуся паралельна з (і ў многіх выпадках праз) адточванне навыкаў рэцэпцыі – спачатку ўважлівага і зацікаўленага слухання, а пазней і засяроджанага самастойнага чытання. Узровень чытацкай кампетэнцыі, як вядома, шмат у чым вызначае ўзровень кампетэнцыі пісьмовай (г. зн. чым больш глыбока і цэласна суб'ект здольны ўспрымаць тэкст – вусны або пісьмовы, тым больш якасныя тэксты ён сам здольны стварыць). Таму засваенне майстэрства / мастацтва рэцэпцыі можна лічыць вызначальнай перадумовай паспяховага станаўлення "чалавека, які піша", чалавека-творцы.

Вельмі паказальна, што хлопчыка інтуітыўна цягнула да слухання размоў дарослых і асабліва – тых гісторый і казак, якія адмыслова распавядаліся дзецям старэйшымі членамі сям'і або гасцямі лесніковай сялібы: "Я очень внимательно вслушивался в разговоры старших, в их рассказы, носившие часто самый разнообразный характер, начиная с обыкновенных людских отношений и кончая всевозможными преданиями, легендами, необыкновенными случаями, пророческими снами и таинственным общением с умершими" [3, с. 90–91].

Аўтабіяграфічныя дакументы Якуба Коласа наогул сведчаць, што будучаму пісьменніку ў дзяцінстве шанцавала на сустрэчы з добрымі апавядальнікамі, у якіх ён – сам таго яшчэ не ўсведамляючы – многаму навучыўся як літаратар. Згадваючы, напрыклад, дзядзьку Антося К. Міцкевіч асабліва падкрэслівае ў ім выдатны апавядальніцкі талент і, сыходзячы ў сваіх рэцэптыўных ацэнках найперш з эстэтычных пазіцый, зазначае, што і змест, і форма дзядзькавых казак і гісторый заўжды былі ў суладдзі з вонкавым прыродным атачэннем, надвор'ем, настроем і эмацыйным станам слухачоў [4, с. 166].

Новыя гарызонты для рэалізацыі творчых здольнасцей раскрыла для малога Костуся навучанне чытанню. Знаёмства з кнігай і прафесійнай паэзіяй (творы Крылова, Пушкіна, Лермантава і інш.) зрабілі сапраўдны пераварот у дзіцячай душы: хлопец нарэшце адкрыў для сябе форму (вершаванае слова), у якую мог "апрануць" няясныя ўнутраныя імпульсы. Калі раней Костусева развіццё як мастака ішло найперш унутрана, непрыкметна для іншых, дык цяпер ён мог не толькі перажываць, разважаць, асэнсоўваць, але і дзяліцца сваімі перажываннямі, "матэрыялізоўваць" вынікі сваёй духоўнай працы. Да ўмення ўспрымаць дадавалася, згодна з Ф. Бацюшкавым, уменне ўцелясняць успрынятае – кола замыкалася, і творчасць у яе агульнапрынятым разуменні была цяпер магчымаю (хаця ў рэальнасці, безумоўна, патрабавалася яшчэ шмат настойлівай і карпатлівай працы, каб дасягнуць літаратурнага поспеху).

Апісаны Якубам Коласам у аўтабіяграфічных матэрыялах дзіцячы досвед творчасці – вельмі інтымны, асабісты. Але разам з тым ён і шмат у чым тыповы. Сярод асноўных "паказчыкаў" дзіцячай крэатыўнасці (у першую чаргу – задаткаў да літаратурна-мастацкай творчасці) Колас абсалютна слушна вылучыў здольнасць да максімальнай канцэнтрацыі, уменне слухаць свой

унутраны голас і “ісці” следам за ім, павышаную ўвагу да мовы (і асабліва – яе эстэтычнага боку) і інш. Паступова, як складаны пазл, яны збіраюцца адно да аднаго (як збіраліся і ў жыцці Канстанціна Міцкевіча) і дзейнічаюць падобна да ўзаемакаталізатараў – каб талент мог быць рэалізаваным.

ЛІТАРАТУРА:

1. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012. – Т. 9 : Паэма “Сымон-музыка” / рэд. М.І. Мушынскі ; падрыхт. тэкстаў і камент. Т.М. Махнач. – 2009. – 432 с.
2. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012. – Т. 13 : Трылогія “На ростанях”. Кн. пер. і друг. / рэд. Т.С. Голуб ; падрыхт. тэкстаў і камент. С.В. Забродскай. – 2011. – 460 с.
3. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012. – Т. 18 : Лісты (1908–1942) / рэд. Т.С. Голуб, М.І. Мушынскі ; падрыхт. тэкстаў і камент. Н.В. Дзенісюк [і інш.]. – 2012. – 679 с.
4. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012. – Т. 20 : Лісты (1954–1956 і недатаваныя). Аўтабіяграфіі. Дзённікі. Інскрыпты / рэд. Т.С. Голуб, М.І. Мушынскі ; падрыхт. тэкстаў і камент. Н.В. Дзенісюк [і інш.]. – 2012. – 698 с.
5. Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе : аповесць-эсэ / М. Лужанін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 446 с.
6. Фромм, Э. Творческий человек / Э. Фромм : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.psychol-ok.ru/lib/fromm/tch/tch.html. – Дата доступа : 20.02.2016.

Т.У. Ганчарова-Цынкевіч (Мінск)

ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Беларускі фальклор багаты алегарычнымі і павучальнымі апавяданнямі, прыказкамі, прымаўкамі, гумарыстычна-сатырычнымі анекдотамі, бытавымі і чарадзейнымі казкамі. Многія з іх паслужылі спрыяльнай глебай для ўзнікнення разнастайных жанраў у пісьмовай культуры нашага народа, у тым ліку і байкі, і сатырыстычнага верша. Першыя спробы беларускіх паэтаў у баечным жанры прыпадаюць на канец васьмідзесятых ці пачатак дзевяностых гадоў дзевятнаццатага стагоддзя, і звязаны яны з імёнамі Францішка Багушэвіча, Адама Гурыновіча і Альгерда Абуховіча. У пачатку дваццатага стагоддзя да жанру байкі, сатырычнага апавядання, фельетона звярталіся Якуб Колас і Янка Купала.

Па характару свайго таленту Кандрат Крапіва - сатырык. Ён шырока вядомы як аўтар сатырычных і гумарыстычных вершаў і апавяданняў, баек і фельетонаў. Друкавацца пісьменнік пачаў у 1922 годзе, і сярод першых яго твораў былі байкі, якія бязлітасна выкрывалі старое і адсталае, заганы чалавечага грамадства і тым самым садзейнічалі выхаванню падрастаючага пакалення. Менавіта ў гэтым і заключаўся глыбока нацыянальны характар творчасці К. Крапівы.

Яркай праявай таленту пісьменніка з’яўляецца сувязь яго твораў з вуснай народнай паэзіяй, арыентацыя на лепшыя дасягненні славеснай культуры беларусаў. Кандрат Крапіва як вучоны-філолаг у сваіх навуковых работах закранаў многія пытанні літаратуры, фальклору, мовы. Так, яшчэ ў першыя гады сваёй дзейнасці ён на старонках часопіса "Узвышша" (1927 г., № 6) выступіў з артыкулам "Беларускія прыказкі", дзе ўсебакова разглядаў адзін з папулярных жанраў народнай творчасці, да якога ён часцей за ўсё будзе звяртацца як паэт-сатырык, байкапісец і драматург.

К. Крапіва у народна - паэтычнай творчасці, у жывой народнай мове бачыў невычэрпнае багацце для пісьменнікаў, адну з крыніц сюжэтаў, вобразаў, мастацкіх сродкаў і асаблівасцей. Пра гэта ён гаварыў у адной са сваіх навуковых прац “Слова да малодшых”.

З першых крокаў мастацкай творчасці паэт стварае шэраг вершаваных фельетонаў, сатырычных баек і вершаў, апавяданняў і паэм, якія змагаюцца з заганамі быту і грамадскага жыцця. Многія з іх па- свайму характару, мове вельмі блізкія да народных традыцый. У аснове іх ляжыць фальклорны матэрыял. Так, у некаторых байках аўтар выкарыстоўвае сюжэты народных казак або анекдотаў ("Сука ў збане", "Тата-Заяц", "Махальнік Іваноў" і інш.).

Байка "Сука ў збане" напісана па матывах беларускай казкі пра лісу і збан.

У байцы "Тата-Заяц" распрацавана анекдатычная тэма, з якой вынікае мараль, накіраваная супраць тых, хто мае вялікія прэтэнзіі, якія не адпавядаюць заслугам:

Такія сярод нас - зусім не навіна.
Вы толькі заўважце:
Прэтэнзій у яго хапіла б на слана,
Заслуг жа - як у зайца. [1, с. 181].

Мараль сфармулявана аўтарам афарыстычна, апошнія два радкі па ўзору народных прыказак, пераўтварыліся ў крылатае выслоўе.

У байцы "Махальнік Іваноў" узнімаецца тэма, якая непасрэдна звязана з фальклорам і мае анекдатычную аснову. У гэтым творы ў духу традыцыйнага анекдота намаляваны вобраз падхаліма, імя якога стала гаворачым.

У сваіх творах К. Крапіва ўжывае і народныя прымаўкі, і прыказкі. Характэрнымі ў гэтым плане з’яўляюцца байкі "Дзед і Баба", "Ганарысты парсюк".

У байцы "Дзед і Баба"распрацавана прыказка "Баба з калёс, каню лягчэй". Выкарыстоўваючы народную думку гэтай прыказкі, аўтар напісаў па-сапраўднаму дасціпны твор, у якім высмеяў няздольных да працы службоўцаў:

Здэцца й робяць яны штось,
Але справы - слабы. [1, с. 73].

Сэнс твора вынікае з дасканалага па мастацкай завершанасці апавядання пра Бабу, якая стала памагаць каню:

Што ж, каню другі гадок,
Дык яна - за білы
Ды нагамі ў перадок
Пхне, як мае сілы.

- Кінь, дурная, бо зганю! -
Дзед тут Бабе кажа. -
Ты паможаш так каню,
Як хваробе кашаль. [1, с. 72].

Як відаць, і ў аўтарскай мове, і ў мове дзеючых асоб выкарыстаны тыповыя беларускія выслоўі і выразы. Стыль адказу Бабы таксама вытраманы ў народных традыцыях:

- Ах ты, ёлупень стары! -
Баба дзеда лае, -
Стой жа тут, хоць ты згары!
Мне бяда малая. [1,с. 72].

Прыказка "Еж дурань, бо то з макам" лягла ў аснову аднайменнай байкі К. Крапівы.

З фальклорных крыніц узніклі і байкі "Ліслівае целя", "Саманадзейны конь", "Пра цыгана і кабылу", "Давялося свінні на неба глядзець" і шэраг іншых твораў пісьменніка, маральна - філасоўскі змест і сэнс якіх грунтуецца на матэрыяле агульнавядомых беларускіх прыказак.

Так, пачуўшы прыказку пра тое, што ласкавае цялятка дзве маткі мае, а гордае ні адной, К. Крапіва расказаў у творы пра ліслівага бычка, які ссаўдзвюх матак і здох, аб'еўшыся малаком. Такім чынам пісьменнік пратэстуе супраць чалавечай сквапнасці.

Твор "Саманадзейны Конь", эпіграфам да якой аўтар узяў прыказку "вялікаму каню - вялікі хамут", высмейвае прагных да славы крыкуноў.

Прыказка "Кожны цыган сваю кабылу хваліць" паслужыла асновай сюжэта байкі "Пра цыгана і кабылу", у якой пісьменнік выкрывае хлусню і несумленнасць некаторых пісак.

Выкарыстоўваючы фальклорныя казкі, прыказкі, прымаўкі, выслоўі, К. Крапіва дасягаў значнага мастацкага завастрэння сваіх вобразаў і сатырычных дэталяў. Пісьменнік добра валодаў народнай мовай і ў яе духу ствараў аўтарскія афарызмы. Для прыкладу можна згадаць такія байкі, як "Дыпламаваны баран": Другі баран - ні "бэ", ні "мя", // А любіць гучнае імя. [1, с. 93]; "Мандат": Бывае іншы раз і з нашым братам, // Што галаву заменьваюць мандатам ... [1, с. 74]; "Жаба ў каляіне": Пад кола, жаба, не падлазь [1, с. 109].

Пісьменнік заўсёды для сваіх твораў шукаў у жыцці цікавыя і непаўторныя сюжэты. Яго байкі для чытача адкрываюць цэлую галерэю самабытных і непаўторных мастацкіх тыпаў, вобразаў, характараў. Байкі К. Крапівы прыцягваюць сваім жывым і вострым словам, трагічным гумарам, каларытнасцю сцэн і нацыянальнай фальклорна - паэтычнай традыцыяй.

Любоў аўтара да жывога народнага мастацтва лягла і ў аснову яго сатырычных вершаў. Сродкамі бытавой мовы пісьменнік здолеў выявіць погляды, маральныя прынцыпы, жыццёвую мудрасць, дасціпны гумар беларускага народа.

Так, у вершы "Вось такія дактары вымуць душы без пары" аўтар васмейвае невукаў - лекараў. Рашучае непрыняцце такіх гора - спецыялістаў падаецца ўжо ў самой назве твора, якая становіцца сапраўдным афарызмам. Верш "Лясная казка" нагадвае сваім сюжэтам народную казку. У цэнтры яе знаходзіцца вобраз лянівага Абібока, які кіруецца прыказкай: "Работа, як кажуць, у лес не ўцячэ"... [1, с. 204].

Казачнае апавяданне ў творы служыць сатырычнаму адлюстраванню з'яў рэчаіснасці.

Некаторыя іранічна - гумарыстычныя вершы К. Крапівы блізкія да народных песень ("Разлюлі - люлі маліна", "Песня беларускіх партызан", "Камсамольскія прыпеўкі"). Змест гэтых твораў нагадвае фальклорныя частушкі або прыпеўкі.

Пісьменнік у сваіх сатырычных вершах ужывае і прыёмы парадзіравання. У сувязі з гэтым можна згадаць такія яго творы як "Калядная размова", "Малітва па - беларуску", " "Цёткам навука" і інш.

Паэмы "Біблія" і "Хвядос - Чырвоны нос" К. Крапівы таксама цесна звязаны з фальклорнымі традыцыямі. У паэме "Біблія" пісьменнік выкарыстоўвае прыёмы народных пародый і сатырычных анекдотаў. Пад удзеяннем фальклору аўтар ужывае прыём паніжэння: тое, што заўсёды падаецца ва ўзвышаным плане, як бы пераводзіцца ў самае звычайнае, жыццёвае. Менавіта так пісьменнік у творы трактуе розныя біблейскія легенды аб сатварэнні света.

К. Крапіва ва ўсіх выданнях называе сваю паэму "Хвядос - Чырвоны нос" казкай. У творы ён ужывае прыёмы фальклорнай чарадзейнай казкі, якія накіраваны на выкрыццё такой заганы грамадства як п'янства.

У сваіх апавяданнях пісьменнік нярэдка звяртаецца да матэрыялу народна - паэтычнай творчасці, асабліва казак, прымавак і прыказак. Для прыкладу можна назваць такія, як "Каровін муж", "Ці была ў яго галава?", "Ёлкі і палкі"і інш.

У творы "Каровін муж" для характырыстыкі заможных сялян, якія з гонарам глядзяць на беднату, аўтар ужывае народныя прыказкі і параўнанні: "... у Тодара нос дык і фігай не дастанеш" [1, с. 387]; "... Стэфка, дык цацка" [1, с. 387]; "... Голы, як бізун" [1, с. 387].

Твор вабіць жыццёвай мудрасцю, у ім адчуваецца жывая іранічная думка. Зразумела, што прыказкамі, прымаўкамі, беларускай фразеалогіяй пісьменнік карыстаецца з мэтай, каб дасягнуць большай выразнасці малюнка і вастрыні гумару, дакладнасці ў абмалёўцы вобразаў і характараў.

У час Вялікай Айчыннай вайны К. Крапіва піша сатырычнае апавяданне "Ёлкі і палкі", высмейваючы выхваленні нямецка - фашысцкіх захопнікаў. У тканіну свайго твора пісьменнік уключыў такія народныя прыказкі, як абяцанка - цацанка, а дурню радасць; не кажы гоп, пакуль не пераскочыш і інш. Беларуская фразеалогія дазваляе аўтару глыбей раскрыць ідэйны сэнс твора.

На фальклорным матэрыяле грунтуецца і апавяданне "Ці была ў яго галава?", якое мае падзагаловак "Старая казка на новы лад", дзе зноў у сатырычным плане малююцца фашысцкія захопнікі. Вобраз Цмока ў творы сімвалізуе нямецкі фашызм, які нясе ўсім народам няшчасце. Сістэма вобразаў апавядання "Ці была ў яго галава ?" падобная да казкі і нагадвае сабой фальклорны твор "Ці была ў пана галава, ці не ?". Асабліва гэта відавочна ў канцы апавядання, калі цмок гіне. К. Крапіва падыйшоў творча да фальклорна - казачнага матэрыялу. У апавяданні аўтарам захаваны толькі казачнае гучанне і матыў аб галаве. У цэлым жа змест твора новы.

Значнае месца ў творчасці К. Крапівы займае драматургія. У ёй таксама шырока выкарыстоўваецца вусна - паэтычная народная творчасць: прыказкі, прымаўкі, фальклорныя песні. Асабліва гэта назіраецца ў такіх п’есах, як "Хто смяецца апошнім" і "Пяюць жаваранкі".

У сатырычнай камедыі "Хто смяецца апошнім" К. Крапіва выкрывае і высмейвае людзей, варожых грамадскаму ладу жыцця. У вобразах Гарлахвацкага і Зёлкіна малюцца тыпы прайдзісветаў, махляроў, невукаў. У творы звычайныя людзі ў асобе прыбіральшчыцы цёці Каці і дворніка Нічыпара трапна характарызуюць дырэктара інстытута Гарлахвацкага: "Новы поп, дык новае маленне" [2, с. 54]; "А ў таго Гарлахвацкага крукам носа не дастаць" [2, с. 155]. А такія як Зёлкін: "... працуюць і смаку не чуюць" [2, с. 154]; "А таму раскоша тут, як шчупаку ў сажалцы" [2, с. 155].

Карыстаючыся прыказкамі , прымаўкамі, параўнаннямі, звяртаючыся да вобразнага народнага слова, пісьменнік дасягае экспрэсіі ў выкрыцці адмоўных персанажаў, вастрыні гумару і дакладнасці ў абмалёўцы характараў.

Апошняя карціна камедыі "Пяюць жаваранкі" з’яўляецца фальклорна-этнаграфічнай замалёўкай вяселля. А як вядома, вясельныя абрады суправаджаюцца заўсёды песнямі. Аўтар змяшчае іх у творы:

Ой, ляцелі гусачкі цераз сад,
Крыкнулі, гукнулі на ўвесь сад,
Крыкнулі, гукнулі на ўвесь сад;
Пара табе, Насцечка, на пасад. [2, с. 426-427].

Калі гэта вясельная песня прыводзіцца аўтарам з фальклору, то ўжо іншыя створаны К. Крапівой па ўзору старых вясельных песень, дзе ў старажытную форму аўтар укладвае новы змест:

Кіньце свае жартачкі - нападкі, -
У нашага сватачкі - парадкі:
Ён жа гаспадарлівы і дбайны -
Гудуць на палетачку камбайны.
Ідзеш ты к нам, Насцечка, на час,
Будзе табе хораша ў калгасе... [2, с. 427].

Сцэна вяселля напісана па - народнаму каларытна з выкарыстаннем фальклорных матываў і матэрыялаў.

Добрае знаёмства з народным побытам, з тымі канкрэтнымі абставінамі, пры якіх людзі карыстаюцца прыказкамі, прымаўкамі, устойлівымі фразеалагізмамі, заўсёды дапамагала К. Крапіве глыбока зразумець іх жыццёвае і эстэтычнае прызначэнне для народа. У сваёй творчасці пісьменнік рабіў акцэнт перш за ўсё на тым, што мастаку слова народны фальклор заўсёды дае велізарныя магчымасці ў спазнанні філасофіі быцця чалавечага грамадства.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Выбраныя творы: У 2-х т. Т.1: Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы, апавяданні, фельетоны, памфлеты, аўтабіяграфія / К. Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 478 с.
2. Крапіва, К. Выбраныя творы: У 2-х т. Т.2: П'есы / К. Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 622 с.
3. Сабалеўскі, А. Кандрат Крапіва: Нарыс жыцця і творчасці / А. Сабалеўскі. - Мінск: Нар. асвета, 1989. – 222 с.

З.У. Драздова (Мінск)

РАМАН КАНДРАТА КРАПІВЫ "МЯДЗВЕДЗІЧЫ": МАЙСТЭРСТВА СЛОВА

Раман "Мядзведзічы" – адзіны буйны празаічны твор у літаратурнай спадчыне выдатнага беларускага пісьменніка Кандрата Крапівы. Ён задумваўся як вялікае эпічнае палатно пра калектывізацыю ў вёсцы, якое павінна было складацца з некалькіх кніг: "Па лініі творчасці я працую цяпер над раманам "Мядзведзічы", – дзяліўся планамі пісьменнік у артыкуле "Слова да малодшых". – Першая кніга гэтага рамана ўжо выйшла з друку. Яна ахапляе аднаўленчы перыяд, які супадае з першым перыядам маёй творчасці, і хоць часткова папаўняе прабел у адлюстраванні мною класавага змагання на вёсцы. Другая кніга будзе прысвечана арганізацыйнаму і гаспадарчаму ўмацаванню калгасаў. Матэрыял для гэтага ў мяне ёсць даволі багаты. Увесь мой клопат у тым, каб правільна адлюстраваць гэты найважнейшы момант у рэканструкцыі сельскай гаспадаркі і разам з тым, каб твор выйшаў цікавы падзеямі і багаты яскравымі вобразамі [2, с. 446–447]. Задума аўтара не ажыццявілася ў поўную меру, бо першая кніга рамана, якая выйшла асобным выданнем у канцы 1932 г., так і засталася адзінай. Даследчыкі шмат разважалі аб тым, чаму Крапіва спыніў працу над творам, які мог стаць раўназначным эпапеям накшталт "Палескай хронікі" Мележа або "Узнятай цаліны" Шолахава. Так, А. Сабалеўскі выказваў здагадку, што прычынай згортвання цікавай аўтарскай задумы з'явілася тое, што ў наступнай кнізе рамана трэба было пісаць пра калектывізацыю ў вёсцы, з яе "перагібамі", "галавакружэннямі" і да т.п., а ў краіне моцна змянілася сацыяльна-палітычная абстаноўка: пачынаўся час рэпрэсій, ссылак, і не пра ўсё можна было пісаць адкрыта і сумленна. Аднак і ў гэтым незавершаным рамане, як і ў байках і камедыях, беларускі пісьменнік паказаў сябе чалавеказнаўцам, праўдзівым летапісцам сялянскага жыцця. Твор, як і хацеў яго аўтар, выйшаў багатым яскравымі вобразамі, выпісанымі з глыбокім псіхалагізмам.

Крапіва, як бачым з працытаваных намі раней радкоў з яго артыкула, імкнуўся адлюстраваць у першай кнізе класавае змаганне на вёсцы. Аднак вастрыні сацыяльных супярэчнасцей у рамане "Мядзведзічы" няма. Як няма і выразнай класавай дыферэнцыяцыі герояў. Тым не менш зверху ўжо патрабавалася "стварацъ", "бачыць" супярэчнасці, напружанасць паміж сялянамі, раздзяленне на класы. Па-рознаму глядзяць на працу ў заможнага селяніна Каржакевіча камсамолец Якуб і яго бацька. Калі Якуб хоча спагнаць з Каржакевіча праз суд тое, што ён павінен заплаціць малодшаму брату Косці, які працуе ў таго за парабка, то бацька рашуча пратэстуе: "Буду паскудзіцца з чалавекам, а на весну прыпрэ, дык ідзі ізноў да яго прасіць, у сабакі вачэй пазычыўшы. У каго ж ты вельмі ўхопіш? Табе абы языком хлебястаць" [2, с. 324]. "Я вось зараз век зжыву, ды нікому вока не запарушыў, а ён вельмі бярэцца замалада" [2, с. 325].

Ніхто з так званых кулакоў у рамане "Мядзведзічы" – ні Жагула, ні Каржакевіч, ні Грамабой, ні нават Сомік – не выглядае хітрым, скрытым ворагам савецкай улады. Кожны з іх умее гаспадарыць, працуе, не шкадуючы сіл – ні сваіх, ні сямейнікаў: " – Што ж я ўкраў у каго ці аграбіў каго? Раблю дык і маю", – справядліва гаворыць пра сябе Грамабой [2, с. 241]. Мае рацыю ён і тады, калі сцвярджае, што падзел зямлі ўсім пароўну мала што дасць, – "на той год зноў перадзельваць давядзецца. Бо адзін будзе рабіць ад цямна да цямна, а другі будзе чэрава грэць пад сонцам. Такую ж хваробу ён і мець будзе…" [2, с. 241].

Раманіст не аднойчы прымусіць разважаць свайго любімага героя аб камуне, сацыялізме, перабудове вёскі, прама гаворачы “ад сябе”, што герой “пабаяўся думаць далей”, “спужаўся і схаваўся сам ад сябе”, указваючы на “пакутны роздум”, ад якога ён мусіў ратавацца. Сам пісьменнік прызнаваўся, што тады не ўсё было зразумелым, як яшчэ павернуцца справы.

Псіхалогія герояў рамана “Мядзведзічы” раскрываецца ў асноўным праз яе знешнія праявы – учынкі, дзеянні, паводзіны, жэсты, рухі, рэчы, вопратку, партрэт, мову, хоць у творы нямала выпадкаў і аналізу іх думак і пачуццяў у форме няўласна-простай мовы. Некаторыя вобразы крапівінскага твора створаны чыста знешнімі, пластычнымі сродкамі.

Майстэрства Крапівы як мастака-псіхолага выявілася, можа, у найбольшай ступені ў партрэце персанажа і ў яго размовах з іншымі людзьмі. Партрэты герояў К. Крапівы “Мядзведзічы” адрозніваюцца арыгінальнасцю, кідкай выразнасцю, псіхалагізмам. Вось прыемна заклапочаны падрыхтоўкай да вяселля дачкі вясковы багацей Жагула даведаўся аб прыходзе нечаканых гасцей: “Жагула выйшаў на ганак, калі мужчыны ўзыходзілі ўжо на двор. Ён стаяў, *пануры* і *нерухомы,* не зыходзячы з ганка і адчуваючы, што тут нешта нядобрае. *Яго квадратовая барада здавалася фундаментам пад чырвоным, даволі буйным носам*”[2, с. 348]. Крапіва, як і ўсе таленавітыя мастакі, глядзеў на творчасць як на мысленне вобразамі.Няшмат у рамане старонак, прысвечаных “пану” Жагулу, аднак вобраз гэты атрымаўся вельмі жывым і праўдзівым. Паглыбленне ў гісторыю душы героя адбываецца праз яго ўчынкі, манеру трымацца, размовы з іншымі людзьмі. Найбольш ярка Жагула паўстае ў сцэнах са старшынёй райвыканкама і з гасцямі, якія прыехалі на вяселле яго дачкі, але жаніх перадумаў. Вось мы бачым героя ў дзяржаўнай установе, куды ён прыйшоў па важнай справе. Пісьменнік спыняе ўвагу чытача на ботах героя, якія ён абуў гэтай гарачай парою: “Яго *боты цяжка грукочуць па гулкім калідоры, і грукат гэты адгукваецца рэхам у суседніх пакоях*” [2, с. 296–297]. Перад дзвярыма герой спыняецца, разгортвае хустачку, дастае паперку, чытае сам сабе, “*мыляючы губамі. Тады прачыніў дзверы,спачатку прасунуў сваю квадратовую бараду, а за ёю і сам прасунуўся ў пакой і напоўніў яго густым пахам разагрэтага на сонцы дзёгцю. Умаршчынах юхтовых перадоў дзёгаць аж прасочваўся наверх праз тоўсты слой пылу* ”[2, с. 297].

Жэсты выдаюць героя з галавой – яго настрой, характар, стыль паводзін. Па калідоры ён ідзе ўпэўнена, цяжка грукочачы ботамі, перад уваходам перачытвае паперку, на сілу якой спадзяецца. Гэта даведка ад зямельнага начальства, якую ён атрымаў дзякуючы сваёй шчодрай пачостцы. Ён верыць, што цяпер яго гаспадарку ніхто не пасмее нават і пальцам крануць. Хваючы сваю ганарыстасць, пыхлівасць, ён разыгрывае пэўную нерашучасць, нясмеласць, бо спачатку прасоўвае сваю квадратовую бараду (гэта дэталь – квадратовая барада – у творы шматразовая), а тады прасоўваецца сам. Мы не толькі бачым яго, але і як бы адчуваем пах, які сыходзіць ад яго ботаў – густы пах разагрэтага сонцам дзёгцю.

Далей паміж Жагулам і старшынёй райвыканкама адбываецца вельмі змястоўны ў псіхалагічным плане дыялог:

“ – Дарэмна хацелі вы мяне пакрыўдзіць, – *зразу прыступіў да справы Жагула.*

– Пакрыўдзіць? Чым жа гэта? Хто вы такі?

– Я – Жагула, калі чулі пра такога.

Мяркуючы па тым, *з якой варожай зацікаўленасцю глянуў старшыня, Жагула дагадаўся, што той пра яго “чуў”. Жагула насілу мог схаваць пад знадворнай пакорлівасцю і нават як бы баязлівасцю з’едлівую ўсмешку, радасць перамогі. Сіла паперкі, якую ён трымаў у руцэ, давала яму ўпэўненасць, падбухторвала на задзёр, на кпінкі.*

– Падаваў я заяву тыдні два таму назад, каб вы мне падатку трохі знялі, – *спакойненька сказаў ён.*

– Ну? – настаражыўся старшыня.

– Ну, дык вы адмовілі

– Дык далей што?

– А далей – вось прачытайце.

Трымаючы зноў паперку за краі, толькі ўжо літарамі ад сябе, Жагула нахабна сунуў ёю старшыні ледзь не ў самы нос” [2, с. 297].

Гэты па-майстэрску выкананы дыялог выдатна характарызуе кожнага з персанажаў, падае сінхроннае ўспрыняцце героямі адзін другога. Кожны з іх не толькі ўдзельнік дыялога, але і яго праніклівы каментатар, аналітык унутраных памкненняў суразмоўцы. У аўтарскай рэмарцы важная роля адводзіцца зрокаваму вобразу сцэны, мастацкай дэталі.

У гэтым слоўным паядынку спачатку "перамагае" Жагула, некалькі разоў аўтарам падкрэслена, што ён гаворыць "спакойненька", "спакойна", у той час як старшыня хвалюецца, чырванее: "*У старшыні калаціліся рукі, і полымя запалкі дробна дрыжала, калі ён прыкурваў папяросу. Абурэнне яго патрабавала выхаду, але ён яшчэ не ведаў, што будзе рабіць з гэтым нахабным дзядзькам*" [2, с. 298].Аднак нечакана пазіцыя мяняецца, першынства атрымлівае старшыня. Цяпер ужо "*ціха, але так, што Жагула аж збялеў у твары*" гаворыць апошні. Цікава, як Жагула, гэты, паводле думкі старшыні "нахабны дзядзька", выходзіць з кабінета – "*моўчкі, асцярожна шкробаючы ботамі*" [2, с. 298].

Можна цалкам пагадзіцца з С. Лаўшуком, які сцвярджае, што "ніводнага безаблічнага персанажа ў творы няма" [1, с. 313]. Крапіва ўмела знаходзіць трапную мастацкую дэталь, надзяляючы яе псіхалагічнай энергіяй, зліваючы не толькі са знешнім, але і з унутраным воблікам чалавека. Жагулава дачка Манька апранута ў дарагое адзенне, аднак сядзіць яно на ёй так, што выклікае непрыемнае ўражанне. Дэталі і падрабязнасці, якія ўжывае пісьменнік пры абмалёўцы Манькі, выдаюць яго адносіны да яе: "*Але Манька была шляхтовага заводу*, і Мікола хацеў паказаць сябе перад ёю далікатным кавалерам. *А яна перавальвалася з нагі на нагу, як адкормленая гусь. Ружовая, відаць, дарагая, але няўдала пашытая сукенка, непрыемна абліпала гладкі азадак*" [2, с. 278].

І ў партрэце Манькі-нявесты таксама адсутнічае паэзія. Нават вясельны ўбор не робіць цуду, не дадае дзяўчыне прыгажосці: "Манька каторы раз прымярала ўжо сваё шлюбнае ўбранне. Надзявала белую баціставую сукенку з ружовай стужкай ў поясе, вянок з фатою і станавілася перад люстэркам так, як яна думала стаяць пад вянцом, з насоўкаю ў правай руцэ. *Стану свайго яна не бачыла, і ёй думалася, што ў гэтым убранні яна павінна здавацца танклявай, стройнай і лёгкай. Ківала галавою, як бы ў адказ на прывітанне, і ледзь усміхалася. Але тут з-за тоўстых сочных губ паказваліся вялікія конскія зубы, і яна хутчэй замыльвалася, каб як-небудзь схаваць тое, што ўсе ўжо даўно бачылі*" [2, с. 348]. Партрэт Манькі, як бачым, малюецца з выразным адценнем аўтарскай іроніі, насмешкі.

Насмешка прысутнічае і пры абмалёўцы іншых заможных прадстаўнікоў вёскі: "А тут *Грамабоіха ноздры растапырыла, рот шырокі ўветлівую ўсмешку крывіць*" [2, с. 267], – такой бачыць Яначка жонку свайго брата, калі яна дапамагае мужу адабраць у яго, нямоглага зусім, гаспадарку, "узяць яго сваімі заграбастымі рукамі" [2, с. 266].

Псіхалагічны стан дзяўчыны Волькі, якая, баючыся плётак, людскіх языкоў, пазбавілася ад цяжарнасці, аднак гэта стала вядома ўсім на вёсцы, тонка перададзены праз тое, як яна, няўпэўненая ў сабе, безабаронная, накідвае на плечы квяцістую хустку: "Сядзела Волька на прызбе ля свае хаты, накінуўшы на плечы квяцістую хустку (*здавалася, што не так будуць пранізваць позіркі людскіх вачэй*) [2, с. 279].

Галоўныя страсці чалавека ў гэтым творы заўсёды "дакументіруюцца целам" (К. Пятроў-Водкін). Цікава, што характарыстыка персанажа беларускага раманіста ніколі не пачынаецца з вачэй героя, як гэта мы бачылі ў Льва Талстога, Тургенева, Коласа, Мележа і іншых класікаў. Аўтар "Мядзведзіч" мог зрабіць люстрам душы любую частку чалавечага цела. Яму ўдалося выдатна паказаць, як непрыемна мяняецца твар чалавека, апантанага гневам і злосцю. І не толькі твар, а і ўвесь яго воблік. Вось перад намі адзін з мядзведзіцкіх кулакоў, ахоплены непамернай злосцю ад таго, што ў яго ўкралі каня: "*Яна* [злосць] *поўніла ўсю яго істоту, пералівалася цераз берагі, пырскала, біла фантанам* <…>Калі ён перад змярканнем увайшоў у вёску, дык яго *прарэзлівы тонкі голас загайсаў па ўсёй вёсцы, нервуючы нават найбольш спакойных. Яго тонкія пабялелыя губы, ледзь прыкметныя ў кароткім шчаціннi барады і вусоў, былі запенены, на твары скакаў і дрыжаў кожны мускул, трапяталася кожная рыса*" [2, с. 160].

Дадзенае даследаванне моўна-стылёвых асаблівасцей рамана К. Крапівы “Мядзведзічы” – толькі першы маленькі крок на шляху раскрыцця творчых “сакрэтаў” пісьменніка-празаіка, які можа стаць стымулам для далейшага дэталёвага і глыбокага іх вывучэння.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у чатырох тамах / рэдкал. В.А. Каваленка, У.В. Гніламёдаў [і інш.] – Мінск : Беларуская навука, 1999–2003. – Т. 2 : 1921–1941. – Мінск: Беларус. навука, 1999 – 903 с.
2. Крапіва К. Збор твораў у трох тамах / К. Крапіва – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР. 1956. – Т. 2. Проза. – 584 с.

Н.В. Якавенка (Мінск)

ТВОРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ І ЯКУБА КОЛАСА Ў АНТАЛОГІІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ 1934 ГОДА

На пачатку 20-х гг. XX ст. у Беларусі адбывалася небывалае ажыўленне літаратурна-грамадскага жыцця. У 1922 г. пачаў выходзіць часопіс «Полымя», у 1923 г. створаны літаратурнае аб’яднанне і часопіс «Маладняк», у 1926 г. – літаб’яднанне і часопіс «Узвышша». Развіццё літаратуры ў гэты час звязана найперш з імёнамі Янкі Купалы, Якуба Коласа, Міхася Чарота, Паўлюка Труса, Цішкі Гартнага, Максіма Гарэцкага, Уладзіміра Дубоўкі, Язэпа Пушчы, Змітрака Бядулі, Кузьмы Чорнага, Міхася Зарэцкага, Кандрата Крапівы і іншых пісьменнікаў.

Але ў 30-я гг. нацыянальнае адраджэнне пачало паступова згортвацца. Палітычным ганенням падвергліся такія дзеячы нацыянальнай культуры, як М. Гарэцкі, Ц. Гартны, У. Ігнатоўскі і многія іншыя. У 1932 г. выйшла пастанова ЦК ВКП(б) «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый», дзе гаварылася, што літаратура не адпавядае патрабаванням пралетарскага мастацтва. Літаратура пачала заганяцца ў агульныя рамкі, стала губляцца яе нацыянальная адметнасць. Многія дзеячы культуры і літаратуры апынуліся за калючым дротам. Вялікі ўплыў на развіццё літаратурнага працэсу аказвала крытыка. Некаторыя з крытыкаў таго часу «ўсур’ёз верылі, што грубыя абвінавачанні, наклейванне абразлівых ярлыкоў, нацкоўванне адных пісьменнікаў на другіх, адвольная інтэрпрэтацыя твораў –уся гэта непрыстойная і небяспечная цяганіна нібыта і ёсць сапраўдная крытыка. Мы ўжо не кажам аб крытычных практыкаваннях вульгарызатараў накшталт Бэндэ, дзейнасць якіх прыносіла шкоду беларускай літаратуры» [10, с. 161].

Згаданыя вышэй пісьменнікі ў пачатку 30-х гг. пачалі называцца творцамі «буржуазнай нацыяналістычнай, нацыянал-дэмакратычнай літа-ратуры» [5, с. 110]. У прыватнасці, М. Зарэцкага папракалі ў буржуазным упадніцтве, у прывержанасці «нацдэмаўскім кулацкім ідэалам хутарызацыі», у тым, што ён «аддае перавагу падсвядомай і біялагічнай прыродзе чалавека» [3, с. 139–140] і інш. Кандрат Крапіва называўся ў ліку тых «папутнікаў» літаратуры, «агульнай характарыстыкай для якіх можа з’явіцца, так сказаць, нацыянальная “шыльда”, за якою яны ня бачаць клясавай сутнасці рэчаў» [5, с. 110], але якіх яшчэ можна «перавыхаваць». Якуб Колас таксама не пазбегнуў вострых крытычных нападак і быў вымушаны, «пачынаючы ад нэрвовай варожасці, ад неразумення ідэй Кастрычніка, праз нэйтральнасць… ісці ў ногу з новым жыццём» [2, с. 126–127]. Разам з тым ужо пачалі з’яўляцца рэцэнзіі на перакладныя творы беларускіх пісьменнікаў у рускім друку. Так, напрыклад, Б. Мікуліч у артыкуле «Беларускія пісьменнікі на расійскай мове» адзначыў «не зусім удалы “дэбют” нашых пісьменнікаў у расійскай літаратуры» [9, с. 160], маючы на ўвазе «У палескай глушы» Якуба Коласа і кніжку Ц. Гартнага, працытаваўшы расійскага крытыка, які ў сваю чаргу заўважыў, што звычайна сюжэты твораў беларускай літаратуры «протекают в контурах натуралистического примитива» [9, с. 161].

«Таварышы крытыкі! Трымайцеся меры і захоўвайце такт у сваіх крытычных выказваннях да тых, чые творы вы разбіраеце. Крытыкуйце іх сумленна, без абразлівых выпадаў да таго ці іншага аўтара. Выкіньце на сметнік свае кадзілы, якімі вы часамі акурваеце фіміямам мітрапалітаў ад літаратуры. Пастаўце ў катух качэргі, дубіны, даўбешкі, якімі часамі вы глушыце тых, хто не мае

годнасці лаўрэатаў» [11, с. 614]. Так звяртаўся да крытыкаў Я. Колас ужо значна пазней, у 1954 г. на Трэцім з'ездзе пісьменнікаў БССР, і з уласнага досведу ведаў пра што казаў, бо пацярпеў ад агалцелых крытыкаў нямала, у прыватнасці за сваю аповесць «Адшчапенец». У артыкуле «Як я пісаў аповесць "Адшчапенец"» пісьменнік адзначаў: «Аднэю з асноўных хібаў аповесці, па словах таго ж крытыка, з'яўляецца "глянцоўка рэчаіснасці"… Характар гэтага артыкула не дазваляе спыніцца на іншых выказваннях крытыка аб аповесці "Адшчапенец". А іх многа, і, на жаль, яны вельмі часта не сур'ёзны, блытаны, супярэчлівы, а часамі проста прадузяты… Крытыку ж трэба болей сур'ёзна падыходзіць да сваіх крытычных заўваг і не захапляцца шуканнем ідэалагічных плям у творах аўтараў, асабліва там, дзе іх няма» [7, с. 94, 97].

Нягледзячы на тое, што пісьменнікі «добра ўсведамлялі ў той час, наколькі важнымі для пашырэння даляглядаў беларускай літаратуры з'яўляюцца пераклады іх твораў на іншыя мовы і ў першую чаргу на рускую мову» [4, с. 217], падобныя несправядлівыя водгукі, безумоўна, выклікалі ў іх разам з жаданнем быць як мага лепш прадстаўленымі рускаму чытачу імкненне ўносіць змены з улікам тагачасных патрабаванняў, і таму, перакладаючы свае творы, яны былі вымушаны нечым ахвяраваць, што, як будзе відаць далей, прыводзіла да аўтацэнзуры.

У 1934 г. у Маскве выйшла «Антология белорусской литературы», у якой змешчаны наступныя аўтаперакладына рускую мову твораў беларускіх пісьменнікаў: А. Куляшоў «Похороны» («Пахаванне»), Я. Колас «Отщепенец» (урывак з аповесці «Адшчапенец»), К. Крапіва «Братская помощь» (урывак з рамана «Мядзведзічы»), П. Галавач «Четвертая встреча» («Чацвёртая сустрэча»), М. Зарэцкі «Судный день» (урывак з рамана «Вязьмо»), Э. Самуйлёнак «Охотничье счастье» (урывак з аповесці «Паляў-нічае шчасце»), Б. Мікуліч «Массовка» (урывак з рамана «Дужасць»), Х. Шынклер «Кузьма Архипыч подкузьмил» (урывак з апавядання «Кузьма Архіпыч падкузьміў»).

У гэтым выданні творы беларускіх пісьменнікаў надрукаваны невялікімі ўрыўкамі, што, безумоўна, робіць немагчымым поўны аналіз тэкстаў. Але ўсё ж такі «Антология» дапамагае зразумець сутнасць перакладчыцкага метаду аўтараў-перакладчыкаў і агульныя тэндэнцыі развіцця перакладу 20–30-х гг.

Адным з першых заўсёды паўстае пытанне адэкватнасці перакладу тэксту арыгінала. З гэтай прычыны адразу можна адзначыць, што Кандрат Крапіва ў аўтаперакладзе ўрыўка з рамана «Мядзведзічы» карыстаўся прынцыпам дакладнасці. Ён перакладаў амаль слова ў слова і зрэдку ўносіў у тэкст нязначныя змены, якія не ўплывалі на змест ці ідэю твора:

Дрыжыць, пераліваецца дзявочы голас. Б'ецца ў песні жанчына з ліхою бядою: ні здужаць яе, ні адчапіцца ад яе і ўсюды бяда неразлучна з ёю. І нэрвы, як струны, нацягваюцца, калі слухаеш гэту скаргу-песню, гарачую і чыстую, як сьляза. Хочацца даведацца, як трапіла гэта небарака-дзяўчына ў згрыбелую хатку, чаму яна пакутуе тут папацёмку без агню, хто пакрыўдзіў яе. Хочацца дапамагчы, абараніць яе ад неадчэпнай бяды. Нават гэтыя падшпаркі, якія прыйшлі пад хату зусім не для таго, каб захапляцца мастацтвам, і тыя ня смеюць перарваць ачараваньне песьні, хоць і ня першы раз чуюць Марысьчыны сьпевы [8, с. 74].

Дрожит, переливается девичий голос. Бьется в песне женщина с лихой бедой: не осилить беду, не отцепиться от нее, везде беда неразлучно с ней. И нервы, как струны, натягиваются, когда слушаешь эту жалобу-песню, горячую и чистую, как слеза. Хочется защитить ее от неотвязной беды. Даже эти сорванцы, которые пришли совсем не для того, чтобы наслаждаться искусством, и не смеют прервать очарование песни, хоть и не впервые слышат Марыськино пение [1, с. 155].

З прыведзенага прыкладу відаць, што аўтаперакладдакладны, за выключэннем аднаго сказа, якога няма ў рускім тэксце – К. Крапіва скарыстаўся сваім аўтарскім правам і ўнёс патрэбныя яму змены, што не паўплывала на агульны змест прыведзенага ўрыўка, але спрасціла настраёвасць, пачуццёвасць выпісанага аўтарам малюнка. З улікам вышэйадзначанага, ёсць падставы меркаваць, што ўнесеная К. Крапівой змена была выклікана спробай пазбегнуць «натуралістычнага прымітыву», што, як бачым, адмоўным чынам паўплывала на мастацкія асаблівасці прадстаўленага рускамоўнаму чытачу твора.

Адна з галоўных задач, якія стаялі перад беларускімі пісьменнікамі, – захаванне нацыяльнай адметнасці сваіх твораў пры перакладзе. З гэтай мэтай у пераклад уносіліся асобныя беларускія сло-

вы і цэлыя выразы. Напрыклад, Кандрат Крапіва, прыводзячы ў аўтаперакладзе тэкст беларускай народнай песні, пакінуў яе без перакладу:

Ой сама я йду
Дый бяду вяду.
А бяда ня вядзецца,
Пад вішняю,
Пад вішняю
Са мной спаці кладзецца [1, с. 154–155].

Захаванне нацыянальнай спецыфікі твора з'яўляецца адной з важнейшых задач і праблем мастацкага перакладу. Нацыянальная літаратура – як частка нацыянальнай культуры – нясе ў сабе галоўныя яе адметнасці. Пісьменнікі звычайна вельмі ўважліва ставяцца да перадачы асаблівасцей сваёй нацыянальнай культуры ў творах і захавання гэтых асаблівасцей у перакладзе. Усе названыя вышэй беларускія пісьменнікі імкнуліся як мага шырэй і шматгранней паказаць рускім чытачам багацце нашай культуры, якое ў першую чаргу захоўваецца ў мове. І таму з мэтай вылучыць і падкрэсліць спецыфічны нацыянальны каларыт арыгінала дапускалі ў сваіх перакладах крэалізацыю, калі не перакладалі асобныя словы ці выразы і ўводзілі іх у рускі лад мовы. Рабілі яны гэта, як Кандрат Крапіва, незважаючы на папрокі ў наяўнасці «нацыянальнай "шыльды"», за якой не відаць «класавай сутнасці рэчаў».

Якуб Колас таксама карыстаўся аўтарскім правам рабіць патрэбныя на свой погляд змены, у чым можна ўпэўніцца, прачытаўшы наступны ўрывак з аповесці «Адшчапенец» у арыгінале і аўтаперакладзе:

Густа лепяцца наабапал вуліцы сялянскія хаты з такімі ж вузкімі і цеснымі, як і сама вуліца, дворыкамі. У агародчыках каля хат за пасівелымі частаколамі намецены гурбы сьнегу. Маленькія шыбы шчыльна затканы марозам. Тоўстым пластом зьлёг на саламяных стрэхах снег і, здаецца, яшчэ ніжэй прыгінае да зямлі старасьвецкія будынкі, шэрыя, нізкія, аднастайныя. Адбітак старасьветчыны, убоства і акасьцяняласьці паклаў на іх глыбокі сьлед. Але Пракоп прывык да гэтых малюнкаў свае вёскі, як прывыкае прусак да свае шчыліны. Ён ня бачыць плесені заскрузлага ў сваёй архаічнасьці вясковага жыцьця [6, с. 7].

Густо лепятся по обе стороны улицы крестьянские хаты с такими же узкими и тесными, как и сама улица, дворами. В палисадниках возле хат за посеревшим частоколом наметены сугробы снега. Маленькие оконные стекла плотно затканы морозом. Толстым пластом лег на соломенных крышах снег и, кажется, еще ниже гнет к земле старые постройки, серые, низкие, однообразные. Отпечаток старины, убожества и закостенелости положил на них глубокий след. Но Прокоп привык к этим картинам своей деревни, как привыкает таракан к своей щели [1, с. 130].

Вельмі характэрны для свайго часу выпадак: дакладнасць перакладу і невялікія, на першы погляд, нязначныя змены, якія не парушаюць ідэі і сэнсу твора, але згладжваюць вастрыню мастацкага адлюстравання рэчаіснасці – у прыведзеным урыўку Я. Колас, перакладаючы, апусціў падкрэслены ў прыкладзе з арыгінала сказ. Асцярожнасць, безумоўна, была выклікана патрабаваннямі тагачаснай крытыкі і агульнай ідэалагічнай устаноўкай.

Якуб Колас у той час, як большасць беларускіх пісьменнікаў, быў вымушаны «праз нейтральнасць ісці ў ногу з новым жыццём» і, ведаючы, што за кожнае «неабдуманае» слова можна чакаць суровага пакарання, «карэкціраваў» твор пры перакладзе для ўсесаюзнага рускамоўнага чытача. Вось, напрыклад, так:

Сьмела і ўпэўнена, як нейкі важны адміністратар, ходзіць на полі вецер. Відаць, і яго захапіла ідэя колектывізацыі: ён вельмі гарліва сьцірае ўсялякія сьляды і знакі індывідуальнай гаспадаркі – засыпае сьнегам вузенькія межы, дзе матляюцца голыя вярхі сухога быльніку, абагульняе загоны і цэлыя палеткі, бязжаласна трасе хірлявыя кусты па канцах шнуроў, як бы хочучы павырываюць іх, каб і сьледу не засталося ад іх, каб не напаміналі яны аб граніцах. І з асабліваю заўзятасьцю насядае ён на двор і сядзібу Пракопа Дубягі, наносячы туды цэлыя гурбы хрыбяткога снегу, пранятага ёмкім марозам. Ад пракопавага плоту засталіся адны толькі кончыкі кольяў над замыславатымі

карнізамі сьнягоў, а клуня па самую страху ўвайшла ў гурбы. І трудна сказаць, чаму так няласкаў вецер да дзядзькі Пракопа: ці то таму, што яго сядзіба крыху вытыркае з раду другіх сядзіб, тулячыся ў лагчынцы каля балота, што падступае амаль да самой вёскі Затоньне, ці можа і таму, што дзядзька Пракоп ня надта горнецца да колектывізацыі [5, с. 3–4].

Смело и уверенно ходит по полю ветер. И с особенным напором наседает он на двор и на постройки Прокопа Дубяги, нанося туда целые сугробы шуршащего снега, пронизанного хрупким морозом. От забора остались одни только концы кольев над замысловатыми карнизами снегов, а клуня до самой крыши вошла в сугробы. И трудно сказать, почему так немилостив ветер к дяде Прокопу: может потому, что его усадьба немножко выступает почти к самой деревне Затонье [2, с. 129].

Як і ў першым прыкладзе, тут мае месца канфрантацыя камунікатыўных пазіцый у перакладзе, калі аўтар імкнецца ўлічыць магчымае ўспрыманне іншамоўнага чытача (а яшчэ і крытыка, цэнзара) і ўносіць адпаведныя змены ў тэкст першакрыніцы. У аўтаперакладзе пісьменнік не стаў рабіць іранічных заўваг наконт калектывізацыі, скараціўшы вялікі абзац напалову. Так Якуб Колас абмінуў небяспечнае месца ў сваім творы, «адрэдагаваўшы» яго пры перакладзе, хутчэй за ўсё, з мэтай «рэабілітавацца» перад крытыкай, пайсці ёй на ўступкі.

Падагуліўшы ўсё вышэйсказанае, можна зрабіць наступную выснову. На характар перакладаў з урыўкаў твораў Кандрата Крапівы і Якуба Коласа, змешчаных у Анталогіі беларускай літаратуры, вялікі ўплыў мелі гістарычныя абставіны і літаратурна-крытычная барацьба. Прычым уплыў аказаўся настолькі адмоўным, што пісьменнікі былі вымушаны ісці на такія змены ў перакладзе, якія ў арыгінале ніколі б не дапусцілі. Гэта аўтацэнзура, у сваю чаргу, прыводзіла да збяднення мастацкай вобразнасці іх твораў і скажэнняў аўтарскага стылю

ЛІТАРАТУРА:

1. Антология белорусской литературы / под общ. ред. В. Бахметева и М. Климковича. – М.: Гослитиздат, 1934. – 327 с.
2. Барашка, І. Сёння папутніцкай літаратуры / І. Барашка // Маладняк. – 1930. – № 3. – С. 125–128.
3. Бранштэйн, Я. Пытанні тэорыі і практыкі літаратурнага паходу / Я. Бранштэйна // Полымя рэвалюцыі. – 1935. – № 2. С. 123–152.
4. Верабей, А.Л. Беларуска-рускі паэтычны ўзаемапераклад 20–30-х гадоў / А.Л. Верабей. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 221 с.
5. Канакоцін, О. Абвастрэнне клясавай барацьбы ў беларускай літаратуры ў перыяд соцыялістычнай рэконструкцыі / О. Канакоцін // Маладняк. – 1930. – № 12. – С. 103–127.
6. Колас, Я. Адшчапенец / Я. Колас. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1932. – 203 с.
7. Колас, Я. Як я пісаў аповесць «Адшчапенец» / Я. Колас // Збор твораў у 14 т. Т. 11. Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы 1917–1946 гг. – Мінск: Мастац. літ., 1976. – С. 91–97.
8. Крапіва, К. Мядзведзічы / К. Крапіва. – Мн.: Дзяржвыд БССР. ЛіМ, 1932. – 202 с.
9. Мікуліч, Б. Беларускія пісьменнікі на расійскай мове / Б. Мікуліч // Маладняк. – 1930. – № 2. – С. 160–161.
10. Мушынскі, М.І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20–30-я гады / М. І. Мушынскі // АН БССР Ін-т літ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 376 с.
11. Мушынскі, М.І. Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа / М.І. Мушынскі. – Мінск: Беларус. навука, 2012. – 1128 с.

Ю.В. Вишницька (Київ, Україна)

СЦЕНАРІЇ ПРОТИСТОЯННЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЗПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ: КООРДИНАТА «ГЕРОЙ»

Герой, стверджувала Ольга Фрейденберг, – це «космічна категорія: весь видимий світ в його втіленні», «космос-тотем; він їсть і з'їдається, щезає й оживає; старий змінюється молодим космосом, а їхня зміна і є омолодження чи оживання в смерті» [18, с. 64], а міфи про героїв – це архаїчна космогонія й есхатологія, де вертикальні й горизонтальні смисли завжди різнозначні.

Еріх Фром, розмірковуючи над принципами «володіння та буття», приводить приклади релігійних (Будда, Христос), міфологічних (Геркулес, Одіссей), фольклорних (казкових), біблійних (Авраам, Мойсей) героїв – тих, «хто здатен побачити нове, хто торує новий шлях, хто має мужність рухатись уперед <…>, той, хто ризикує втратити те, що має: свою землю, родину, власність, але він рушає вперед, не без остраху, щоправда, та все ж долаючи його» [19, с. 120-121], і на протиставленні язичницького та християнського героїв описує «дві непримиренно протилежні моделі розвитку» [19, с. 153–154] суспільства: Ісус Христос – християнський герой-мученик, «герой любові, герой без влади, який не вдавався до сили, не прагнув ніким керувати, не бажав нічого мати. Він був героєм буття <…>» [19, с. 153]; язичницький герой, що уособлюється грецькими та германськими героями, має на меті «завоювання, перемогу, руйнування, грабунок <…> Мірилом доблесті язичницького героя була його здатність досягти влади й утримати її, у мить перемоги він з радістю помирав на полі битви» [19, с. 153–154]. Філософ підсумовує: «Головне, що характеризує мученика, – це бути, віддавати, ділитися з ближнім, а язичницького героя – мати, подкорювати, змушувати» [19, с. 154].

Послуговуючись розвідками Фройда стосовно психології неврозів, Отто Ранк пропонує свою концепцію міфопоетики мотивів та образів міфів про героїв. Основна схема «біографії» героя, за Отто Ранком, виглядає таким чином: походження від знатних батьків, «шлях» водою (річкою, морем тощо) в корзині (коробі, скрині тощо), виховання батьками більш низького походження, повернення героя до своїх справжніх батьків, що супроводжується чи покаранням, чи нагородою. Вчений аналізує символічні мотиви-паралелі (вигнання / відречення, передання воді / пологи тощо), мотиви «розщеплення», двійництва, що, на думку Ранка, є основою міфів про братів, образи (короб, печера, скриня як символи лона, океан, ріка – вода як символ усесвітнього потопу і символ народження тощо). Герой, до того ж, із самого початку проходить шлях ініціації: долає труднощі народження процесом вигнання. Згідно з концепцією психоаналітика, міфи про героїв семантично «співвідносяться з маніакальними уявленнями певних психотичних індивідів, котрі страждають на манії переслідування чи величі<…>» [15, с. 247, див. також: 15, с. 216-249].

Марія Брацка, розглядаючи літературне «польсько-українське пограниччя», зупиняється на «конститутивній характеристиці героя <:> його етнічній приналежності, яка стає кодом у помежівній комунікації» [1, с. 9]. В українській школі, зазначає дослідниця, сформувалося дві тенденції у ставленні до козака-українця, що пов’язано із двома картинами України: аркадійською та інфернальною. Якщо в «аркадійській» Україні козак має надприродні характеристики (незвичайна сила, сміливість, мастерне володіння зброєю та ведення бою, досконале знання воєнного мистецтва), то «в руслі інфернальної картини України <вимальовується> апофеозний стереотип козака-«чужого» ворога: вбивці, безжалісного месника, зрадника, бунтівника» [1, с. 94–99].

Цікавою й напрочуд показовою в контексті образу-міфологеми героя є домінантна концепція архетипу К. Г. Юнга, який розуміється ним як «образ інстинкту, що є духовною метою, до якої прагне вся природа людини; це море, куди прямують усі річки, приз, що його герой здобуває у боротьбі з драконом» [20, с. 58]. Герой є однією з проекцій архетипу немовляти (поряд із «Богом-немовлям»), одною з найістотніших рис якого є його «будучина» – спрямованість у майбутнє: немовля можна вважати «символом, що об’єднує протилежності, повередником, тим, хто приносить зцілення, інакше кажучи, тим, хто творить цілісне» [20, с. 215] і – як наслідок – репрезентується образами-трансформерами кола-сфери, що містять ознаку цілісності. Сутність героя можна описати мотивом «менший від малого, але більший від великого», адже герой може перемагати нездоланне, перемагати найбільші небезпеки, а загинути – від зовсім незначного [див. приклади: 20, с. 216-218]. Герой (у термінології К. Г. Юнга «герой-немовля») здійснює подвиг подолання потвор мороку, що є «тріумфом свідомості над позасвідомим» [20, с. 118]. У концепції К. Г. Юнга образ героя – як втілення сили, мужності, духа-провідника, духовного вчителя, Логоса, Сина Божого тощо – репрезентує архетип Анімусу.

У розвідці «Літературний герой: ідентичність та емансипація» Ярослав Поліщук досліджує процес «дегероїзації героя» Сергія Жадана, що ґрунтується на маргінальності як часової соціальної категорії («минуле, в якому асоціальне коло спілкування було своєрідним жестом протесту проти системи, проявом нонконформізму») і як суб’єктивний status quo: герой за власним бажанням обирає маргінальність – «ту сферу життя, яка опиняється поза офіціозом…» [12, с. 171–180]. Такий же

«спротив системі» (яка стає «водночас і фатумом, і викликом» [12, с. 187], а сам спротив перетворюється на «екзистенційне протистояння <…> постійний опір спробам накинути стан несвободи, відвойовування найменшого закутку, який давав би змогу самореалізуватися, втішання такими собі невинними «симулякрами», що справляють враження звільнення» [12, с. 187]) здійснює й протагоніст роману Юрія Андруховича «Таємниця», де «стан внутрішнього розкріпачення героя [подається автором] як домінанта характеру та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань»: герой твору, аналізує Ярослав Поліщук, «ніби класичний Орфей, чинить містифіковане повернення у минуле, в покинуті руїни, у смерть, але водночас початок нового циклу, в якому все знову обіцяє повторитися» [12, с. 185], і тому почувається, стверджує дослідник, «як людина перехідної епохи й межової свідомості, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу» [12, с. 188]. Науковець резюмує: саме «порахунки <…> з монструальною Системою засвідчують сучасну аберацію самого поняття історичного знання як концептуальної константи», з одного боку, а з іншого – в аналізованих художніх текстах «виразно проявляється емансипація індивідуальної свідомості <…>, яка, наділена відпорністю на старі колективістські хвороби, проектуватиме в майбетнє духовний досвід, начичений цікавою й неординарною рефлексією над буттям…» [12, с. 189]. Ярослав Поліщук доходить висновку, що з «дегероїзацією героя» (його емансипацією до дійсності) пов'язана власне «ініціація» цієї дійсності: «дорослішання національної культури» [12, с. 190].

За казково-міфологічними уявленнями, герой володіє даром віднаходження дороги до «землі обітованої». Про цю рису героя пише Микола Жулинський в контексті осмислення національно-культурного типу українізованого міфологічного Енея й міфологеми Нового Риму через творчість Івана Котляревського. Вчений розглядає деміфологізований класичний образ героя як втілення «ідеї пошуку "нової вітчизни" - набуття втраченої батьківщини», як приклад «семантичного "прищеплення" етнічного міфологічного ряду до світового» [6, с. 233].

У публіцистичному дискурсі Герой постає однією з координат міфологічного сценарію протистояння. Так, код «позитивного героя» віддзеркалює так званий ідеологічний кітч, про який опосередковано, через Тамару Гундорову, пише Олеся Найдюк у статті «Український радянський кітч імені Верьовки». Зокрема, в авторській пісні (радянського поета Сергія Воскрекасенка) образ Героя – реальної особи «героїзується» через ідеологічну тезу про «красу соціялістичної праці» [9, с. 29]. Герой з'являється у контексті кітчу радянської епохи. Образ Героя формується в текстах героїко-патетичної народної поезії, народженої Помаранчевим Майданом, про що пишуть, зокрема, Олеся Бріцина й Інна Головаха в статті «Карнавал революції». У героїко-романтичній ліриці, в народних баладах та в інших неофольклорних творах Герой постає збірним, багатоликим образом: «Якби хотів нагородити орденом героя всіх людей, шо вони, о, є герої України, це я хочу, шоб перший був указ, шо всі люди, які стояли тут на Майдані, вони є герої» [2, с. 19].

«Культурним героєм» новостворюваного національного міфу називає головного персонажа «Дефіляди в Москві» Василя Кожелянка Василь Костюк. У статті-рефлексії на зазначену книгу – «Поетика реваншу» – літературознавець зауважує, що образ цього «культурного героя» формується низкою умовностей, що забезпечують йому прохід до низки інших культурних героїв. Серед таких маркерів-умовностей автор розвідки виокремлює проппівські формули: вихід / втечу з дому, досягнення певних висот через ініціацію (подвиги), двобій із чудовиськом як уособленням зла, повернення додому. При цьому уніфікованому героїчному «наборі», однак, окреслюється цілком український героїчний тип: образ героя-бунтівника, якому ненависні як усілякі «бусурмани» й запроданці, так і «свої» можновладці [8, с. 16]. Життєвий сценарій реальних кривавих випробувань сталінського терору й Другої світової війни породжує у творчості Ігоря Костецкого, пише в есеї «Мітичний родовід "великої людини"» Марко Роберт Стех, міф «великої людини» – «співтворця всесвіту, людини, що, за метафорою Костецького, мала б допомогти Богові підняти створений Ним, проте, надто важкий для Нього, камінь» [16, с. 19]. Міфотворення Ігоря Костецького фокусується на «процесі перетворення Jedermann'а, щоденної людсткої істотки на звитяжця, на морального переможця» [Цитата за статтею: 16, 11]. «Велика людина» Ігоря Костецького тотожна, резюмує літературознавець, герою Ортега-і-Гассета: «бути героєм значить бути одним серед сили-силенної, значить бути собою…» [Цитата за статтею: 16, с. 11].

Про відсутність героя (чи "ідеологічного вістря") – тої казкової голки, надламавши яку, "можна покінчити з привидом авторитаризму в Україні" [10, с. 2] розмірковує історик Ярослав Грицак. Ізоморф Світового Дерева яйце розгортає метафору про "Кощієву смерть" у суспільно-політичному контексті: "Україна центру", котра найвиразніше представлена в "освіченіших і молодших мешканцях великих міст", має передумови "розламати голку" "Кощієвого" авторитаризму й звільнити країну [10, с. 2].

Аксіологічна трансформація антигероя в героя спостерігається, зазначають Андрій та Тетяна Портнови у статті «Переможці та жертви ніяк не порозуміються», в образі Степана Бандери. Десовєтизація, парадоксально спричинена совєтською пропагандою, котра призначила ідеолога УПА «на роль антигероя №1 <...> мала відбутися за принципом радикальної зміни знаку мінус на плюс» [14, с. 17], однак, пишуть історики, Україна не може спромотися на офіційне державне визнання "інших", серед яких – ветерани УПА.

Міфічним героєм «для арабів та мусульман від Марокко до Філіппін» [7, с. 14] став, зазначає у своїй статті «Виходу немає» Амос Елон, Ясер Арафат: «У сучасній історії Арафат є найвидатнішим майстром виживання: впродовж півстоліття ніхто, крім нього, не зумів обернути кожну поразку й слабкість на стратегічну перевагу» [7, с. 14]. Культуролог Олександр Гриценко розглядає Героя як обов'язковий елемент глибинної структури міфу про Авгієві стайні. Герой (Геракл), здійснивши подвиг чудесного блискавичного очищення, «долає у двобої винуватця проблеми = царя» (а «проблема = лайно», уточнює автор статті) [5, с. 8]. Олександр Гриценко, окреслюючи глибинні структури давньогрецького міфу, формулює гіпотезу про «ціннісне ядро» міфу – «це саме ідея очищення, тобто позбуття якоїсь, умовно кажучи, нечистоти, нечисти або порчі, що набула надто великих масштабів, зачепивши всю громаду (місто, суспільство, країну)» [виділено автором: 5, с. 8]. Ця ідея реалізується, пояснює культуролог, «звичайним міфологічним способом – через бінарні опозиції»: між героєм-очистителем і владою-забруднювачем [5, с. 8]. Причому блискавичність очищення потрактовується як радикальність. Варіантами міфу про Авгієві стайні Олександр Гриценко називає світову революцію, в якій переможний пролетаріат на чолі з героєм-вождем (Лєніним) «сраною мітлою» радикально (революційний переворот) очищає земну кулю [5, с. 8]; «чудесне звільнення України героєм – Богданом <Хмельницьким – Ю. В.> від нечисти – панів-ляхів, жидів-рандарів та уніатів <…>» [5, с. 9], а Іваном Сірком – від «татар і турків», Іваном Гонтою – від «"нечисти" за конфесійною ознакою» [5, с. 9]. Трансформація двобою Героя з ворогом у новітній, наш, час свідчить про уречевлення Лайна, яке очищує / знищує Герой: у вигляді чогось матеріального – дуже неприємного «(сміття, лайно, нечисть, гній, зараза) або й когось, наділеного злою волею (олігархи, корупціонери, пани та царі, жиди та ляхи, грузини та чечени, негри та араби тощо)» [виділено автором: 5, с. 9], «чи когось загрозливо Інакшого» [5, с. 9], а «винуватці суспільного занечищення – то вмістилище всіх гріхів і пороків, уособлення бруду й аморальности» [5, с. 9]. Олександр Гриценко малює образ Героя як «комунікаційного феномена»: «одного із нас і кращого за нас», здатного подолати Лайно» [5, с. 10], символ рішучості, уособлення чистоти. Автор статті легко віднаходить вказані риси іміджевої «Людини Чину, здатної на подвиг великомасштабного й радикального очищення, на повну перемогу над Лайном» [5, с. 10] у героїні твору Юрія Рогози «Убити Юлю», у якому зчитуються всі «опорні пункти» структури авгієвого міфу [5, с. 10]. Священний акт очищення в профанну епоху – це і «люстрація», і «розділення бізнесу і влади» [5, с. 11], тому, висновує дослідник, «мітологічна потреба в радикальному очищенні суспільства зовсім не обов'язково має персоналізуватися (в тоді Героєм-очищувачем виступає сам Народ або ж його так звані найкращі представники, об'єднані в узагальненій міфологемі – наприклад, в образі Майдану)» [5, с. 12].

Часопростір Майдану – цей «фантастичний, мітичний універсум» [17, с. 21], – де розгортався міфосценарій ініціації, стає місцем двобою сил добра і зла. Оксана Форостіна найвиразнішим проявом Добра називає Героя – збірного образу бійців, журналістів, медиків, волонтерів тощо та конкретних, з іменами, Героїв – тих, котрі «постали лицем до лиця перед абсолютним, ірраціональним, бездонним злом» [17, с. 21]. Мотив автоідентифікації прихильників із лідером як передумова перемоги останнього прочитується в статті Ярослава Грицака, присвяченій аналізові перемоги Помаранчевої революції. Історик пише у січнево-лютневому номері «Критики» за 2005 рік: «Помаранчева революція розбудила Ющенка в кожному з його прихильників, і майже кожен міг почуватися рівним

зі своїм лідером або навіть більшим від нього. Майже кожен був певен, що в той чи той момент він краще від Ющенка знає, що треба зробити, як сказати, куди піти тощо. <…> Це правда, що Майдан витягнув Ющенка «за вуха», але Ющенко як політичний лідер переріс усіх разом узятих» [4, с. 10]. Дослідник розглядає народження Героя у міфологічному, народнопоетичному дзеркалі, коли «герой не усвідомлює своїх надзвичайних здібностей, поки хтось не прийде і не скаже йому про них. Щоправда, в українському випадку це стосувалося як самого Ющенка, так і цілої України» [4, с. 10].

Таким чином, навіть фрагментарно окреслена координата Героя в дуалістичній парадигмі міфосценарію протистояння свідчить про її референтно-семантичну гетерогенність. Перед нами моделюються кластери «міфогероя», «культурного героя», «псевдо/антигероя», «кітч-героя», «зерогероя». Якщо в міфологічних / культурних кластерах Герой підтверджує свою сакральність через низку мотивів як ініціаційного, так і героїзаційного штибу, то кластери з Героєм-симулякром розкривають симулятивну, профановану, десимволізовану його природу, демонструючи таким чином поліфонічність публіцистичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брацка М. Польська проза 40-80-х років XIX століття: міф – історія – цінності : монографія. – К. : Талком, 2013. – 360 с.
2. Бріцина Олеся, Головаха Інна. Карнавал революції / Олеся Бріцина, Інна Головаха // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік IX, число 3 (89), березень 2005. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 36 с. – С. 17–19.
3. Булгаков Валєр. Загадки та відгадки … / Валєр Булгаков // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік VIII, число 11 (85), листопад 2004. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 36 с. – С. 15–21.
4. Грицак Ярослав. Re: birth of Ukraine / Ярослав Грицак // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік IX, число 1–2 (87–88), січень-лютий 2005. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 40 с. – С. 9–12.
5. Гриценко Олександр. Міт про Авгієві стайні / Олександр Гриценко // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік XI, число 4 (114), квітень 2007. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 36 с. – С. 8–12.
6. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література : нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри / Микола Жулинський – К. : Наук. думка, 2010. – 560 с. – ISBN 978-966-00-0899–6.
7. Елон Амос. Виходу немає / Амос Елон // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік VI, число 5 (55), травень 2002. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 32 с. – С. 12–14.
8. Костюк Василь. Поетика реваншу / Василь Костюк // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік V, число 12 (50), грудень 2001. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 34 с. – С. 15–18.
9. Найдюк Олеся. Український радянський кіч імені Верьовки / Олеся Найдюк // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік XVII, число 9–10 (191–192), вересень-жовтень 2013. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 40 с. – С. 29–30.
10. Поза Майданом. Політичні підсумки року коментують члени редколегії “Критики” Ярослав Грицак, Володимир Кулик, Юрій Шаповал, Олександр Мотиль // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік XI, число 11–12 (157–158), листопад-грудень 2010. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 48 с. – С. 2–3.
11. Поліщук Ярослав. Література як геокультурний проект : Монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
12. Поліщук Ярослав. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Видавництво «Акта», 2008. – 286 с.
13. Портнов Андрій. Портнова Тетяна. Переможці та жертви ніяк не порозуміються / Андрій Портнов, Тетяна Портнова // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік XI, число 11–12 (157–158), листопад-грудень 2010. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 48 с. – С. 16–19.
14. Ранк Отто. Миф о рождении героя / Пер. с англ. А. П. Хомик, М. Кобылянская / Отто Ранк. – М. : «Рефл-бук»; К. : «Ваклер», 1997. – 252 с. (Серия «Актуальная библиотека»).
15. Стех Марко Роберт. Мітичний родовід «великої людини» / Марко Роберт Стех // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік VI, число 1–2 (51–52), січень-лютий 2002. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 32 с. – С. 16-22.
16. Форостина Оксана. Країна дітей / Оксана Форостина // Критика: часопис. Рецензії, есеї, огляди. – Рік XVII, число 11–12 (193–194), листопад-грудень 2013. – К. : ЗАТ «ВІПОЛ» – 40 с. – С. 19–21.
17. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
18. Фромм Еріх. Мати чи бути? : пер. з англ. / Еріх Фромм. – К.: Укр. письменник, 2014. – 222 с. – (Світло світогляду). – Бібліогр.: с. 215–222.

19. Юнг Карл Ґустав. Архетип і несвідоме : пер. з нім. / Карл Ґустав Юнг. – К.: Український письменник, 2014. – 358 с. (Світло світогляду).

У.А. Трапянок (Мінск)

ПАПУЛЯРЫЗАЦЫЯ ДРАМАТУРГІІ КАНДРАТА КРАПІВЫ ПРАЗ МАС-МЕДЫЯ БЕЛАРУСІ

Драматургічная спадчына Кандрата Крапівы налічвае 12 п'ес, якіх стала дастаткова, каб імя аўтара ўвайшло ў залаты фонд беларускай літаратуры і нацыянальнага тэатра. Зварот да драматургіі адбыўся ў Кандрата Крапівы ў 1933 г., калі кіраўніцтва Першага беларускага тэатра папрасіла яго перакласці на беларускую мову камедыю «Недаростак» Д. Фанвізіна. Пазней, будучы знакамітым, драматург сказаў: «… у мяне, дзякуючы знаёмству з лепшымі ўзорамі рускай драматургіі, выпрацаваліся пэўныя ўяўленні пра асаблівасці драматургічнага жанру, пра тыя неабходныя якасці, якімі мусіць валодаць твор, прызначаны для сцэны» [4, с. 155]. Дзякуючы мас-медыя, увасобленыя на падмостках пастаноўкі набылі новае жыццё, інтэрпрэтацыі драматургіі, створаныя па законах аўдыя- і відэаўспрымання, перайшлі ў ранг зафіксаваных узораў мастацтва, даступных некалькім пакаленням беларусаў. Драматургічны почырк Крапівы і адметнасці ўвасаблення п'ес аўтара на сцэне падрабязна даследавалі С. Лаўшук, А. Сабалеўскі, А. Кучар і інш. На аснове навуковых работ, практычнага вывучэння фондаў беларускага радыё і тэлебачання, а таксама інтэрнэту мы вызначылі, якія п'есы Кандрата Крапівы аказаліся запатрабаванымі ў СМІ і што з запісанага раней матэрыялу даступна цяперашнім і будучым пакаленням.

Першы драматургічны твор Кандрата Крапівы «Канец дружбы», напісаны ў 1933 г., быў сярод першых арыгінальных матэрыялаў для радыётэатра. Аўтар дазволіў адаптаваць п'есу для эфіру [3, с. 54]. Супрацоўнікаў радыё, верагодна, падкупляла наяўнасць доўгіх маналогаў, у якіх шмат рыторыкі і мала дзеяння, што адпавядала асаблівасцям вяшчання. Прагучала на радыё, хутчэй за ўсё, і пастаноўка БДТ-1 1934 г., рэжысёрамі якой выступілі Л. Літвінаваў і Л. Рахленка, паколькі тэатры былі абавязаны прадастаўляць для эфіру свае работы. Сцэнічны твор атрымаўся павярхоўным, драматург спрабаваў пераканаць рэжысёраў адысці ад схематызму, дагматычнай трактоўкі сітуацый і вобразаў, але яму гэта не ўдалося [2, с. 23]. Удалым спектакль «Канец дружбы» стаў для выканаўцы ролі Карнейчыка У. Крыловіча. Ён уклаў у вобраз шмат эмоцый, пачуццяў, ператварыў Карнейчыка ў героя свайго часу. Сцэны з радыёверсіі спектакля «Канец дружбы», запісанага ў 1954 г., захоўваюцца ў фондах Беларускага дзяржаўнага архіва кінафотафонадакументаў (г. Дзяржынск), а значыць, доступ да іх абмежаваны.

У 1952 г. у фонды Беларускага радыё паступіла радыёкампазіцыя спектакля па аднайменнай драме Кандрата Крапівы «Партызаны», пастаўленага ў Першым беларускім дзяржаўным тэатры Л. Рахленкам і К. Саннікавым у 1938 г. П'еса вызначалася шырокай панарамнасцю ў паказе падзей грамадзянскай вайны, калі працоўныя масы змагаліся за вызваленне ад польскіх легіянераў, вялікай колькасцю дзеючых асоб і шчодрым уключэннем фальклорнага матэрыялу. Запіс захаваў галасы выканаўцаў У. Уладамірскага, А. Бараноўскага, Б. Янпольскага, Г. Глебава, І. Шацілы, В. Полы, Л. Ржэцкай і інш. [4, с. 175]. Спектакль вызначаўся грамадзянскім пафасам, маляўнічасцю, зладжанасцю, ансамблевасцю, што адчуваецца і ў радыёверсіі.

У 1939 г. у Першым беларускім дзяржаўным тэатры адбылася прэм'ера спектакля «Хто смяецца апошнім» па аднайменнай сатырычнай камедыі Кандрата Крапівы [4, с. 183]. Над пастаноўкай працавалі І. Раеўскі (рэжысёр МХТ) і Л. Рахленка. Спектакль з'яднаў вялікую колькасць акцёрскіх талентаў. У ролі Тулягі выступіў Г. Глебаў, якому, як і аўтару п'есы, што ўвайшла ў залаты фонд савецкай камедыяграфіі, прысудзілі Дзяржаўную прэмію СССР [2, с. 112]. У складзе выканаўцаў былі Л. Рахленка, Б. Платонаў, Л. Ржэцкая, Г. Грыгоніс, С. Станюта, В. Пола і інш. Для кожнага артыста роля ў спектаклі «Хто смяецца апошнім» стала знакавай у творчай біяграфіі. Пастаноўка мела поспех на сцэне, падчас Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве, у іншых гарадах Расіі, ва Украіне. Стала яна даступнай і для радыёаўдыторыі, калі ў 1951 г. адбыўся запіс спектакля для радыёфондаў. Радыёкампазіцыя «Хто смяецца апошнім» даступна

карыстальнікам інтэрнэту на сайце www.abook-club.ru, а значыць, у любы зручны час рэцыпіент можа трапіць у абставіны, акрэсленыя драматургам і рэжысёрамі, адчуць эмоцыі акцёраў, пасмяяцца з прапанаваных сітуацый і г. д. Інтэрнэт стаў зручнай платформай для функцыянавання аўдыя- і відэатвораў з захаваннем мастацкіх прыёмаў пастаноўшчыкаў для некаторых іншых спектакляў паводле Крапівы.

У 1943 г. драматург напісаў п'есу пра падзеі вайны «Проба агнём». У тым жа годзе яна была пастаўлена ў Другім беларускім дзяржаўным тэатры. На Беларускім радыё захоўваецца запіс 1969 г., у якім ролі выконвалі артысты Тэатра імя Якуба Коласа. Рэжысёрам радыёверсіі выступіла М. Троіцкая, за аснову ўзята пастаноўка рэжысёра С. Казіміроўскага.

У 1945 г. Кандрат Крапіва скончыў пісаць сатырычную камедыю «Мілы чалавек», якую, як адзначае С. Лаўшук, аднеслі да аднаго з самых дасканалых твораў савецкай драматургіі сярэдзіны 1940-х гг. [2, с. 166]. П'еса высмейвае такую з'яву, як «жлуктаўшчына» (па прозвішчы галоўнага героя аферыста Дзям'яна Жлукты). На сцэне Тэатра імя Янкі Купалы аднайменны спектакль ставіў І. Раеўскі. У ролях задзейнічаны Б. Платонаў, З. Стома, У. Уладамірскі, Э. Шапко, Р. Кашэльнікава [2, с. 167]. Хутка пастаноўка трапіла ў лік апальных і была знята з рэпертуару. Новае жыццё п'есе надала яе публікацыя ў 1956 г. у зборы твораў Кандрата Крапівы, пачалася рэабілітацыя твора. У 1960-я гг. аднайменную аўдыяпастаноўку маглі чуць прыхільнікі радыётэатра. У 1989 г. у беларускім тэлетэатры звярнуліся да п'есы К. Крапівы «Мілы чалавек» і паставілі аднайменны тэлеспектакль. Рэжысёр А. Каламіец дазволіла сабе перайначыць класіка: апусціла трывіяльныя празмернасці асобных сцэн і паспрабавала нібы знутры «падсвяціць» галоўных персанажаў, пазбягаючы іх плакатнай аднамернасці [1, с. 234]. У тэлеспектаклі вылучаецца вобраз драматурга-камедыёграфа Язвы, якога сыграў В. Манаеў. Язва піша камедыю, цэнтральным героем якой выступае яго сусед махінатар Жлукта – Чарскі.

У Беларускім дзяржаўным архіве кінафотафонадакументаў маюцца сцэны з аўдыяспектакля «З народам». Плёнку з запісам у архіў перадало Беларускае радыё, а значыць, з аднайменнай п'есай К. Крапівы ў свой час пазмаёміліся радыёслухачы. П'еса аказалася адной з самых слабых. Крытыкі не маглі прыйсці да адзінага меркавання ў ацэнцы пастаўленага ў Тэатры імя Янкі Купалы К. Саннікавым спектакля па п'есе «З народам», але фондавы запіс сведчыць, што пастаноўку перадавалі на радыёхвалі, а значыць, аўдыторыя магла па-свойму ацаніць работу.

Прыхільна прынятым радыёспектаклем называюць лірычную камедыю пра калгаснае жыццё пасляваенных гадоў «Пяюць жаваранкі». Гэту п'есу ў 1950 г. у Тэатры імя Янкі Купалы паставіў рэжысёр К. Саннікаў. Як пісалі крытыкі, паэтычна прыўзняты твор з чыстымі інтанацыямі, светлай узнёсласцю ў 1952 г. адзначаны Дзяржаўнай прэміяй СССР. Пастаноўка вызначалася акцёрскімі работамі, у прыватнасці, як пісаў А. Сабалеўскі, свае найлепшыя сцэнічныя вобразы ў спектаклі стварылі У. Дзядзюшка і В. Пола [4]. Беларускае радыё не магло застацца ў баку ад знакавай тэатральнай работы, і ў 1952 г. з'явіўся аднайменны радыёспектакль, які па сённяшні дзень захоўваецца ў фондах. Ролі ў аўдыяверсіі выконвалі акцёры Тэатра імя Янкі Купалы.

У архіве Беларускага радыё маецца радыёкампазіцыя спектакля па п'есе Кандрата Крапівы «Людзі і д'яблы». Запіс зроблены на наступны год пасля прэм'еры ў 1958 г. Крытыкі назвалі п'есу «самай псіхалагічнай у дзейнасці аўтара» [4, с. 249]. Рэжысіраваў спектакль у Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы К. Саннікаў, асноўную ўвагу ў пастаноўцы ён скіраваў не на галоўнага героя-здрадніка, якога празвалі д'яблам, а на раскрыццё станоўчых персанажаў, якіх ігралі мэтры сцэны І. Шаціла, Л. Ржэцкая, У. Дзядзюшка, І. Ждановіч і інш.

У 1972 г. Крапіва скончыў «фантастычную камедыю» «Брама неўміручасці». Гэта яшчэ адна запатрабаваная ў мас-медыя работа па п'есе драматурга, якая захоўваецца ў фондах радыё, тэлебачання, а таксама ў інтэрнэце ў аўдыя- і відэа(тэле)варыянтах. Прапісаныя Кандратам Крапівой сцэны, дзе герой Дабрыян апеліруе да гледачоў, не маглі не захапіць творцаў тэлебачання. Камедыя сталася «да часу» і ў тэатры, і на ТБ. У 1974 г. п'есу ў Тэатры імя Янкі Купалы паставіў В. Раеўскі, атрымаўся фантасмагарычны спектакль, які, як пісаў А. Сабалеўскі, слаба раскрываў глыбінны філасофскі змест, закладзены драматургам [4, с. 279]. Паводле сцэнічнай інтэрпрэтацыі ў 1978 г. тэлеверсію запісаў рэжысёр У. Міхарскі. Ён перанёс дзеянне ў паўкасмічную прастору, якая крыху дысаніравала з рэалістычнай ігрой артыстаў, але падкрэслівала абсурднасць тэмы, што ўздымаецца ў

рабоце. У тэлеспектаклі ролі выконвалі акцёры П. Дубашынскі, Л. Волкава, С. Бірыла, З. Браварская, П. Пекур, Л. Рахленка, Г. Макарава, М. Кірычэнка, А. Памазан, С. Станюта, З. Стома і інш. Над радыёкампазіцыяй, запісанай у 1982 г., працавала рэжысёр С. Гурыч. На ролі былі запрошаны артысты Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. Аўдыяварыянт выйграе ў параўнанні з тэлеверсіяй, паколькі вобразы, абставіны, у якіх разгортваецца дзеянне, нараджаюцца ва ўяўленні слухача, а значыць, не прыстасоўваюцца да прапанавых дэкарацый і мізансцэн, даючы магчымасць кожнаму «стварыць» уласны спектакль.

Апошні драматургічны твор Кандрата Крапівы – «На вастрыі». А. Сабалеўскі назваў яго «камерным» [4, с. 285] і пісаў, што п'есе не стае шырокага дыхання, маштабнасці, уласцівых іншым творам драматурга. Спектакль па гэтай п'есе, які назвалі «Блытаныя сцежкі», у Беларускім акадэмічным тэатры імя Якуба Коласа ў 1983 г. паставіў В. Мазынскі. Галоўных персанажаў Галубовіча і Грушэўскага сыгралі У. Куляшоў і Ф. Шмакаў. Пастаноўцы не хапала яркасці, напоўненасці. Яна ішла ў заніжаным тонусе, таму няшмат праіснавала ў рэпертуары [4]. Тым не менш, у фондах Беларускага радыё захоўваецца яе аўдыяверсія, над якой працавала радыёрэжысёр С. Гурыч. У 1986 г. рэжысёр У. Станкевіч паставіў па п'есе «На вастрыі» аднайменны тэлевізійны спектакль [5].

Такім чынам, найбольш адкрытым да драматургіі Кандрата Крапівы стаў радыётэатр. У розны час ён пазнаёміў слухачоў з большай часткай п'ес народнага пісьменніка Беларусі. Гэта былі трансляцыі з тэатральных залаў, радыёкампазіцыі паводле спектакляў, аўтарскія версіі. Сённяшняму слухачу даступны фондавыя запісы, перадача ў эфір якіх актуалізуецца ў юбілейныя гады з дня нараджэння Кандрата Крапівы. У беларускім тэлетэатры драматургія класіка не знайшлі шырокага ўвасаблення: зафіксаваны зварот толькі да некаторых п'ес. Тры спектаклі (два ў аўдыяфармаце, адзін – тэлевізійны) запампаваны ў інтэрнэт (сайты www.abook-club.ru, www.youtube.com) і пастаянна адкрыты для доступу. Дзякуючы радыё, тэлебачанню і інтэрнэту, драматургічная спадчына Кандрата Крапівы ў мастацкім прачытанні шматлікіх рэжысёраў даступна сучаснікам і захавана для папулярызацыі сярод наступных пакаленняў беларусаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4.т. Т. 3 : Тэлевізійнае кіно (1956–2002 гг.) / В.Ф. Нячай, В.А. Мядзведзева, Н.А. Агафонава ; навук. рэд. В.Ф. Нячай. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 374 с.
2. Лаўшук, С.С. Кандрат Крапіва і беларуская драматургія / С.С. Лаўшук. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 240 с.
3. Радкевіч, Я.Р. Беларускае радыё: гісторыя, перспектывы развіцця / Я.Р. Радкевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1983. – 197 с.
4. Сабалеўскі, А.В. Кандрат Крапіва. Постаць і творы / А.В. Сабалеўскі. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Нар. асвета, 2003. – 301 с.
5. Фральцова, Н.Ц. Тэлевізійны тэатр / Н.Ц. Фральцова // Тэатральная энцыклапедыя : у 2 т. Т. 2 : Лабанок – Яшчур / рэдкал. : Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2003. – С. 454–457.

А.В. Безручко (Киев,Украина)

ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРО ВЕЛИКУЮ ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЙНУ ПАРТИЗАНСКОГО ГЕНЕРАЛА П.П. ВЕРШИГОРЫ

Военный писатель, историк, режиссер кино и театра, общественный деятель, генерал-майор, лауреат Государственной премии СССР (1947) Петр Петрович Вершигора (3.05.1905, с. Севериновка, Рыбоводческого р-на, Молдова – 27.03.1963, Москва) известен, в первую очередь, как храбрый партизан. Под его руководством Первая Украинская партизанская дивизия им. С.А. Ковпака осуществила рейд в Белоруссию (район Беловежской Пущи, Гродно и т.д.), за что он и удостоился высокого звания Герой Советского Союза.

Широкую известность получила и его литературная деятельность: П.П. Вершигора – автор документально-беллетристических произведений о партизанах: «Люди с чистой совестью» (1946;

Государственная (Сталинская) премия СССР, 1947), «Карпатский рейд» (1950), «Рейд на Сан и Вислу» (1959). В 1960-ом опубликовал сборник рассказов «Иван-герой», роман «Дом родной» (1962). Автор книги по истории партизанского движения «Военное творчество народных масс» (1961), соавтор работы «Партизанские рейды» (1962).

Но малоизвестной остается его кинематографическая деятельность вообще и экранизация произведений о войне, в частности.

Театральный режиссер Петр Вершигора после успешного окончания Режиссерской академии Высшего государственного института кинематографии (ВГИК) в 1938 году попал на Киевскую киностудию художественных фильмов, где снял несколько короткометражных научно-художественных (по современной терминологии – научно-популярных) и документальных фильмов: «Колхоз им. Сталина», «Свекла», «Комплексная механизация», «Советская Молдавия».

Под руководством А.П. Довженко Вершигора писал сценарии художественных фильмов для собственного запуска, которые были утеряны во время войны. На пути творческих планов молодого кинорежиссера стала Великая Отечественная война, которую Петр Вершигора встретил вместе со своим товарищем, молодым режиссером Виктором Ивановым (в будущем прославится фильмом «За двумя зайцами») на крыше первого павильона Киевской киностудии художественных фильмов: «На четвертый день войны мы с Петром несли вахту в одной из башен киностудии – на крыше большого павильона. В девять часов утра в небе появились двадцать черных «юнкерсов»» [7, с. 2].

Вскоре П. Вершигора, как и его друзья-режиссеры по Киевской киностудии В. Иванов, Т. Левчук, М. Винярский, Г. Липшиц и другие, пошел добровольцем в ряды Красной армии, где за короткий срок прошел путь от командира взвода до командира батальона. Во время ожесточенных боев первого периода войны Петро Вершигора был ранен, а после лечения в госпитале, возглавлял бригаду кинофотокорреспондентов. С апреля до июня 1942 года учился на курсах разведчиков при Разведывательном отделе Брянского фронта, после успешного окончания которого был заброшен в тыл к немцам для организации разведывательной работы. В сентябре 1942 г. П. Вершигора был направлен в партизанское соединение С. Ковпака, в котором был зам. командира по разведке. После отзыва С.А. Ковпака на «большую землю», П.П. Вершигора возглавил Первую Украинскую партизанскую дивизию им. С.А. Ковпака, которая под его руководством осуществила два рейда – в Польшу и районы Западной Белоруссии (Беловежская Пуща, Гродно) – так называемый «Неманский рейд».

Кроме звания Героя П.П. Вершигора был награжден многими боевыми наградами, среди которых: два ордена Ленина, Красного Знамени, «Богдана Хмельницкого» I степени, медалью «Партизан Отечественной войны 1 степени» и т.д.

Во время войны А.П. Довженко писал своему ученику по Режиссерской лаборатории на Киевской кинофабрике Петру Вершигоре: «Пишите как можно больше... Помните – Ковпак должен остаться в искусстве и в истории Украины. Я думаю, пройдет война, и мы создадим о нем и о Вас картину» [12, с. 1].

Вершигора последовал мудрому совету своего учителя и написал после победы книгу «Люди с чистой совестью» (1946). Даже в качестве рукописи это произведение Вершигоры понравилось руководству украинского кинематографа. Поэтому 14 декабря 1945 директор Киевской киностудии художественных фильмов А. Горский заключил договор с Вершигорой, в котором последний обязывался написать сценарий по материалам собственной книги «Люди с чистой совестью» не позже 31 мая 1946 года [13, с. 83].

Создать сценарий кинофильма, тем более на материале собственной книги, для Вершигоры не было проблемой, ведь этому его учили в Режиссерской академии ВГИКа, а во время учебы в режиссерской лаборатории А.П. Довженко Петр Вершигора написал повесть «Чоколтан», несколько рассказов и пьесу о Хотинском восстания «Дуб Котовского».

Только режиссером будущего фильма почему-то назначили не Петра Вершигору, который имел диплом режиссера и снятые до войны короткометражные фильмы, а Бориса Дмоховського который в 1945 году успешно дебютировал на Киевской киностудии как режиссер-постановщик (вместе с Сигизмундом Навроцким) с фильмом «Зигмунд Колосовский».

Фильм «Люди с чистой совестью» начали снимать в середине августа 1947 года, а выйти на экран, судя по статье В. Березовского «Люди с чистой совестью», напечатанной 26 августа 1947 года в «Молодежи Украины», должен в «апреле следующего года» [1], т.е. апреле 1948 года.

Министерство кинематографии УССР выделяло все необходимые средства, на Киевской киностудии самые лучшие специалисты работали над этой картиной. В одной из стенограмм творческого актива Киевской киностудии 1947 года отмечалось, что «по поводу фильма «Люди с чистой совестью» нет никаких опасений за успешное завершение работ» [9, с. 9].

Более того, в это время книга П.П. Вершигоры получила высшую награду СССР. 11 июня 1947 года в редакционной статье газеты «Советское искусство» сообщалось о присуждении Сталинских премий за выдающиеся произведения искусства и литературы за 1946 год. В разделе «Художественной прозы» было названо трех лауреатов, которые получили Премию Второй степени, среди них, Вершигора Петр Петрович – «за книгу «Люди с чистой совестью»» [11].

В этом же номере газеты в красноречивой статье «К новым творческим победам» с гордостью сообщалось: «Знаменательно и то, что в списке Сталинских лауреатов 1946 года есть имена других трех деятелей искусства и литературы Советской Украины – Андрея Малышко, Петра Вершигоры и Виктора Некрасова» [5].

16 июня 1947 года директор Киевской киностудии художественных фильмов А. Горский на партийном собрании сообщал: «Фильм «Люди с чистой совестью» – идет по плану, будет снят и сдан в назначенный срок» [4, с. 2].

18 июня 1947 года разворот газеты «Советское искусство» вышел под лозунгом «Создадим высокоидейные художественные фильмы, достойные советского народа!». В этом номере сообщалось: «Руководство Киевской студии художественных фильмов, правильно оценив идейно-художественные качества лауреата Сталинской премии, Героя Советского Союза, генерал-майора П. Вершигоры «Люди с чистой совестью», предложило автору на этом же материале написать сценарий» [10, с. 3].

17 сентября 1947 года министр кинематографии Украинской ССР А.С. Кузнецов на III Всесоюзном съезде профсоюза кинофоторабoтников СССР выступил с докладом, где сообщил, что на Киевской киностудии идут съемки фильма «Люди с чистой совестью», «о народных мстителях, партизанах Великой Отечественной войны» [6].

5 ноября 1947 в газете «Советское искусство» была размещена фотография со съемочной площадки фильма «Люди с чистой совестью». На этом фото изображен «командир партизанского соединения Коваль» (так в сценарии называли Ковпака. – прим. А.Б.), которого играл народный артист СССР, Лауреат Государственной (Сталинской) премии А. Бучма, который на тот момент был художественным руководителем Киевской киностудии, и «партизанка Мотря», роль которой доверили студентке Киевской школы киноактеров Г. Надточий. В том же номере газеты министр кинематографии УССР А. Кузнецов отмечал: «Выполняется и план съемки фильма «Люди с чистой совестью», который выйдет на экраны в следующем году» [8].

Это произведение П. Вершигоры не только снимали на Киевской киностудии, но и ставили во многих театрах Украины. Так, например, в декабре 1947 года Львовский театр юного зрителя им. М. Горького представил зрителям спектакль «Люди с чистой совестью», после просмотра которого, как отмечал В. Гайдаренко, «образы легендарных ковпаковцев с большой силой опять взволновали наши сердца» [3].

В последних числах 1947 года представитель Министерства кинематографии УССР сообщил редактору газеты «Советское искусство» о планах на 1948 год: «Из фильмов о Великой Отечественной войне будут сделаны… картина о партизанской борьбе на Украине по повести героя Советского Союза П. Вершигоры «Люди с чистой совестью»» [2].

Но фильм, к сожалению, в 1948 году был остановлен. Вновь приступили к экранизации «Людей с чистой совестью» почти через четверть века, уже после смерти автора. В семидесятые годы известный украинский кинорежиссер-фронтовик Т.В. Левчук снял на Киевской киностудии художественных фильмов им. А.П. Довженко несколько фильмов по литературным произведениям Вершигоры, объединенных в единую серию «Дума о Ковпаке»: «Набат» (1973), «Буран (1975) и «Карпаты, Карпаты» (1976). В 1980 году Т.В. Левчук экранизировал заключительную часть военной киноэпо-

пеи по произведениям П.П. Вершигоры «От Буга до Вислы» (1980), состоящую из двух серий: «Действовать самостоятельно» и «Смерти наперекор».

Все эти фильмы по книгам П.П. Вершигоры имели большой успех и неоднократно демонстрировались по телевидению к Дню Победы в Великой Отечественной войне.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Березовський В. Люди з чистою совістю // Молодь України. – 1947. – 26 серпня.
3. В Міністерстві кінематографії УРСР : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 31 грудня.
4. Гайдаренко В. Спектакль про партизанську правду // Радянське мистецтво. – 1947. – 17 грудня.
5. Горский А. Выступление на заседании Киевской киностудии художественных фильмов 16 июня 1947 г. // Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины (ЦГАМЛИ Украины, укр. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 1. – Т. 1. – Ед. хр. 240.
6. До нових творчих перемог : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 11 червня.
7. За відродження української радянської кінематографії : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 17 червня.
8. Иванов В. Феномен Петра Вершигоры. Интервью брал и записал Кость Прохоренко, 23 декабря 1979 г. // Музей национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. – Фонд Вершигоры П. П.
9. Кузнецов О. Українська кінематографія до 30-річчя Жовтня // Радянське мистецтво. – 1947. – 5 листопада.
10. Музей национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. – Фонд Г. Липшица. – Стенограма художественно-творческго актива Киевской киностудии художественных фильмов 1947 г.
11. Радянське мистецтво. – 1947. – 18 червня.
12. У Раді Міністрів Союзу РСР : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 11 червня.
13. ЦГАМЛИ Украины. – Ф. 349. – Оп. 1. – Ед. хр. 476.
14. ЦГАМЛИ Украины. – Ф. 670. – Оп. 1. – Т. 1. – Ед. хр. 170.

Е.В. Голикова-Пошка (Минск)

ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Белорусская литература всегда являлась и является неисчерпаемым источником вдохновения для представителей творческих профессий. Не зря художники, композиторы, скульпторы не упускают возможность запечатлеть в своих произведениях лирический собирательный образ Беларуси, мелодичность родного края, навеянные прочтением национальной классики.

В отличие от иных видов искусства кинематограф обладает более широкими возможностями, позволяя соединить в единое целое и текст, и звук, и изображение. С одной стороны, визуализация литературных произведений ограничивает возможности образного мышления (герои предстают перед зрителями такими, какими они должны выглядеть по художественному замыслу авторов фильма, а не такими, какими мы их видим благодаря нашей фантазии), сокращает детальные описания, содержащиеся в литературном первоисточнике; с другой же стороны, визуальное восприятие источников литературы позволяет обратить внимание зрителей на мельчайшие нюансы в поведении персонажей, обыграть и усилить их литературный образ, раскрыть характер и объяснить совершаемые поступки.

За время существования киностудии «Беларусьфильм» многие режиссеры обращались к экранизациям произведений белорусской литературы, считая их основой кинематографии. Даже самый первый отечественный фильм «Лесная быль» (реж. Ю. Тарич, 1926), повествующий о событиях

гражданской войны, являлся экранизацией приключенческой повести белорусского поэта, драматурга, прозаика, публициста и общественного деятеля Михася Чарота «Свинопас» (1896–1937).

Говоря об киноэкранизациях, стоит уделить внимание огромному пласту белорусской кинематографии, а именно художественным экранизациям романов, повестей и рассказов о Великой Отечественной войне. Несмотря на то, что снимали данные картины совершенно разные режиссеры (с точки зрения художественного стиля и образного киноязыка) по произведениям величайших классиков белорусской литературы, все эти фильмы (как и книги) пронизаны общим настроением, единым чувством неприятия к вражеским захватчикам. Лейтмотивом сквозь все ленты проходит любовь к Родине, к мирной жизни, к отрицанию чуждых элементов. Самой главной идеей фильмов становится идея защиты своей страны, желание выстоять в любых, даже самых кровавых, битвах и уберечь самое ценное, что есть у человека – свою землю, а вместе с ней и детей, и близких.

Каждая игровая художественная лента о войне обладает своими неповторимыми чертами, привлекая зрителей и игрой актеров, и режиссерскими находками, и стилистикой киноязыка, но при этом основой сценария стоит считать литературные произведения, авторы которых «пропустили» сюжетную линию сквозь себя, «очеловечив» персонажей, наделив их собственными положительными или отрицательными чертами, полностью раскрыв канву повествования.

Вполне естественно, что кинопроизведения не могут «дословно» передать всю книгу, какие-то фразы и описания из литературного первоисточника полностью отсутствуют, а где-то сценарист дополняет основную сюжетную линию новыми элементами, проводя своеобразные параллели, которые автор книги и не выводил на первый план, также могут видоизменяются диалоги персонажей, сокращаться временные рамки и пр. Поэтому так важно, когда сценаристом фильма-экранизации выступает сам автор литературного произведения, так как именно он обыгрывает сюжет таким образом, чтобы не упустить его целостность, оставить в фильме наиболее выразительные и драматические сцены, прорисовать облик каждого персонажа, сохранив при этом «литературную» индивидуальность.

Так белорусский писатель и литературовед Алесь Адамович (1927–1994) выступал в роли сценариста во многих лентах о военном времени. Наибольший резонанс у публики вызвал персонаж Алексея Кравченко, который сыграл юного партизана Флёру Гайшуна в драматической ленте «Иди и смотри» (реж. Э. Климов, 1985). За основу сценария А. Адамович взял сразу три своих произведения: «Хатынская повесть», «Партизаны» и «Каратели». По материалам документальной повести «Немой» была поставлена мелодраматическая картина «Франц+Полина» (реж. М. Сигал, 2006), о любви немецкого солдата к белорусской девушке. По одноименному роману писателя, состоящего из двух частей, была создана эпическая дилогия «Война под крышами» (реж. В. Туров, 1967) и «Сыновья уходят в бой» (реж. В. Туров, 1969) о Елене Корзун и ее сыновьях, считающих своим священным долгом помогать советской армии в борьбе за мир.

Белорусский писатель Василь Быков (1924–2003) тесно сотрудничал с киностудией «Беларусьфильм» в качестве сценариста многочисленных военных фильмов. Его драматическая повесть «Альпийская баллада» легла в основу одноименного фильма, снятого в 1965 г. режиссером Б. Степановым. В фильме прослеживается трагическая судьба двух военнопленных – русского солдата Ивана и итальянской девушки Джулии. Драматические перипетии повести «Третья ракета» о душевных терзаниях солдат, собранных в одном окопе волею военного времени были экранизированы в одноименной картине режиссера Р. Викторова в 1963 году. В основу сценария военной драмы «Волчья стая» (реж. Б. Степанов, 1975) о тяжелых испытаниях, выпавших на долю небольшого партизанского отряда, пробивающегося в соседний лагерь через немецкое окружение, легла одноименная повесть В. Быкова. Мини-сериал «Долгие версты войны» (3 серии, реж. А. Карпов, 1975), о трех самых значительных эпизодах Великой Отечественной войны (ее начале, коренном переломе в ходе сражений и ее окончании), был создан на основе трех повестей В. Быкова: «Журавлиный крик», «Атака с ходу» и «На восходе солнца». Драматический фильм «Знак беды» (реж. М. Пташук, 1986) по одноименной повести писателя в напряженной манере повествует о тяжелых испытаниях, выпавших на долю белорусских хуторян Степаниды и Петрока Богатько. Двухсерийная военная драма «Его батальон» (реж. А. Карпов, 1989), снятая по одноименной документальной повести В. Быкова, путем воссоздания на экране острого конфликта между командиром батальона Волошко

и вышестоящим гарнизонным начальством, раскрывает образ Героя Советского Союза майора Н. И. Волошина. Также по одноименной повести В. Быкова «Круглянский мост» в 1989 году режиссером А. Морозом была снята военная драма о солдатах, получивших странное задание от командования взорвать далеко не стратегический объект. Телевизионный фильм «Одна ночь» (реж. В. Колос, 1989), снятый по мотивам одноименного рассказа белорусского писателя, ставит перед зрителями вопрос морального выбора, ставшего перед советским автоматчиком, оказавшемся в заваленном подвале вместе с немецким раненным солдатом. Фильм «Пойти и не вернуться» (реж. Н. Князев, 1992), по одноименной повести В. Быкова, в драматической манере раскрывает конфликт между юной партизанкой Зосей и ее бывшим товарище Антоне Голубкине, выбравшего более легкий (по его мнению) путь предателя. По мотивам одноименной повести В. Быкова в 1966 году режиссер Л. Мартынюк снял киноновеллу «Западня», в драматической форме повествующей о командире взвода лейтенанте Климченко, попавшего в плен, но не согласившегося на условия немецкого командования. Киноновелла «Желаю удачи» (реж. В. Смагин, 1968), снятая по мотивам рассказа В. Быкова «Четвертая неудача», повествует о злоключениях рядового-артиллериста Турка, всей душой желавшего стать полезным своим товарищам, а не причинять им лишние хлопоты, и о том, как его мечта осуществилась после того, как он проявил себя с самой лучшей стороны при поимке немецкого солдата («языка»).

По роману «Вам – задание» белорусского писателя Николая Ивановича Чергинца (мастера милицейского детектива) в 2004 году была снята одноименная военная драма (реж. Ю. Бержицкий), повествующая о судьбе трех братьев Купревичей, ставших подпольщиками во время Великой Отечественной войны.

По мотивам документальной повести белорусского писателя, журналиста Ивана Григорьевича Новикова (1918–2001) «Руины стреляют в упор» был снят четырехсерийный телевизионный фильм «Руины стреляют…» (реж. В. Четвериков, 1971) о героизме участников минского подполья на войне.

По мотивам одноименной документальной повести белорусского писателя, журналиста, участника Великой Отечественной войны Наполеона Ридевского, в 1973 году режиссером И. Шульманом был создан героико-приключенческий фильм «Парашюты на деревьях», посвященный разведывательно-диверсионной деятельности группы «Джек».

Народный писатель Беларуси, общественный деятель, академик Национальной академии наук Иван Шамякин (1921–2004) также не смог отказаться от возможности выступить в роли сценариста на киностудии «Беларусьфильм». По его роману «Возьму твою боль» в 1980 году режиссером М. Пташуком был поставлен одноименный фильм о трагическом столкновении бывшего полицая-карателя Шишковича и селянина Ивана, который не может простить полицаю смерть своих близких. После смерти писателя, в 2005 году, на студии «Беларусьфильм» сценаристом Ф. Коневым и режиссерами М. Касымовой и И. Павловым был поставлен фильм «Глубокое течение» (по мотивам романов И. Шамякина «Глубокое течение» и «Снежные зимы»). Военная драма притягивает зрителей не только великолепной игрой актерской состава (Я. Иванова, А. Ждановича, М. Коняшкиной и т. д.), но и острой социальной направленностью. Перипетии военной жизни бывшего заведующего отделом исполкома Ивана Антонюка, его новый статус в роли командира партизанского отряда, ежедневный выбор наиболее правильных решений, от которых зависит человеческая жизнь, осознание горечи от потерь и познание чувства первой влюбленности не оставляет зрительскую аудиторию равнодушной.

Однако на киностудии «Беларусьфильм» снимались не только фильмы-экранизации о тяжелом военном времени, стараниями режиссеров были экранизированы и воспоминания бывших фронтовиков о тех событиях. Так, в киноальманах «Маленькие мечтатели», входит, снятая по одноименному рассказу белорусского писателя Янки Брыля (1917–2006), новелла «Звезда на пряжке» (реж. В. Туров, 1962), в которой бывший солдат, а в мирное время кочегар Лапша, рассказывает детям о своем военном прошлом.

Таким образом можно сделать вывод, что на киностудии «Беларусьфильм» стараниями режиссеров-постановщиков были сняты многочисленные военные фильмы, в основу которых были положены наиболее яркие произведения классиков белорусской литературы.

Г.В. Бітківська (Київ, Україна)

БІЛОРУСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЖУРНАЛІ «ВСЕСВІТ»: КОНТЕКСТ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Різноманітні аспекти білоруської літератури приваблюють увагу українських науковців передовсім у порівняльних студіях слов'янських літератур: так, Надія Колошук залучає білоруські твори для вивчення феномену табірної прози [9], а Наталія Бедзір – російської постмодерністської прози [2]. Об'єктом спеціальних досліджень здебільшого стає література початку XX ст. як репрезентант національної свідомості, зокрема, Валерій Булгаков вивчає на матеріалі художньої літератури проблему національної свідомості в білоруській філософській культурі кінця XIX – початку XX ст. [5], Лідія Дорошко виявляє націотворчі інтенції білоруської літератури початку XX сторіччя в художній парадигмі модернізму [7] тощо.

Мета нашої статті – відрефлексуватиосновні тенденції сучасного літературного процесу в Білорусі на матеріалі публікацій в українських літературних журналах. Білоруські твори в перекладі українською мовою друкуються в багатьох літературних часописах: «Київська Русь», «ШО», «Вітчизна», «Українська літературна газета» та ін. Обмежені обсягом статті зупинимося на публікаціях у «Всесвіті» (2006-2014), який позиціонує себе як журнал іноземної літератури.

Вже початкова вибірка показала, що в обраному часописі перевагу надають білоруській поезії (Генадзь Буравкін, Наталя Бурдзейка, Ніл Гілевіч, Симон Глазштейн, Сяргей Законнікав, Васіль Зуйонак, Яков Єсепкін, Ціна Кликовська, Уладзімер Някляєв, В'ячеслав Рагойша, Анна Спринчак, Андрей Хадановіч), хоча друкують і малу прозу (А. Бахаревіч, В. Бикав, А. Рибак).

Мотивний комплекс перекладених творів досить широкий, проте виразно проглядається, що редакція надає перевагу мотивам свободи та національного визволення. Так, названі мотиви є основними в добірці поезій «Вірші про свободу», які з білоруської мови переклав Юрій Завгородній [6]. Важливі лінії спілкування з читачем визначені у слові перекладача: коротка передмова містить кілька інформаційних центрів, які імпліцитно розширюються завдяки підтексту. Лаконічне повідомлення про проект вільної радіостанції «Свобода», завдяки якому в ефірі щодня впродовж 2001-го року звучав вірш про свободу нового автора, викликає упевненість, що тема мала достатню громадянську підтримку. Настільки, що проект мав не лише аудіальне втілення, а й візуальне – як антологія «Верш на Свабоду». Для українського читача цілком зрозумілим є почуття втіхи перекладача від того, що в антології були надруковані переклади на білоруську мову творів і українських поетів Ю. Андруховича, І. Драча, С. Жадана «як приклад солідарності з боротьбою білоруського народу за вільне життя на своїй землі». Окрім того, позначене курсивом зауваження Ю. Завгороднього про відсутність спеціального відбору віршів, а лише з метою «дати деяке уявлення українському читачеві про здійснення білорусами небезпечного проекту в умовах жорсткого авторитарного режиму» [6, с. 113] також пробуджує додаткові конотації в контексті уже українських подій останніх років.

Якщо прочитати представлені дванадцять поезій як цілісний текст під назвою «Свобода», то в ньому можна почути різну інтонацію: інтимну (М. Павлова), філософсько-містичну (С. Законнікав, Ц. Кликовська, У. Некляєв, Н. Хрушч), трибунно-звинувачувальну (Г. Буравкін), спонукальну (Н. Гілевич) тощо. Водночас концептуальна ідея, незважаючи на різне словесне й, часами, ескізне вираження, має спільні обриси: серед сучасної спільноти пострадянського простору існує не так Свобода, як прагнення її здобути. Здебільшого ліричний герой відчуває себе «рабом затятим в рабстві волі» (У. Някляєв) або ж зародком майбутньої громади (А. Хадановіч): «Ми поки що не народжений народ, / ми в'язні скам'янілих яйцекліток, / іще в думках всі зародки чеснот – / падлюка хтось, а хтось іще лишень підліток» [6, с. 116]. Стан очікування свободи визначається образом «сонного безкрилля душі» (Ц. Кликовська), а передчуття свободи уособлює птах (Н. Бурдзейка), вільний кінь, спів схованої пташки (С. Глазштейн) чи струнке ряди білоруської молоді (Н. Гілевич).

Мотивний комплекс цієї добірки формують в основному традиційні і для української громадянської лірики концепти зради (прокляття зрадників вітчизни у Буравкіна, віра в стійкість щодо зради вільного духу білоруської молоді в Гілевича), обурення проти руйнації рідного простору чу-

жинцями (Буравкін, Рагойша) тощо. У такому контексті поезії А. Хадановіча «Ми поки що не народжений народ…» і У. Някляєва «І довгий час…» привертають увагу незвичним поглядом на актуальну і велику кількість разів обговорену тему. Вірш А. Хадановіча прочитується як інтертекст, коди якого мають інтертекстуальну та інтермедіальну природу. Вони відсилають нас до різних літературних претекстів: міфу про Прометея, лірики І. Франка, «Котловану» А. Платонова тощо, водночас вловлюються і живописні та кінематографічні алюзії. У поезії особливо виразно звучить думка про втому від гасел, пафос яких давно вивітрився: «хтось пише, його риторика старенька / юнаків на манівці брехнею манить: / борець, герой, оратор і натхненник, / титан, чи від народження – титанік…» [там же]. Інтерпретація протиставлення *титан – титанік* набуває символічного значення внаслідок пейоративної семантики зменшувального суфікса -ік, асоціацій з тираноборчою лінією образу титана Прометея та есхатологічним сценарієм катастрофи «Титаніка». Зрештою, ці асоціації породжують думку, що будь-яка тиранія (колоніальна залежність), зверхність (як і меншовартісність) не вічні, а вичерпні. Кульмінацією вірша, на наш погляд, є риторичне звертання ліричного героя до образу Свободи, яку він бачить як героїню знаменитої картини Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» (1830): «Де ж та в пишнотах перс мадам, / яка всіх поведе на барикади?» [там же]. Прикметно, що ліричний герой не мислить себе як осібне «я», а тільки як спільноту «ми». І хоч ця спільнота ще не випрацювала нової риторики (раби *німі*), однак еротично привласнила сам дух свободи: «…у кольорових снах німі / ми бачимо ту даму вже без сукні» [там же]. Така тілесність, хай і уявна, надихає і наповнює радістю («світ обожнюємо досконалий»). Стилістичний контраст між піднесеним пафосом всього вірша і зниженою лексикою останньої строфи («Бо ж віримо: довколишнє лайно / пречудовим гноєм стане у господі») позбавляє вірш ідеологічної абстракції і поміщає його в дискурс обурення і влади.

Зовсім по-іншому сприймається вірш У. Някляєва «І довгий час…» [6, с. 115], у якому осмислюється філософський аспект свободи: йдеться про волю як певний імператив Дії особи і Творця. Хронотоп твору максимально узагальнений: читач потрапляє в міфологічну ріку часу, що може тривати мить, а може вічність у просторі без впізнаваних орієнтирів. Автор показує недоречність перед Вічністю звичної бінарної опозиції *раб – рабовласник*: «Тече рікою пролита кров за волю крізь віки, / коли і хто тієї волі мав доволі, / раби затяті в рабстві волі / такі ж, як рабовласники її» [там же]. Поняття волі набуває метафізичного сенсу в межових ситуаціях народження і смерті:

Редакційна політика журналу «Всесвіт» спрямована на формування в читача цілісного уявлення про ту чи іншу національну літературу, тому звичним є презентувати доробок письменників у кілька подач. У 2014 р. в часописі ми знову натрапляємо на твори поетів В. Некляєва (цього разу прізвище подано в більш звичній для українців транскрипції) та А. Хадановіча. Публікації супроводжують фотографії, які доповнюють уявлення про образ поетів: філософічний Некляєв зображений з домашнім улюбленцем, а інтертекстуальний Хадановіч – з книжкою в руках.

У вірші «Римтелі» В. Некляєв залишається вірним темі осмислення Вічності буття і тим обмеженням, які людина сама собі створює. Цього разу вони метафорично зображені в образі в'язниці. Свіжість тлумачення загалом традиційної метафори в тому, що йдеться не про споруду – уявну чи матеріальну, а про запах. Змінено також фокус сприйняття: запах вловлює не людина, а вовк.

Добірка поезій А. Хадановіча [13] продовжує лінію персоналій білоруської поезії у «Всесвіті». Зокрема, у 2008 р. друкувалися поезії Якова Єсепкіна зі збірки «Космополіс архаїки» з передмовою Тіни Палинської [8], у 2013-му – Аксани Спринчан [12]. Зазначених авторів об'єднує експериментування з метрикою та ігрові стратегії. Поети-чоловіки творять художній простір з багатьох відомих і невідомих місцевостей і міст, вільно перемішуючи в ньому літературних героїв різних епох [8, с. 172]. Вони вдаються також до архітектурних, музичних та інших мистецьких алюзій, проте особисті переживання ховають за маскою іронії.

Поезія А. Спринчан звучить по-іншому, їй властива інтимність тону: думки ліричної героїні про Свободу чи АЕС живляться родинним досвідом [12, с. 10-12]. Вірші приваблюють увагу мовними іграми та свіжими образами: «Кохалися в тумані зимовому (…) / у відволозі ба (на) льних рим, / ба (на) льно-життєвих ритмах, / затуманювати і туманітись, / нігтиком окреслювати "…яром" / і вустами: "…долиною"» [12, с. 14].

Білоруська проза представлена у «Всесвіті» значно скупіше [1; 3; 4; 11], проте дібрані твори репрезентують хоча б частково процеси оновлення, якщо і не тематично, то розширенням та осучасненням проблематики та жанру. Скажімо, народно-просвітницька проблематика (збереження та духовний потенціал рідної мови, пафос боротьби з чужинцями) творів В. Бикова за рахунок філософічності притчі як жанру абстрагується від конкретно-історичної ситуації і набуває символічності, однак песимістичні фінали звучать повчально для сучасника.

Повість Алєся Рибака «Маша і Машка» (2006) присвячена, як зазначає автор «передчасно зниклим і зникаючим селам і селищам, селянам, які ще живі». Вона створена в стилі «селянської прози», проте в ній ідеться не тільки про вимирання сіл, а й про зникнення селянської культури як такої та про залежність свідомості селянства від патріархальної моделі існування. Самотність Маші, її смерть передбачувані з першого рядка твору викликають емоційний відгук у читача, незважаючи на консервативність наративу.

Оповідання Альгерда Бахаревіча «Завалюхін: історія одного жартівника» – це вже сторінка нової білоруської прози, у якій дотепно зображено процес звільнення від немодерного стилю життя. Завалюхін як тип носія «гидких люмпенських звичок» не новий у літературі, але досвід звільнення від нього, психологічне оновлення розповідача художньо переконливе і свіже. Поява оповідання А. Бахаревіча у «Всесвіті» засвідчує якісні зміни в політиці журналу щодо ближчих сусідів і вітчизняного читача.

Отже, аналіз публікацій перекладних білоруських творів у журналі «Всесвіт» (2006-2014) свідчить про зростання уваги до білоруської літератури впродовж останніх років. Вибір творів свідчить про зацікавлення мотивами свободи, державної незалежності, цінності особистого досвіду й переживання тощо. Твори білоруських авторів репрезентують ті соціально-культурні процеси оновлення, які відбуваються в Білорусі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахаревіч А. Завалюхін: історія одного жартівника / з білоруськ. перекл. О. Кінь // Всесвіт. – 2014. – № 5–6. – С. 146-150.
2. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте: Монография. – Ужгород: «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
3. Бикав В. Три слова німих: притча / з білоруськ. перекл.Д. Щербина// Всесвіт. – 2007. – № 9–10. – С. 3–6.
4. Биков В. Маленька червона квіточка: притча / з білоруськ. перекл.Д. Щербина// Всесвіт. – 2014. – № 5–6. – С. 243–245.
5. Булгаков В. В. Проблема національної свідомості у білоруській філософській культурі кінця XIX – початку XX ст. (на матеріалі художньої літератури): автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.05 / В. В. Булгаков; Ін-т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2004. – 19 с.
6. Вірші про свободу/ з білоруськ. переклав Ю. Завгородній// Всесвіт. – 2006. – №1–2. – С. 113–116.
7. Дорошко Л. Націотворчі інтенції білоруської літератури початку XX сторіччя в художній парадигмі модернізму [Текст] / Л. Дорошко // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені В. Гнатюка. Серія: Літературознавство. – 2012. – Вип. 34. – С. 269–280.
8. Єсепкін Я. Поезії / з білоруськ. перекл. І. Павлюк // Всесвіт. – 2008. – № 8. – С. 172–178.
9. Колошук Н. Г. Табірна проза як літературний феномен XX століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур) [Текст] : автореферат дис. … д-ра філол. наук / Н. Г. Колошук. – К.: НАНУ, Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка, 2007. – 40 с.
10. Некляєв В. Антологія одного вірша. Римтелі / з білоруськ. перекл. В. Стрілко // Всесвіт. – 2014. – № 7–8. – С. 5.
11. Рибак А. Маша і Машка:повість/ з білоруськ. перекл. А. Могиленко// Всесвіт. – 2007. – № 3–4. – С. 11–25.
12. Спринчак А. Вибрані вірші / з білоруськ. перекл. В. Вакуленко-К. // Всесвіт. – 2013. – № 9–10. – С. 10-16.
13. Хадановіч А. «Старий поет». Вибрані вірші / з білоруськ. перекл. О. Кінь // Всесвіт. – 2014. – № 5–6. – С. 5-28.

А. М. Лапата-Загорскі (Мінск)

ПРАЎКІ Ў ТЭКСТАХ ЯК АДЗНАКІ ТВОРЧАГА СТАЛЕННЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ І ІВАНА НАВУМЕНКІ

У гады, калі Іван Навуменка яшчэ толькі вучыўся ў школе, празаічныя творы Кандрата Крапівы ўжо змяшчаліся ў падручніках. Проза старэйшага і больш вопытнага пісьменніка заканамерна станавілася матэрыялам, праз вывучэнне і асэнсаванне якога ішоў да напісання першых сваіх твораў больш малады аўтар.

Удумлівасць, навуковы склад мыслення, энцыклапедычная адукаванасць, нястомная работа над радком – рысы, аднолькава ўласцівыя абодвум літаратарам. Адпаведна пры параўнанні правак, якія ўносіліся ў празаічныя творы Кандратам Крапівой і Іванам Навуменка, мы спадзяваліся ўбачыць прыкметы паступальнасці працэсаў развіцця беларускай літаратуры. І, варта адразу адзначыць, гэтыя спадзяванні спраўдзіліся.

Найперш аналізавалася работа пісьменнікаў над раманамі, і гэта лёгка растлумачыць. Вядома, што публікацыя “Мядзведзічаў” выклікала нямала крытычных водгукаў, другое выданне гэтага твора выйшла ў істотна зменены выглядзе (пра гэта пісаў, аналізуючы найперш ідэалагічныя аспекты ўнесеных пісьменнікам правак, М. і. Мушынскі) – і пры супастаўленні абодвух варыянтаў відавочна павінны былі акрэсліцца напрамкі, па якіх у перыяд паміж 1932 годам, калі пабачыла свет першая рэдакцыя рамана, і 1935 годам (дата другой публікацыі), ішло сталенне К. Крапівы-празаіка.

Тэкст часопіснай публікацыі “Мядзведзічаў” таксама браўся пад увагу, ён звяраўся з варыянтам, змешчаным у кнігах – але, як і чакалася, вялікіх разыходжанняў паміж часопісным і кніжным варыянтам 1932-га года адшукаць не ўдалося. Увогуле гэта заканамерна: кніга і нумары часопіса, у якім друкаваліся “Мядзведзічы”, выйшлі амаль сінхронна, часу на кардынальную праўку рамана ў пісьменніка фактычна не было.

Аднак некаторыя разыходжанні ўсё ж мелі месца, і, трэба адзначыць, большасць з іх сугучная зменам, якія будуць прыўнесеныя ў твор у 1935 годзе. К. Крапіва ўвесь час спрабуе прыбраць залішнія дэталі і эмоцыі, выявіць мастацкае слова больш лаканічным і ёмістым. Так, у часопісе сустракаем: “Але яна (Ганна Кухарава) не адчувае,” – удакладненне, сэнс якога лёгка можна зразумець з кантэксту, пісьменнік пры перавыданні зняў, радок загучаў больш упэўнена і празрыста, “Але яна не адчувае”.

У часопісе ў радках, дзе аўтарам перадаваліся дзіцячыя ўспаміны персанажа, можна было прачытаць: хлопчык у маленстве нярэдка ўзбіраўся на ёлку, “залазіў аж на самы вяршо*чак*,” – у перапрацаваным варыянце напісанне змянілася, “залазіў аж на самы вяршок”. Цеплыня ўзгадак пра былое, палічыў Крапіва, не патрабуе дадатковага падкрэслівання, яна прагаворана, пазначана ў папярэдніх радках, адпаведна пісьменнік палічыў за лепшае зрабіць танальнасць аповеду нейтральнай, больш строгай, празаік прыбраў эмацыянальна афарбаваны суфікс.

У тым, што гэта не выпадковая замена, пераконвае яшчэ адна праўка, у суседніх радках. “ – Ат, ты будзе*с* біцца”, – так было ў часопісе; “– Ат, ты будзеш біцца”, – загучала ў кнізе. Дзіцячы прыпамін у дадзеным месцы зноў жа прапускаецца праз дарослую свядомасць, і строгі варыянт “будзеш” выглядае псіхалагічна больш дакладным, больш пераканаўчым.

Яшчэ адна праўка: у часопісе фраза, кінутая ў спрэчцы, перадавалася пісьменнікам наступным чынам, “Не бяры майго чыгуна. Вазьмі той, што ад…” У кнізе дадалося толькі адно слова, “Не бяры майго чыгуна, вазьмі *ты* той, што ад…” – але наколькі памянялася эмацыянальнасць радка! Адразу вастрэй пачало адчувацца, наколькі даўно выспяваў канфлікт, наколькі гладкімі, абкатанымі сталі ў падобных спрэчках папрокі, наколькі многа паміж удзельнікамі ўзаемных крыўд.

Пры параўнанні варыянтаў 1932 і 1935 гадоў праявы падобнага імкнення К. Крапівы максімальна дакладна перадаць псіхалогію эпізоду сустракаем куды больш часта. Словы, дэталі, эмоцыі пры гэтым звычайна адкідаюцца, дасягнуты такім чынам мінімалізм ідзе аповеду толькі на карысць. Цытата 1932 года: “…зноў захліпала.

– Прыпрыся ж ты, вось хоць тут на зэдліку, – сказала Язэпіха, засцілаючы пасцель. – Усё роўна ўжо…

Што ўсё роўна, яна гэтага не магла выказаць, сказала таму, што ў такіх выпадках трэба было неяк паспачуваць чалавеку ў бядзе, сказаць яму ласкавае слова, неяк яго ўцешыць. Ганскі адчуваў…"

У выданні 1935 года чытаем: "…зноў захліпала. Ганскі адчуваў…"

Залішнія словы руйнавалі маўклівую цішыню, цяжар якой найлепш перадае скруху і адчай чалавека, на якога раптоўна абрынулася бяда – папраўлены пісьменнікам пазнейшы варыянт псіхалагічна выглядае несумненна больш праўдзівым і дакладным.

Ці, да прыкладу, яшчэ скарачэнне, якое мела месца, параўноўваем: у 1932 годзе было так:

"Гэта каб, скажам, у Нямеччыне, дык можа што й вышла б. *Там жа не то што – яблыка чужога не падыме. Кажуць, дарогі там абапал высаджаныя яблынямі ды грушамі, дык валяцца будзе пад нагамі – не нагнецца, не возьме. Або малако як прадаюць… Скажам, жыве чалавек на хутары, дык, вы думаеце, кожны раз ён вязе, ды мераюць, ды лічаць, ды з рук у рукі? Нічога падобнага. Гаспадар налівае ў бітоны колькі там усяго ёсць, выносіць, ставіць ля дарогі, а сам ідзе дадому, робіць што яму трэба. А купец сабе едзе па дарозе і збірае гэтыя бітоны. У канцы месяца разлік – і ні капейкі табе ніхто не скруціць. А ў нас бы гэтак паставіў! О-го! Там бы не толькі малака, яны б табе такое зрабілі, што ты і нос бы адвярнуў ад свайго бітона.*

– Але, што ж тут улада вінавата, – стаў супярэчыць Юзік. – Закон жа забараняе красці. Зловяць – засудзяць, пакараюць.

– Пакараюць яны. Возьмуць дзеля прыкладу, пасадзяць на месяц, а там то і амністыя, то трасца, то хвароба – і зноў гуляе маладзец. Або і зусім умоўна засудзяць. Гэта ж здзек проста. Той прыйдзе ды будзе выскаляцца, што табе шкоду зрабіў. Але гэтых я пасаджу…"

У 1935 месцы засталося: "Гэта каб, скажам, у Нямеччыне, дык можа што і вышла б. Але гэтых я пасаджу…" Адкінутыя фразы, трэба прызнаць, шмат у чым зніжалі драматургічную напружанасць эпізоду, эмацыянальна выхалошчвалі сітуацыю. Абураны да глыбіні душы чалавек – і раптам пустыя, аднавяскоўцамі відавочна не раз чутыя фразы, падобную неадпаведнасць Крапіва выразна адчуў і палічыў за лепшае прыбраць; у пэўнай ступені знізілася, вядома, і небяспечная для рэалій 1935 года завостранасць выказванняў пра ўладу, гэта таксама варта ўлічваць.

Момант кампазіцыйны: у выданні 1932 года ці не адразу, у першым жа дыялогу, чытач даведваўся, што Уладзік – былы камандзір Рабоча-сялянскай Чырвонай арміі, што ён пакінуў службу самахоць (пра гэта гаварыў Шкурдзя); у 1935 годзе Крапіва дадзеныя звесткі даносіць да ўспрымальніка значна пазней, і гэта сведчыць, што набытыя дзякуючы рабоце над п'есамі навыкі выбудовы драматургічнага канфлікту ўлічваліся аўтарам пры перапрацоўцы рамана "Мядзведзічы"

Іван Навуменка таксама бліскуча валодаў навыкамі перадачы псіхалагічных нюансаў, але пры гэтым, як красамоўна сведчаць праўкі, што прыўносіліся ў раманы гэтага пісьменніка, ён выкарыстоўвае і здабыткі папярэднікаў, у тым ліку К. Крапівы, і прыёмы іншыя, нярэдка надзвычай арыгінальныя і самабытныя.

Выявіць падобныя прыёмы не заўсёды проста, таго банальнага скарачэння тэкстаў, якое мы нярэдка бачым у Крапівы, у Навуменкі фактычна не бывае. Навыкі выбудовы эмацыянальна насычанага, пазбаўленага залішней дэталізацыі расповеду празаік – напрошваецца выснова – удасканаліў, творча пераасэнсаваўшы вопыт папярэднікаў, далейшы рост творчага майстэрства І. Навуменкі адбываўся на фундаменце, забяспечаным засваеннем здабыткаў прозы Я. Коласа, К. Чорнага, К. Крапівы…

Многае ў дадзеным сэнсе дазваляе ўбачыць і зразумець машынапіс рамана "Сорак трэці", на якім захаваліся праўкі, што прыўносіліся ў тэкст пры падрыхтоўцы яго да выдання ў часопісе "Маладосць". Дык вось, пры перавыданні твора І. Навуменка відавочна вывучаў, што і з якой прычыны не задаволіла рэдактараў часопіса – і калі "Сорак трэці"выйшаў асобнай кнігай, вынікі такой аналітычнай работы ўжо былі заўважны.

Частку правак пісьменнік палічыў абгрунтаванымі і вяртацца да свайго варыянту не стаў, у многіх мясцінах аўтар узнавіў уласны, першасны варыянт напісання слоў, недзе тэкст перапрацоўваўся больш кардынальна: І. Навуменку прапанаваны рэдактарамі варыянт не задаволіў, але прычыну, па якой адбылося ўмяшальніцтва, аўтар прызнаў слушнай і вырашыў відазмяніць тэкст.

У выніку рэльефна азначыліся тыя эфекты псіхалагічнай “самахарактарыстыкі”, дзеля дасягнення якіх пісьменнік і парушаў часам нарматыўнасць маўлення – падобныя “парушэнні” аўтар дбайна пераносіць з выдання ў выданне, адвяргаючы натуральныя памкненні рэдактараў умяшацца і “выправіць”.

Возьмем, да прыкладу, дыялектызмы, якія ў машынапісе былі паслядоўна заменены на нейтральныя ў стылістычным плане адпаведнікі – пры перавыданні твора І. Навуменка вяртаўся да першаснага варыянту толькі ў фразах, якія агучваюцца тым або іншым персанажам, і пры гэтым дыялектызмы заставаліся толькі ў мясцінах, дзе іх выкарыстанне несла выразную сэнсавую напоўненасць.

Так, Вакуленка збіваецца на мясцовую гаворку найперш там, дзе ён пачынае хітраваць, дзе партызанскі камандзір лічыць патрэбным выявіць сябе чалавекам не надта далёкім – з’яўленне дыялектызмаў абарочваецца маркерам, які сігналізуе пра дадзеную маску, выкарыстоўваемую персанажам. У выпадку з Бондарам наадварот: калі начальнік штаба забываецца пра свой статус, пра абумоўленую пасадай неабходнасць бачыць жыццё вачыма стратэга і аналітыка – у ім прачынаецца звычайны мясцовы хлопец, і словы-дыялектызмы ненавязліва сігналізуюць пра падобны стан душы героя.

Яшчэ момант: І. Навуменка надзвычай уважліва ставіцца да пытання ўпарадкавання граматычных форм дзеяслова. Яшчэ пры падрыхтоўцы другога тома Збору твораў, у якім змешчаны апавяданні пісьменніка, руплівасць аўтара ў дадзеным кампаненце была заўважнай, але кампактнасць апавяданняў не дазваляла адчуць заканамернасці, згодна з якімі адбываюцца змяненні.

У выпадку з раманамі ўсё куды больш відавочна: аўтар праз суладдзе альбо парушанасць дзеяслоўных форм таксама перадае ўнутраны стан персанажаў. Гэта даволі арыгінальны і дзейсны, трэба аддаць належнае, прыём: разладжанасць у дзеяслоўным рытме, якая ў пісьменніка перадае неўраўнаважанасць псіхалагічнага стану героя, яго неспакой, адразу кідаецца ў вочы і, адпаведна, абарочваецца выразным маркерам, сродкам стварэння псіхалагічнай атмасферы ў творы.

У эпізодзе, у якім Шкірман і яго напарнік, нядаўні паліцай Мікітка, патрапляюць, вяртаючыся ў атрад са здабытай солю, у засаду, звяртае на сябе ўвагу наступная акалічнасць: у хвіліны смяротнай небяспекі Мікітка для Шкірмана становіцца Мікітам, агульная бяда зраўняла напарнікаў, прымусіла забыцца пра дробязнае, неістотнае – але вось небяспека мінае, у сутычцы з канваірам малы ростам партызан выявіў яшчэ і сваю неразваротлівасць, нягегласць, і таму зноў вяртаецца ранейшае, “Мікітка”. Вось так, адкідаючы ці дадаючы адну толькі літару, І. Навуменка намагаецца перадаць псіхалагічныя нюансы ў светаадчуванні героя…

Яшчэ колькі прыкладаў той пісьменніцкай работы, пры якой умяшальніцтва рэдактара, палічанае пісьменнікам небеспадстаўным, абарочвалася стымулам для аўтарскай перапрацоўкай першаснага тэксту: у сказе (гэта самы пачатак рамана “Сорак трэці”) “…трапечуць на зімнім вятры чырвоныя сцягі, акаймаваныя па карях чорным крэпам…” рэдактар у часопісе прадказальна адкінуў вызначэнне “чырвоныя”. Узважыўшы ўсе аспекты, з праўкай пісьменнік вымушаны быў пагадзіцца: імкненне данесці да чытача той факт, што ў перыяд Вялікай Айчыннай чырвоным быў колер і ў нямецкіх сцягоў, не было дастатковым абгрунтаваннем, каб прыўносіць у твор непажаданую асацыяцыю чырвонага колеру – і савецкіх, чырвонаармейскіх сцягоў…

Другі прыклад: у эпізодзе, калі Яўтушык і Анкудовіч, вырашыўшы перачакаць начную цемру, завітваюць да Маланні, у размове гучыць: “сядзяць на печы, чухаюцца”. Словы дадзеныя прамаўляе Яўтушык, гэта ўжо перапрацаваны аўтарам варыянт, у машынапісе фраза гучала інакш, “сядзяць на печы, чухаюць я…цы”. Натуральна, што рэдактар паспрабаваў змяніць тэкст, і ўвогуле атрымалася няблага, “сядзяць на печы, грэюць плечы,” – але эмоцыя, якую хацеў перадаць пісьменіка, выявілася згладжанай, гэта не адпавядала псіхалагічнаму стану персанажа, і ад вонкавай прыгажосці фразы пісьменнік рашуча адмовіўся.

А вось як відазмянялася фраза, якая ў выніку загучала наступным чынам: “– Магу сёлетні. У маёй хаце штаб, а ты хоць адзін вечар пасядзеў са мной? Можа, я сама хацела, каб пасядзеў. Старэць стаў, камандзір.” У тым варыянце, які зафіксаваны ў машынапісе, Вакуленка атрымліваў куды больш жорсткую прачоску: “– Магу сёлетні. Здаецца, толькі ў нас налічуецца тры твае жонкі. Маня

Бэрэмская, другая Вера, што ў Капаткевічах у аптэцы робіць, Хунтава Стася. Старэць стаў, камандзір.”

Прапанаваны рэдактарам варыянт: “– Бач, не падабаецца… Няйначай старэць стаў, камандзір,” – гучаў няўцямна, яго пісьменнік адкінуў – але і ранейшы пералік каханак Вакуленкі прыбраў, відазмяніўшы псіхалагічную афарбоўку вобраза…

Як бачым, у беларускай прозе сапраўды адбываецца паступальны, з улікам здабыткаў папярэднікаў, рост пісьменніцкага майстэрства. Прыёмы і навыкі празаікаў старэйшага пакалення становяцца трывалым фундаментам пад далейшае ўзыходжанне да вяршынь творчага майстэрства для аўтараў маладых і дапытлівых, здольных пераймаць чужы вопыт.

А.У. Лебедзеў (Магілёў)

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ СПЕЦЫФІКА АПАВЯДАННЯЎКАНДРАТА КРАПІВЫ СЯМЕЙНА-ПОБЫТАВАГА ЗМЕСТУДЛЯ ДЗІЦЯЧАГА ЧЫТАННЯ

За гады нястомнай працы ў сферы беларускай літаратуры К. Крапівой напісана шмат шырокавядомых баек, паэм, камедый, драм. Важнае месца ў творчасці слыннага пісьменніка займаюць таксама апавяданні. Яны, як і многія адзначаныя вышэй творы, найперш адрасаваны “дарослым” рэцыпіентам. Аднак не толькі сталыя чытачы праяўляюць цікавасць да “малой прозы” айчыннага майстра слова. Па сённяшні дзень апавяданні К. Крапівы актыўна вывучаюць дзеці. Зварот маленькіх рэцыпіентаў да празаічнай спадчыны пісьменніка абумоўлены зразумелым для іх зместам, яго даходлівай падачай, лаканічным сюжэтам, сакавітай мовай.

Творчы шлях К. Крапівы да дзіцячай чытацкай аўдыторыі падобны да сцежак-дарожак прызнаных айчынных дзіцячых пісьменнікаў у гэтую частку нацыянальнага прыгожага пісьменства. Пасля атрымання ў 1913 г. звання народнага настаўніка ён працяглы час працаваў у розных навучальных установах: у земскім народным вучылішчы (вёска Мнішана Мінскай вобласці), у пачатковых школах Міншчыны (вёскі Каменка і Астравок). Зразумела, што педагагічная дзейнасць дапамагла К. Атраховічу сфарміраваць асабісты мастацкі светапогляд, творчыя прынцыпы, дазволіла глыбей пазнаць дзіцячую псіхалогію, пранікнуць у яе таемныя закуткі, перадаць непасрэднасць успрымання дзецьмі навакольля. Паказальны таксама і наступны факт. Назіранні за ўласнай праўнучкай сталі падмуркам для напісання К. Крапівой кнігі “Загадкі дзеда Кандрата” – адзінага асобнага выдання для дзяцей, падрыхтаванага пісьменнікам амаль у дзевяностагадовым узросце.

Сучаснае пакаленне захапляюць і кранаюць многія апавяданні сямейна-побытавага зместу К. Крапівы: “Вясна” (1922), “Здаў “акзамінт” (1923), “Пальчык” (1927), “З новым шчасцем!” (1935). Гэтыя творы гарманічна “ўпісваюцца” ў кантэкст развіцця беларускай дзіцячай літаратуры першай трэці XX ст., сюжэты якой у адзначаны перыяд грунтаваліся на сацыяльна-побытавай праблематыцы (апавяданні “Малыя дрывасекі”, “Тулягі”, “Пастушка”, “Пяць лыжак заціркі” З. Бядулі, “Сірата Юрка”, “Дзеравеншчына” Я. Коласа, “Міхаська”, “Хлеба будняга дай нам сёнека!”, “Добрае дзіцятка”, “Сірата”, “Наша гаспадарка”, “Мая вёска”, “Неспадзяваны гасцінец” Цёткі і інш.). Абумоўліваў вызначаную асаблівасць айчыннай літаратуры для дзіцячага чытання той факт, што побытавыя абставіны спрадвечна ўплывалі і ўплываюць на лёс дзяцей. Апавяданні К. Крапівы праўдзіва адлюстроўвалі тагачаснае жыццё дзяцей – тых, з кім спакон вякоў звязвалася надзея на будучыню і хто гэтай будучыні часта быў пазбаўлены.

Адной з асноўных жанравых асаблівасцей апавяданняў К. Крапівы з’яўляецца адлюстраванне падзей у двух залежных адзін ад аднаго планах. Такія сэнсаўтваральныя часткі выразна вылучаюцца, напрыклад, у апавяданні “Пальчык”. Першая з іх паказвае пакуль яшчэ шчаслівы эпізод з жыцця немаўляці Петрыка. Пісьменнік з замілаваннем распавядае пра хлопчыка, які знаходзіцца ў тым узросце, калі пачынаецца актыўны працэс пазнання дзецьмі навакольнага жыцця і да ўсяго хочацца дакрануцца, усё паглядзець. Петрык яшчэ не робіць першых крокаў, а ўжо ўпарта вывучае свет. *“Ён сядзіць у калысцы, прывязаны поясам за вяровачкі. У руках у яго вялікая галка камякоў (бульбяной кашы). Ён ужо іх сам пад’еў і нос накарміў, начапляў на шчокі і на мяккі лён – рэдкія светлыя валосікі. Мухі старанна ўвіхаюцца каля яго і рады, што Петрык не вельмі цярэбіцца. А таму <...> і*

часу няма: вачаняты яго пільна ўтаропіліся ў акно. Там час ад часу паказваюцца круглыя вушы, а потым рогі, а то і ўся каровіна галава і плыве павольна паўз акно. Петрык рад, – у ладкі плешча і крычыць: "– Мама, му!" [1, с. 35] Другая частка твора – мінорная па сваім гучанні. Яна напоўнена шчырымі перажываннямі за лёс малога, паколькі хлопчык становіцца "ахвярай" сваёй дапытлівасці: *"<…> Петрык дзіка, прарэзліва крыкнуў і зайшоўся з плачу. Каля яго стаяла худая чорная свіння. <…> Яна спужалася, віскнула і стала ўцякаць. З яе ляпы выпаў кусочак морквы і разам з ім акрываўлены Петрыкаў пальчык. <…> Той самы пальчык, якім Петрык раніцою паказваў у акно і казаў: "Мама, му!"* [1, с. 39].

Гэтымі словамі заканчваецца твор, якому, як і ўсім апавяданням К. Крапівы сямейна-побытавага зместу, уласціва кароткая фінальная сцэна. Пра няшчасце Петрыка, у параўнанні з падрабязнасцямі апісання знаёмства хлопчыка з акаляючым светам, аўтар гаворыць вельмі коратка. Думаецца, што такі падзейны паказ абумоўлены наступным. З аднаго боку, апавяданне расказвае пра дзяцей, таму прыемней усё ж згадваць іх радасці, чым пакуты. З другога боку, адрасатам апавядання выступаюць дзеці. Магчыма, каб не траўміраваць кволую дзіцячую псіхіку, пісьменнік знарок адлюстроўваў пераважна светлыя моманты жыцця маленькіх персанажаў.

З гэтай групы твораў "выбіваецца" камедыйны фінал апавядання "Здаў "акзамінт". Наскрозь прасякнуты гумарам твор мае, так бы мовіць, "двайную канцоўку", прычым выключна пазітыўную, нягледзячы на аказію з галоўным героем твора. Спачатку пісьменнік перадае перажыванні пяцігадовага Васількі, якога ледзьве не выключылі са школы за смелы адказ на пытанне настаўніка "<…>*хто цябе стварыў?*": *"За што?! – думаў, ідучы з плачам дадому, Васілька. – Ён жа і сам казаў, што ўсіх нас стварыў айцец. А мне ж мама гаварыла, што айцец, дык гэта значыць – бацька"* [1, с. 13]. Пра гэтае здарэнне аўтар згадвае яшчэ раз, але праз працяглы адрэзак часу: *"Цяпер Васіль Асцюк ужо дарослы хлопец і служыць паліткіраўніком у Чырвонай Арміі, але, пэўна, ён яшчэ не забыўся, як здаваў "акзамінт"* [1, с. 14]. Такая асаблівасць канцоўкі апавядання выклікана, хутчэй за ўсё, жаданнем пісьменніка даказаць, што ўспаміны, падмацаваныя смешным выпадкам, надоўга "ўразаюцца" ў памяць як сведчанне самай шчаслівай пары – дзяцінства.

Апавяданням сямейна-побытавага зместу К. Крапівы характэрна і такая жанравая адметнасць, як наяўнасць праніклівага і назіральнага апавядальніка. Яго прысутнасць у творах пісьменніка мае важнае значэнне. У "малой" прозе К. Крапівы наратар звычайна не ўмешваецца ў ход аповеду, таму спрычыненне да падзей нярэдка прымае форму меркаванняў, ацэнак. Аднак нават у гэтым выпадку заўважаем наступнае: каментарыі зыходзяць не толькі ад удзельнікаў падзей, але і ад той асобы, што стаіць над светам, які ўзнаўляе. Так, у апавяданні "Здаў "акзамінт" наратар, адлюстроўваючы прыгоды маленькага Васількі, спрабуе патлумачыць, што падабаецца хлопчыку, да чаго ён імкнецца, чаму намагаецца супрацьстаяць. Апавядальнік па-майстэрску выпісвае эмоцыі хлапчука, які часта наракае на бусла. На таго самага бусла, які, на думку Васількі, пацверджаную тлумачэннямі бацькоў, прынёс яго на свет божы. Спачатку дзіця кідае папрокі птушцы за сваякоў: *" – Каб ты здох праз ноч! Каб табе дзюба адсохла! – бывала кляне ён, як толькі бусел залякоча. Не за тое сярдзіты быў на бусла, што ён прынёс самога Васільку, але за тое, што за Васількам бусел прынёс яшчэ і Петрыка, і Тадорку, якіх Васільку прыходзілася калыхаць і няньчыць"* [1, с. 10]. Потым ён абвінавачвае "дзюбатага" за тое, што ў свеце, у якім дзякуючы буслу з'явіўся Васілька, неабходна штодня вучыць азбуку: *"Не раз тут Васілька ўспамянуў нядобрым словам бусла, які прынёс яго на гэтакую пакуту…"* [1, с. 11]. Апавядальніку вядома ўсё пра аб'ект яго пільнай мастацкай увагі: пачынаючы ад кожнага руху ў душы свайго героя і заканчваючы самымі дробнымі дэталямі і асаблівасцямі ўзноўленага свету, якія ў той ці іншай ступені маюць для яго значнасць.

У апавяданні "З новым шчасцем!" наратар вычарпальна рэпрэзентуе свет, у якім разгортваюцца падзеі, і тлумачыць дадзеную сітуацыю. Пры гэтым ён спасылаецца не на выпадковыя здагадкі, а агучвае дакладнае разуменне прычыны, па якой сітуацыя склалася такім чынам. Апавядальнік добра разумее героя свайго твора, які напярэдадні Новага года сумуе, не ведаючы, як даказаць дзіцяці, што сустрэча новага года – свята. Перад дарослым усплываюць у памяці карціны галоднага і халоднага маленства, калі ў хаце немагчыма было не толькі ёлку паставіць, але нават нейкую святочную страву на стол: *"<…> я ўглядаюся ў вашы перадсвяточныя твары і бачу, што многія з вас нібы разгублены, вам як бы няёмка. І мы разумеем гэту вашу няёмкасць, бо мы ж ведаем, што*

многія з вас <…> самі ніколі ніякай ёлкі ў вочы не бачылі. Як жа вам расказаць пра яе дзецям?” [1, с. 68]. Прысутнасць наратара “ажыўляе” не толькі згадваемыя падзеі апавяданняў, а робіць яго слыхава адчувальным. Такая адметнасць дапамагае пісьменніку пераканаўча для маленькіх чытачоў узнаўляць эпізоды і факты, бездакорна іх “падганяць” адзін пад аднаго і сэнсава яднаць.

Паказ падзей у некалькіх планах, наяўнасць наратара, кароткія фінальныя сцэны – усё гэта мэтазгодна разглядаць як імкненне К. Крапівы да прастаты апісання падзей, да іх паслядоўнасці. Такім чынам пісьменнік праяўляў свае клапатлівыя адносіны да юных чытачоў. Гэтая ўважлівасць спрыяла прастаце і даступнасці ўспрымання маленькімі чытачамі яго твораў.

Стылёвыя адметнасці апавяданняў К. Крапівы названай групы ў той жа ступені, што і жанравыя, выконваюць некалькі важных “місій”: па-першае, служаць замацаванню структурнага адзінства мастацкага твора, па-другое, спрыяюць адэкватнаму разуменню зместу твора дзецьмі.

У апавяданнях сацыяльна-побытавага зместу К. Крапівы пераважаючай стылёвай дамінантай з’яўляецца наяўнасць гумарыстычнага падтэксту. Скажам нават больш: вылучаная стылёвая адметнасць – адна з вызначальных амаль ва ўсёй літаратурнай спадчыне пісьменніка (байкі, сатырычныя вершы і апавяданні найбольш адметныя ў гэтых адносінах). І. Навуменка прапанаваў наступнае вызначэнне паказальнай стылёвай рысы твораў гэтага пісьменніка: *“Кандрат Крапіва… Гэтае <…> імя прыйшло ў літаратуру праз досціп смеху, які цэлай ракой хлынуў з баек, сатырычных вершаў <…> Стыхія камічнага, якая выбухнула ў крапівінскім таленце, была такой напорыстай, магутнай, што адразу забяспечыла паэту-сатырыку самую шырокую і ўдзячную аўдыторыю”* [2, с. 3]. Безумоўна, у гэтую аўдыторыю ўваходзілі і дзеці, якія пацяшаліся са сваіх аднагодкаў – цэнтральных персанажаў “малой” прозы пісьменніка.

Вядома, што смех у творах К. Крапівы мае шмат адценняў і граняў: ён то бязлітасны, здзеклівы, знішчальны, то шчыры, добрасардэчны, канструктыўны. Звернем увагу на апошнюю разнавіднасць гумару пісьменніка. У “малой” прозе К. Крапівы дзеці найчасцей выступаюць смешнымі, самі не заўважаючы гэтага, калі эмацыянальна ўспрымаюць рэчаіснасць. У апавяданні “Здаў “акзамінт” гумарам прасякнуты ледзь не кожны эпізод твора, нават такі трагікамічны, як “зрыў” Тадоркай “жаніцьбы” свайго брата Васількі з аднагодкай Таняй: *“Як толькі Васілька з Гарбузовых Таццянаю пачнуць гуляць у вяселле, напякуць пірагоў з пяску, накупляюць піва ды гарэлкі, дык Тадорка ніколі не чакае, пакуль яе пазавуць як сваццю ці як дружку, але падпаўзе неспадзеўкі ды заграбе і пірагі, і гарэлку. Яшчэ не такі быў бы жаль, каб яна зрабіла гэта, як людзі, а то раней з’есць пірог, а потым зап’е гарэлкаю”* [1, с. 10]. Гісторыя няўдалага вяселля пададзена з жывой займальнасцю, пераканальнасцю. З цікавасцю ўспрымаецца чытачамі сцэна размовы дзяцей і ў апавяданні “Пальчык”. Яркімі і сакавітымі фарбамі адлюстраваны спрэчкі дзяцей пра заможнасць людзей. Праз адметнасці дзіцячага маўлення і паводзін аўтар перадае хвальбу малых адзін перад адным: *“ – А мы сёння халаднік елі – ага! З цыбуляю ды з агуркамі. Смачны, смачны, – пахваліўся Сцёпка. – А ў нас цялусацка маленькая ёсць, а ў вас няма – ага! – пахваліўся ў сваю чаргу Юзік. – А наш хлеў новы, а ваш сталы. <…> – А ў нас… а ў нас… а ў нас… Аўдолька, сказы, сто ў нас, а то я не ведаю, – захныкаў Юзік. – А наш сабака ды вашага задушыць, – сказала Аўдоля, заступаючыся за брата. – Як схопіць за горла ды – гар-гар-гар! Дык вашаму і капут”* [1, с. 37]. Гумар, як вынікае са зместу апавяданняў К. Крапівы, выступае своеасаблівай формай адабрэння пазітыўных з’яў праз высмейванне іх некаторых заган.

Паказальная стылёвая асаблівасць апавяданняў сямейна-побытавага зместу К. Крапівы – адметныя вобразна-выяўленчыя сродкі. Дзякуючы разнастайным мастацкім сродкам дзіцячы свет трактуецца і мадэлюецца шматфарбна, а светаадчуванне маленькіх герояў твораў паказваецца як дыяметральна процілеглы бясколернаму светаўспрыманню дарослых. Пры дапамозе тропаў і фігур даходліва тлумачацца цяжкія для разумення дзяцей з’явы жыцця. Так, у апавяданні “Вясна” ўдалыя эпітэты (“*чырвоная вясна*”, “*белая зіма*”, “*гарачыя спрэчкі*”), трапныя метафары (“*вясна павяла наступ*”, “*зіма здае свае пазіцыі*”, “*гракі наладжваюць сходы*”) і іншыя вобразна-выяўленчыя сродкі скіраваны на ўзмацненне пазнавальнай функцыі твора ў адносінах да адпаведных сацыяльных з’яў: *“Чырвоная вясна павяла рашучы наступ. Белая зіма здае свае пазіцыі на ўсім фронце, толькі дзенідзе, у самых глухіх закутках, замацаваліся яе белыя атрады, але і тыя, бачачы немінучую сваю пагібель, праліваюць раўчукі слёз. <…> Прыляцелі аб’яднаныя ў прафсаюзы гракі і распачалі гаспа-*

дарчае будаўніцтва, дзеля чаго наладжваюць мнагалікія сходы і вядуць на іх гарачыя спрэчкі. Дробнабуржуазная варона зусім абалдзела ад іх ляманту і валтузні і не ведае, якую платформу заняць ёй у адносінах да суседзяў" [1, с. 7–8].

Напаўненне твораў псіхааналітычнымі элементамі – паказальная з'ява апавяданняў сямейна-побытавага зместу К. Крапівы. Псіхалагічна дакладна пададзены вобразы дзяцей у апавяданні "Здаў "акзамінт". У ім пісьменнік сцвердзіў сябе як псіхолаг, які ўмее заглянуць у душу маленькіх герояў. Для гэтага твора аўтар узяў характарыстычны канкрэтны факт і так сканцэнтраваў матэрыял, усе дэталі і падрабязнасці, што праз гэты адзіны факт удалося раскрыць самае істотнае ў характары героя. Пісьменнік тонка звяртае ўвагу найперш на распаўсюджаныя дзіцячыя эмоцыі – шчырую радасць і нервовае напружанне. Прыгадаем у сувязі з адзначаным вышэй сцэну захаплення Васількі навіной аб прыездзе настаўніка ў вёску: *" – Мамачка! Мілая, дарагая, залатая, пусці мяне ў школку! – прасіў ён. – Я ўсё, усё буду рабіць. Што ты ні скажаш, буду цябе слухаць – і з Тадоркаю буду гуляць, і парсючку мяшаць, і на гару па макаўкі не палезу, – адно пусці мяне ў школку"* [1, с.11]. У апавяданні "Здаў "акзамінт" натуральна выпісаны стан хвалявання хлопчыка напрадвесні першай сустрэчы з настаўнікам. Відавочным з'яўляецца ўменне пісьменніка далікатна, асцярожна зазірнуць у душу дзіцяці, адчуць у ёй незвычайную глыбіню.

Апавяданнямі "Вясна", "Здаў "акзамінт", "Пальчык", "З новым шчасцем!" К. Крапіва своеасабліва прадэманстраваў, што мяжа, якая аддзяляе "дзіцячую" літаратуру ад "дарослай", умоўная і хісткая. Названыя творы пісаліся для дарослых, але з цягам часу сталі папулярнымі сярод дзяцей. Асоба К. Крапівы тым і выбітная, што яго творчасць дзякуючы шырокаму абсягу тэм і колу праблем, па-першае, выклікае цікавасць чытачоў рознага ўзросту, па-другое, спрыяе пашырэнню іх кругагляду і жыццёвага вопыту. "Малая" проза пісьменніка з вобразамі дзяцей у ёй "правакавала" інтэлектуальнае і эмацыйнае развіццё маленькіх рэцыпіентаў, а як вынік – больш раннюю іх далучанасць да свету дарослых.

Ахарактарызаваныя вышэй апавяданні К. Крапівы для дзіцячага чытання вызначаюцца сюжэтнай выразнасцю, дакладнасцю; яны пазбаўлены мудрагельства; пісьменнік канкрэтны ў адносінах да герояў і падзей. Дзеці ў персанажах гэтых твораў знаходзяць знаёмыя ім рысы, а ў паводзінах і ўчынках літаратурных герояў "бачаць" уласныя паводзіны і ўчынкі. К. Крапіва ўдала знаходзіў адметныя сітуацыі, у якіх найбольш поўна праяўляецца характар дзеючай асобы; ён умела выкарыстоўваў для адлюстравання канкрэтных фактаў уласцівыя апавяданню жанравыя і стылёвыя адметнасці.

Такім чынам, жанравая спецыфіка апавяданняў К. Крапівы заключаецца ў адлюстраванні падзей у некалькіх планах, прысутнасці апавядальніка, наяўнасці кароткіх фінальных сцэн. У сукупнасці гэтыя адметнасці разам са стылёвымі (гумарыстычны тон аповеду, дакладнасць, трапнасць вобразна-выяўленчых сродкаў, напаўненне зместу твораў псіхааналітычнымі элементамі) спрыялі ўспрыманню апавяданняў маленькімі рэцыпіентамі з цікавасцю і суперажываннем у адносінах да мастацкага свету апавяданняў і іх прататыпнай прасторы.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Збор твораў : у 5 т. / К. Крапіва. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1975. – Т. 4 : Апавяданні, фельетоны, памфлеты, раман. – 360 с.
2. Навуменка, І. Талент маштабны, шматгранны / І. Навуменка // Крапіва, К. Збор твораў : у 2 т. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Т. 1. Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы, апавяданні, фельетоны, памфлеты, аўтабіяграфія. – С. 3–10.

К.А. Парфянюк (Мінск)

ТВОРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў ШКОЛЬНЫХ ПАДРУЧНІКАХ РОЗНЫХ ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯЎ

Да мастацтва традыцыйна адносяцца як да сілы, здольнай уплываць на светапогляд. Таму школа, спрадвечна арыентаваная на вырашэнне не толькі адукацыйных, але і выхаваўчых задач, ва ўсе часы сур'ёзна падыходзіла да зместу навучальных праграм па літаратуры. Найперш у рэестр рэкамендаваных патраплялі творы, якія, на думку складальнікаў, цалкам адпавядалі спецыфіцы вырашаемых грамадствам праблем.

Паколькі ж пералік актуальных на той ці іншы момант задач паступова змяняўся, адпаведныя зрухі адбываліся і ў напаўненні школьных праграм. Вось чаму параўнанне падручнікаў па літаратуры бачыцца справай вельмі перспектыўнай: даследчык, адсочваючы дынаміку прыўнясення новых і новых твораў, здолее не толькі адчуць за панарамай ратацыі тэкстаў жывую пульсацыю эвалюцыйных змен у грамадстве. Пэўныя высновы павінны акрэсліцца і ў дачыненні да мастацкіх тэкстаў, да заканамернасцей іх успрымання.

Бо калі твор, выкананы на высокім прафесійным узроўні, праз пэўны час знікае з хрэстаматый, гэта, няхай з масай агаворак, найчасцей азначае, што тэкст, яго сюжэтныя, ідэйныя і г.д. матывы перасталі патрапляць у сферу жывой чытацкай зацікаўленасці. Увогуле дадзены крытэрый, "заставацца на вастрыні часу, у фокусе чытацкай увагі", з'яўляецца надзвычай цяжкаўлоўным, матэрыялізоўваецца ён хіба ў выданнях, якія абнаўляюцца ды перавыдаюцца штогод – таму, бадай, толькі падручнікі і дазваляюць фіксаваць выразныя, аб'ектызаваныя праявы "старэння" літаратурнага твора. Адпаведна праз аналіз зместу школьных праграм розных дзесяцігоддзяў можна падступіцца да надзвычай важнай у літаратуразнаўстве праблемы ўспрымання мастацкіх тэкстаў чытачамі розных пакаленняў.

Творчая спадчына К. Крапівы ў дадзеным сэнсе ўяўляецца матэрыялам асабліва каштоўным. Справа ў тым, што творы пісьменніка вельмі хутка пачалі патрапляць у падручнікі, і пры гэтым досыць часта школьнікам 30-х гг. XX ст. прапаноўвалася звярнуць увагу не на апублікаваныя ўжо на той час хрэстаматыйныя ў сённяшнім разуменні вершы, а на зусім іншыя, напаўзабытыя ў нашы дні творы пісьменніка.

Ды і наогул падбор тэкстаў К. Крапівы, унесеных у падручнікі, увесь час відазмяняўся, некаторыя з твораў патраплялі ў хрэстаматыі ненадоўга, іншыя, аднойчы з'явіўшыся, надалей стабільна заставаліся ў навучальных праграмах – матэрыял, які назапасіўся ў выніку настолькі інтэнсіўнай карэкціроўкі падручнікаў, павінен атрымацца багатым і змястоўным.

Даследчыкі, вядома, не абміналі ўвагай пытанні вывучэння твораў К. Крапівы ў школе. Аднак акцэнт найперш рабіўся на асэнсаванні прыёмаў і практыкі рэпрэзентацыі тэкстаў пісьменніка. Супастаўленне хрэстаматый розных дзесяцігоддзяў не праводзілася. Да прыкладу, у выдадзенай у 2007 годзе кнізе "Вывучэнне творчасці Кандрата Крапівы ў школе" (аўтары В.Я. Ляшук і М.І. Яніцкі), дзе пытанне пра гісторыю прыяўнясення твораў пісьменніка ў школьныя праграмы па неабходнасці закранута, заўважана, што ў мінулым увазе вучняў прапаноўваліся самыя розныя творы. Перш чым перайсці да аналізу тэкстаў, прысутных у падручніках 2005–2010 гг., даследчыкі прыводзяць спіс вершаў і п'ес, якія вывучаліся школьнікамі раней і не вывучаюцца цяпер – але гэта відавочна няпоўны пералік.

Нават п'есы ў ім узгаданы не ўсе. У кнізе прагаворваецца, што ў праграмы ўключаліся такія творы, як "Мілы чалавек" і "Брама неўміручасці", а вось пра тое, што ў пасляваенных, сярэдзіны 40-х гг. XX ст. падручніках тагачасным сямікласнікам прапаноўвалася азнаёміцца з п'есай "Проба агнём", а дзесяцікласнікам сярэдзіны 50-х гг. XX ст. рэкамендавалася чытаць п'есу "Пяюць жаваранкі", няма ні слова…

Хапае пропускаў і ў пераліку вершаў, няма ў кнізе "Вывучэнне творчасці Кадрата Крапівы ў школе" згадак пра прозу, узоры якой у розны час уваходзілі ў школьную праграму, таму напрошваецца выснова, што франтальную зверку падручнікаў, выдадзеных на працягу многіх дзесяцігоддзяў, даследчыкі праводзіць не сталі.

Наша задача таксама не прадугледжвае татальнага супастаўлення ўсіх хрэстаматый, якія можна адшукаць у бібліятэках. Спрабуючы ўбачыць, адчуць рытм Часу, які ўвасобіўся ў дынаміку замены адных літаратурных тэкстаў на іншыя, мы намагаліся шчыльна, заказваючы надрукаваныя праз год ці два падручнікі для аднаго і таго ж класа, прагледзець панараму пераломных, 30-х ды 50-х гг. XX ст. Хрэстаматыі, выдадзеныя ў іншыя перыяды, сувымяраліся з другім разлікам, параўноўваліся кнігі, выдадзеныя праз пяць, а то і дзесяць гадоў.

Аднак нават падобны, шмат у чым фрагментарны падыход дазволіў выявіць пэўныя заканамернасці і тэндэнцыі. Найперш хацелася б перадаць тое адчуванне неаспрэчнай, літаральна асязальнай матэрыялізаванасці паняцця “застой”, якое ўзнікае, калі супастаўляеш дынаміку відазмянення зместу падручнікаў 30-х – і, да прыкладу, 60-х альбо 70-х гг. XX ст. Як толькі пачынаеш параўноўваць падручнікі 1934, 1935, 1936 і г.д. гадоў, адразу бачыш праявы імклівага, шматвектарнага развіцця краіны. Складальнікі школьных праграм відавочна імкнуліся не адстаць ад тэмпу пераўтварэнняў у грамадстве, выданні наступнага года не дубліравалі папярэдні тыраж, у кнігі ўсялякі раз прыўносіліся змены. Нават у ілюстрацыях: да прыкладу, у выданні за 1935 год з малюнка, што суседнічаў з тэкстам пра чыгунку, знікла выява семафора. Яшчэ ў 1934 годзе такі самы падручнік змяшчаў той самы тэкст, і малюнак побач са словамі пра рэйкі, паравоз ды хуткасць вонкава нібыта не змяніўся – а вось семафор каля дарогі ўжо не стаіць, у краіне распачалася кампанія па аўтаматызацыі чыгункі…

Пры супастаўленні выданняў “Чытанкі” для 2-га класа за 1935 і 1937 гады адразу ўзгадваеш пра сімвал тагачаснай індустрыялізацыі, магутны трактар: калі ў 1935-м ілюстрацыяй побач з тэкстам пра фабрыку была выява безаблічнай прамысловай установы са станкамі і рабочымі каля іх, дык у 1937-м паміж станкоў узнік напаўсабраны трактар, рабочыя завіхаюцца каля яго…

Змест падручнікаў таксама задаваўся напружаным рытмам тагачаснага жыцця: так, у “Чытанку” для 1-га класа за 1938 год дададзены аповед “Маленькая кулямётчыца” пра вайну ў Іспаніі, якога не было ў тыражы за 1937; яшчэ адно адрозненне паміж гэтымі выданнямі: у 1938-м з’явіўся новы матэрыял, “Станцыя “Паўночны полюс”, гаворка ў ім вядзецца пра зімоўку 1937–1938 гг., падобны водгук нельга не прызнаць надзвычай аператыўным.

Некаторыя змены, на жаль, выклікаліся і сумнавядомымі рэаліямі тых гадоў. Культ Сталіна, рэпрэсіі, кампаніі супраць “ворагаў народа” – усё гэта пакідала адбітак на старонках падручнікаў. Калі ў “Чытанцы” для 1-га класа за 1935 год тэкст гучаў наступным чынам, “Ленін доўга рыхтаваў рэвалюцыю”, дык у 1937 годзе радок займеў ужо іншы выгляд, “Ленін і Сталін доўга рыхтавалі…” А ў матэрыяле, змешчаным побач, замест фразы “Сталін – правадыр і друг рабочых” загучалі больш пафасныя словы “Сталін – любімы правадыр і друг рабочых”…

Асабліва змрочнае ўражанне пакідае супастаўленне двух тыражоў “Чытанкі” для 2-га класа, на кожным з якіх прастаўлена адна і тая дата, 1937 год. Колькасць лістоў у вонкава нібыта аднолькавых кнігах розная, а завяршальная старонка, перад “Зместам”, у пазнейшай з кніг пакінута пустой. У папярэднім выданні тут быў змешчаны верш А. Александровіча, і калі ў іншых мясцінах лакуны, што ўзнікалі пры знятці твораў рэпрэсіраваных аўтараў, неяк прымаскіроўваліся, дык тут умяшальніцтва цэнзуры прыхоўваць не сталі. Падаецца сімвалічным, што нават наклады кніг розныя: першы варыянт выйшаў тыражом 80 120 экземпляраў, другі – роўна 80 тысяч…

Масіў падручнікаў, выдадзеных у пазнейшыя дзесяцігоддзі, у цэлым выглядае куды менш рухомым. Змены, якія надараліся, часта мелі імпульсіўны. выбуховы характар. Узрушэнне ў да гэтага стабільным асяроддзі спараджала значная, пераломная падзея ў грамадска-палітычным жыцці, і ўжо наўздагон пераўтварэнням у краіне пачынаў відазмяняцца пласт падручнікаў.

Аўральнасць правак падобнага кшталту нярэдка пакідала негатыўны след у хрэстаматыях, пры параўнанні, да прыкладу, “Родных літаратур” для 9-га класа, выдадзеных адна ў 1954, а другая ў 1956 гадах, заўважаеш: з кнігі зніклі не толькі дакументы, у якіх асуджалася дзейнасць часопісаў “Звязда” і “Ленінград”, выпаў з праграмы і верш Купалы “Арлянятам”. Паколькі паспешліва перапрацаваныя варыянты падручнікаў надалей не відазмяняліся і маглі ў такім самым выглядзе перавыдавацца да наступнай рэвізіі, аператыўнае, наўздагон навіне рэагавання складальнікаў школьных праграм на бягучыя падзеі, уласцівае 30-м гадам, у пасляваенны час фактычна знікае. Так, у “Родным слове” для 2-га класа, выдадзеным у 1947 годзе, дзецям у аповедзе “Маленькі баец”

паведамлялася пра эпізод часоў грамадзянскай вайны ў Іспаніі; і тэматычна, і па манеры пісьменніцкага выканання дадзены тэкст выглядае архаічна-састарэлым.У 60-я і 70-я гады XX ст., калі пабуджальных імпульсаў да перагляду падручнікаў амаль не ўзнікала, адсутнасць перамен выявілася асабліва заўважнай: адшукаць адрозненні ў выдадзеных з розніцай амаль у дваццаць гадоў хрэстаматыях досыць няпроста. У апошнія дзесяцігоддзі XX ст. застой змяніўся, праўда, усплескам пераглядаў і рэвізій школьных падручнікаў, аднак крытэрыі замены адных твораў на іншыя нярэдка бывалі ў гэты перыяд сітуацыйнымі, малазразумелымі.

Як бачым, прынцыпы фарміравання зместу падручнікаў не заставаліся аднымі і тымі, але пры гэтым творы Кандрата Крапівы заўсёды ў дастаткова вялікім аб'ёме прысутнічалі ў хрэстаматыях. Падобны факт чарговы раз прымушае гаварыць пра неаспрэчны талент пісьменніка і высокі ўзровень яго прафесійнага майстэрства. Паколькі ж відавочнай уяўляецца і высокая патрабавальнасць Крапівы да сябе, да якасці сваіх твораў, сярод прычын, якія маглі б абумовіць выпадзенне тых альбо іншых яго тэкстаў з падручнікаў, асноўнымі – лагічна будзе дапусціць – выяўляліся фактары ідэйна-тэматычнага парадку.І калі проста ўзгадаць назвы твораў, у свой час унесеных у школьныя хрэстаматыі, а потым адкінутых, падобнае дапушчэнне шмат у чым пацвярджаецца. Вядома, такія вершы, як "Жалезны маршал" ці "Падзяка Сталіну" пазней, пасля сярэдзіны 1950-х, у падручніках з'яўляцца ўжо не маглі, не публікаваліся яны і ў шматтомных выданнях твораў К. Крапівы. Але варта адзначыць: "Жалезны маршал" у 1940 годзе друкаваўся як у "Чытанцы" для 3-га класа, так і ў хрэстаматыі "Беларуская літаратура" для вучняў 9-га класа. Пры гэтым варыянты адрозніваліся, калі для малодшых школьнікаў пачатак верша гучаў "Агнём ты волю гартаваў, // Грудзьмі свабоду прыкрываў…", дык у старэйшых класах радкі выглядалі інакш: ""Агнём ён волю гартаваў, // Грудзьмі свабоду прыкрываў…" Заменена была і страфа "Пад спевы матчыны ў цішы // Спакойна спіце. малышы, // Салодкі ваш, чароўны сон // Ад ворагаў вартуе ён."; у варыянце для 9-га класа бачым: "Спакойна сей, спакойна жні, // Даследуй ведаў глыбіні, // Працуй спакойна за станком – // На варце працы друг-нарком."

Варта адзначыць такую акалічнасць: у хрэстаматыі "Беларуская літаратура" для 9-га класа некаторыя з твораў К. Крапівы ўжо даводзілася суправаджаць тлумачэннямі. Так, да радкоў верша "Будуць суку біць, біць…" "У засценку трушчаць косці, // Пан Луцкевіч чэша ў госці…" і "Пан Луцкевіч – гаў, гаў, // Каб Кіртыкліс даў." давялося дапасоўваць зноскі, у якіх удакладнялася: "Луцкевіч – адзін з верхаводаў беларускіх нацыяналістаў Заходняй Беларусі. Кіртыкліс – віленскі ваявода, ад якога беларускія нацыяналісты Заходняй Беларусі мелі грашовую дапамогу".

Вядома, дадзены і падобныя вершы, празмерна актуалізаваныя і густа настоеныя на палітычнай атрыбутыцы часоў напісання, таксама не маглі надоўга затрымацца ў хрэстаматыях, найперш выпрабаванне часам вытрымалі іншыя творы, дзе вастрыня палітычнага гучання глыбей прыхавана ў структуры вобразаў і ў кантэксце.

Дарэчы, складальнікі падручнікаў нярэдка відазмянялі творы, каб, як ім падавалася, яшчэ больш завастрыць пафас гучання паэтычных і празаічных радкоў. Да прыкладу, у вершы "Калядная размова", які ўключаўся ў "Чытанкі" для 2-га класа, завяршальную страфу, "Каляда прыйшла да нас, // Ды без сала, без кілбас, // Будзе-будзе-будзе так, // Бо пачулі людзі смак, // Так! Так!", традыцыйна адкідалі. Вымаліся страфы таксама з вершаў "Здань мінулага не ўстане" (ён уваходзіў у "Беларускую літаратуру" для 9-га класа за 1940 год), "Развітанне сына" ("Беларуская літаратура" для 6-га класа, 1956 год), "Янка і Карла" ("Роднае слова" для 3-га класа, 1945) і іншых твораў.

Асабліва паказальнай падаецца "перапрацоўка", праведзеная ў апавяданні Крапівы «Здаў "акзамінт"». Змены ў тэксце адбыліся настолькі сур'ёзныя, што твор, унесены ў "Чытанку" для 3-га класа, займеў у выніку назву "Васілёва навука" і быў змешчаны ў блок матэрыялаў непрыхавана антырэлігійнай скіраванасці. Дзеля гэтага складальнікамі падручніка ў тэкст нават уведзены новы, якога ў апавяданні «Здаў "акзамінт"» не было, персанаж, параўнаем: у кананічным тэксце К. Крапівы настаўнік, які старэйшым вучням задаў перапісванне, пачынае размову з малодшымі школьнікамі; у падручніку настаўнік са старэйшымі вучнямі займаецца перапісваннем, а да малодшых школьнікаў звяртаецца не ён, а святар, по

Палічылі патрэбным складальнікі падручніка і відазмяніць, завастрыць зададзенае Васілю пытанне, у творы «Здаў "акзамінт"» яно гучыць наступным чынам, "Скажы, што азначаюць словы

«Отче наш»?”, а вось у падручніку мы чуем ужо іншае: “Скажы, хто цябе стварыў?” Камічны эфект тым самым відазмяняўся, завастраўся, набываў адценні, якія ў творы раней адсутнічалі, падобную “перапрацоўку” цяжка прызнаць карэктнай і дапушчальнай. У многім гэта паўплывала на працягласць перыяду ўключанасці апавядання “Васілёва навука” ў падручнікі: яно прысутнічала ў выданнях 1940, 1945 гадоў, а вось у падручніку 1948 года ўжо адсутнічае. Бо стаўленне да царквы на той час памянялася.

Цікавай падаецца і праўка, прыўнесеная ў верш К. Крапівы “Махальнік Іваноў”. Да 1955 года ў падручніках (а твор у сярэдзіне 1940-х уключаўся ў праграму 7-га класа, у 1950-я ён быў перанесены ў падручнікі для 10-га класа) гучала: “Зайгралі – “Пападзі”! // І знік чырвоны флаг…”, а вось пазней радкі відазмяніліся: “Зайгралі “пападзі”, // Гарыць чырвоны флаг…”

З цягам часу стала архаізмам сістэма сігналізацыі на палігоне, якая ўжывалася ў 1930-я гады – а ў свой час сапраўды выходзіў гарніст, гучаў гукавы сігнал, і дадзены дазвол пачынаць стрэльбы візуальна падмацоўваўся знікненнем чырвоных, забараняльных сцяжкоў… Дадзены малюнак увасобіўся ў вершы Крапівы, і да 1955 года радкі нікога не здзіўлялі – але ж потым, відаць, узнікла недаўменне: як, маўляў, так, чырвоны флаг – і знікае? Верш падправілі, менавіта ў адрэдагаваным выглядзе ён працягвае друкавацца і ў наш час.

Аналіз школьных падручнікаў, як бачым, дазваляе заўважыць нямала цікавага. І зразумець: твор, празмерна насычаны атрыбутыкай і праблематыкай свайго часу, які лёгка ўспрымаецца сучаснікамі аўтара, дастаткова хутка перастае настолькі ж зацікаўлена ўспрымацца чытачамі наступных пакаленняў. Падобныя творы, як гэта можна ўбачыць на прыкладзе супастаўлення хрэстаматый розных гадоў выдання, паступова выпадаюць са школьных праграм. У той жа час верш К. Крапівы “З новым годам”, бліскучы па тэхніцы выканання, упершыню ўвайшоў у падручнік (зборнік для пазакласнага азнаямлення “Хвілінка чытання”) менавіта ў 2015 годзе.

С Е К Ц Ы Я З
НАВУКОВАЯ І ГРАМАДСКАЯ ДЗЕЙНАСЦЬАКАДЭМІКА К.К. АТРАХОВІЧА (КАНДРАТА КРАПІВЫ) І ЯГО АТАЧЭННЕ

С.С. Лаўшук (Мінск)

ПРАВІДЭНЦЫЙНАЕ І ЭГА-КРЭАТЫЎНАЕ Ў ЖЫЦЦЁВЫМ ЛЁСЕ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Правідэнцыйнасць? У дачыненні да Кандрата Крапівы? Паслядоўнага матэрыяліста? Ваяўнічага бязбожніка? Таго акадэміка К.К. Атраховіча, які ў рэдагуемым ім “Тлумачальным слоўніку беларускай мовы” паняцце “правідэнцыялізм” вызначаў наступным чынам: “Рэлігійна-ідэалістычны погляд, які тлумачыць ход гістарычных з’яў не іх унутранай заканамернасцю, а вышэйшай (боскай) воляй”? [3, с. 307] Сумненні прадыктаваны тым, што і паняцце “правідэнцыйнае”, вытворнае ад тэрміна правідэнцыялізм, і гэта само сабою зразумела – усімі слоўнікамі трактуецца як усякае з’явішча, не проста звязанае, але абумоўленае боскай воляй. І што ж? Ды нічога! Ментальная памяць пра вялікага пісьменніка патрывожана не будзе. Прынамсі, нічога містычнага ў гэтым выступленні не намячаецца. Як і не будзе сцвярджэння, што літаральна ўсё ў жыццёвым лёсе К. Крапівы залежала выключна ад яго розуму, крэатыўных здольнасцей і волі, таму і з’явілася ў назве артыкула гэтае нязручнае паняцце “правідэнцыйнае”.

Паходзіць жа яно ад лацінскага слова providentia, якое задоўга да ўсталявання ў цывілізаваным свеце хрысціянства шырока выкарыстоўвалася старажытнымі рымлянамі, балазе, яго полісемантычная ёмістасць (гэта і наканаванне, і прадвызначанасць, і прадбачанне, і ўсё звязанае з рокам) дазваляла ўжываць яго ў разнастайных сэнсавых кантэкстах. Мы ж будзем яго ўжываць для абазначэння тых праяў жыццёвага лёсу, якія не залежаць ад волі індывіда.

Запомніўся з даўнаватага часу дыялог двух Васілёў, двух акадэмікаў – Барысенкі і Івашына:

– А вось жа Крапіва праз чатыры вайны прайшоў… І вярнуўся…

– Дзіва, вядома! Зрэшты, мой сусед таксама вярнуўся. З тых жа чатырох…

– Дзіва не дзіва, але ж і паранены не быў…

– Значыць, планіда такая ў яго!

Планіда? З Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы (Т. 4, с. 267) мы даведваемся, што гэта – доля, лёс.

А вось А. Сабалеўскі крыніцу шанцавання персаніфікуе зусім пэўна. У сваёй кнізе “Кандрат Крапіва. Постаць і творы” ён сцвярджае: “На шчасце, кулі Кандрата Крапіву абміналі. Ратаваў адзін толькі Бог, з якім сатырык, актыўна ўключыўшыся ў антырэлігійную прапаганду, у дваццатыя гады і ў пазнейшы час ішоў “у рожкі”, высільваючыся патузаць яго бараду” [2, с. 183].

Думаецца, сам Крапіва падобныя сцвярджэнні ўспрымаў бы з саркастычнай усмешкай, бо ўтрымліваюць яны лішак катэгарычнасці і дэфіцыт гістарызму (менавіта гэтых якасцей ён настойліва пазбягаў у сваёй мастацкай і навуковай творчасці). Сапраўды, нават сатырычныя і публіцыстычныя яго творы, у якіх пэўнасць пазіцыі аўтара абавязковая, катэгарычнымі па сваёй сутнасці не з’яўляюцца. Па-першае, яны не грашаць адназначнасцю вывадаў. А па-другое, аздоблены, як правіла, гумарыстычнай падсветкай. Менавіта гэтай падсветкай і карыстаецца К. Крапіва, калі распавядае пра складана-драматычныя і фатальна-алагічныя перыпетыі ўласнага жыццёвага лёсу. А іх, скажам шчыра, яму хапіла не проста ўдосталь, а нават з лішкам. Пачнём з нараджэння. “З васьмярых братоў і сясцёр, што нарадзіліся раней за мяне, – сведчыць пісьменнік у аўтабіяграфічных нататках “Ад маленства да сталасці”, – у жывых засталіся дзве сястры. Адна з іх хутка памерла. Каб застрахаваць мяне ад такога ж лёсу, бабулькі параілі даць мне імя майго бацькі. Так і стаў я на ўсё жыццё Кандратам Кандратавічам. Як бы ўзрадаваліся бабулькі на тым свеце, калі б даведаліся, што я пражыў на свеце ўжо больш за шэсцьдзесят гадоў! І, вядома, палічылі б страшэннай няўдзячнасцю мае сатырычныя вершы пра ўсялякія забабоны” [1, с. 439].

Нават не вельмі чуйнае вуха ў гэтым гумарыстычным пасажы на фоне бадзёрай эмацыйнасці можа ўлавіць ноткі пэўнай устрывожанасці. Так, цёмныя вясковыя бабулькі таму і цёмныя, што слепа вераць у пустапарожнія забабоны, але і любому грамацею далёка не ўсё зразумела ў прычынна-выніковых повязях жыцця. Прынамсі, сам К. Крапіва ад маленства да сталасці і далей – да старасці выразна адчуваў, як няўмольна-метадычна чахкае і чахкае сячкарня року. Яе нажы зіхкалі то ўдалечыні, а то і зусім побач. У дзесяцігадовым узросце ён страціў маці. Гэтая трагічная падзея наклала свой правідэнцыйны след на ўсю будучыню хлапчука з вёскі Нізок.

“Бацька разважыў, што без гаспадыні ніяк нельга, і ажаніўся ў другі раз. Каб не было лішняй калатні ў сям’і, а галоўнае, каб захаваць у цэласці гаспадарку, якая прызначалася цяпер для новай сям’і, ён вырашыў мяне “вывесці ў людзі”. І вось, пасля гадавога перапынку, я зноў пайшоў у школу. На гэты раз у апошні клас (тады называлася аддзяленне) народнага вучылішча ў мястэчку Узда. У наступным годзе я паступіў у другі клас чатырохкласнага гарадскога вучылішча ў мястэчку Стоўбцы Мінскай губерні. Вучыўся я нядрэнна, але гэтым і абмяжоўваўся мой культурны рост. Чытаць не было чаго, бібліятэка была вельмі бедная. Па гэтай прычыне я праз два гады перавёўся ў такое ж самае вучылішча ў мястэчка Койданава (цяпер Дзяржынск)” [1, с. 439-440].

Гэтае вучылішча К. Крапіва закончыў у 1913 годзе. Паколькі яно не давала ніякай спецыяльнасці, яму давялося ехаць у Мінск, каб здаць экстэрнам экзамены на званне народнага настаўніка. Атрымаўшы жаданы дыплом, зноў адчуў мулкую рабрыну нешанцавання. Месца ў школе ў тым годзе ён не атрымаў, паколькі ўжо быў месяц кастрычнік, таму ўсе вакансіі аказаліся закрытымі. І толькі праз год ён атрымаў накіраванне ў земскае народнае вучылішча вёскі Мнішана Пяршайскай воласці Мінскага павета. А яшчэ праз год яму давялося перажыць вялікае ўзрушэнне: у жніўні 1915 года яго папрасілі пастаяць за веру, цара і айчыну – на вялікіх прасторах Еўропы палыхалі франты першай сусветнай вайны.

Вайна – несупыннае баляванне правідэнцыйнасці, у яе вогненных віхурах кожны чалавек падобны на дробненькую пылінку. Спачатку, праўда, настаўніку з Міншчыны Кандрату Атраховічу вельмі пашанцавала: пасля першапачатковай вайсковай падрыхтоўкі ў палкавой вучэбнай камандзе яго накіравалі ў Гатчынскую школу прапаршчыкаў. Вучоба праз тры месяцы паспяхова завяршылася прызначэннем на пасаду камандзіра ўзвода 38-га запаснога батальёна, раскватараванага ў горадзе Асташкаў. І толькі ў кастычніку 1916 года з маршавай ротай быў адпраўлены на фронт, у Румынію, дзе, па звестках Беларускай энцыклапедыі, у жорсткіх баях з добра ўзброеным праціўнікам у складзе расійскай арміі ваявалі звыш ста тысяч беларусаў. У свой 494 вярэйскі стралковы полк К. Крапіва трапіў у нядобры час адступлення: рускае войска вымушана было пакінуць рэгіён Дабруджы. Тут і адбылося баявое хрышчэнне бравага выпускніка Гатчынскай школы прапаршчыкаў, які не раз трапляў у вельмі сур’ёзныя пераплёты, але кулі і сапраўды абміналі яго. Выстаяў ён і ў супрацьстаянні з сур’ёзнай хваробай – восенню 1917 года на яго наваліўся брушны тыф. У свой полк вярнуўся ўжо пры савецкай уладзе. Неўзабаве выйшаў загад галоўнакамандуючага Крыленкі аб дэмабілізацыі з арміі настаўнікаў, якія павінны былі вярнуцца да працы па сваёй спецыяльнасці. У лютым 1918 года ён вярнуўся ў родны Нізок.

Ці азначала гэта, што стромкая сцяжынка над правідэнцыйнай прорвай ператварылася для яго ў шырокі бальшак бяспечнасці? Не і не! Літаральна праз некалькі дзён фронт дагнаў яго, немцам удалося акупіраваць Беларусь да самага Дняпра. І хоць нямецкіх акупантаў неўзабаве выгналі, што дало яму магчымасць зноў вярнуцца да настаўніцтва – у пачатковую школу вёскі Каменка Уздзенскай вобласці, – аднак з’явіліся новыя, на гэты раз польскія, акупанты. Суровы час ніяк не дазваляў К. Крапіве сеяць добрае, мудрае, вечнае. У ліпені 1920 года палякаў прагналі, а ў жніўні таго ж года ён зноў апрануў вайсковую форму: служыў у якасці камандзіра ўзвода ў 16-м запасным палку, у 28-м стралковым, на паліткурсах 10-й брыгады па падрыхтоўцы малодшага камсаставу, а таксама ў школе па падрыхтоўцы малодшага камсаставу 4-й дывізіі Чырвонай арміі. Служба гэта працягвалася да кастрычніка 1923 года. Ну а ваенную форму К. Атраховіч апранаў яшчэ тройчы: камандаваў ротай, вызваляючы ў 1939 годзе Заходнюю Беларусь; батальёнам – у савецка-фінляндскай вайне 1939–1940 гг.; у якасці ваеннага карэспандэнта, удзельнічаючы ў Вялікай Айчыннай вайне. Выжыў… Можа, боскае заступніцтва заключалася ў даўняй максіме славянскіх салдат: “Смелага куля баіцца, смелага штык не бярэ”? Прынамсі, ваенным часам К. Крапіва

згаданую вышэй стромкую сцяжынку каля правідэнцыйнай прорвы таптаў цяжкім салдацкім ботам заўсёды цвёрда і з надзеяй на лепшае. А ў экстрэмальных сітуацыях у таго, хто не губляе галавы, шанцаў выжыць нашмат больш. А такія сітуацыі ўзнікалі не толькі ў ваенны час.

Ранняй восенню 1937 года група пісьменнікаў, у якой быў і К. Крапіва, выехала ў Магілёў, дзе з вялікім поспехам выступала перад чытачамі. А тым часам з Мінска таемна перадалі вестку, што "па іх прыходзілі". Наколькі ўсё было сур'ёзна, ніхто не сумняваўся. Але не запанікавалі, не кінуліся ў бок дзяржаўнай граніцы, а змянілі ўтульныя нумары гатэля на стажкі сена ў прыгарадзе Магілёва. Дзён недзе праз дзесяць са сталіцы паведамілі, што хапун прайшоў, і яны вярнуліся да сваіх сем'яў, да выканання службовых абавязкаў. Д'ябальская машына рэпрэсій прагрукатала зусім побач, абдаўшы злавесным смуродам і нагадаўшы, што хмары небяспекі могуць згусціцца ў любы час. У дасье спецорганаў супраць К. Крапівы мелася 12 сведчанняў, "грахоў" за яго грамадска-творчую дзейнасць (для параўнання Я. Купала займеў іх 41, а Я. Колас – 31), ды ў дадатак усплыло яго царска-афіцэрскае мінулае. Максім Лужанін значна пазней у прыватных гутарках успамінаў, што за тое афіцэрства яго папракалі і некаторыя злоснікі з маладнякоўцаў, якія сцвярджалі пры гэтым, што К. Крапіва круцельскі прыбядняецца, прызнаючы са сваіх вайсковых званняў толькі паручніка, што яно ў яго значна вышэйшае. І такія намёкі па тым часе бяскрыўднымі ні ў якім разе не былі (нагадаем параксізмы страху, якія апаноўвалі ў нечым аўтабіяграфічнага героя сатырычнай камедыі "Хто смяецца апошнім" Тулягу, калі яму нагадвалі пра ягонае падабенства з дзянікінскім палкоўнікам Падгаецкім). Такім чынам, пісьменнік ледзь не фізічна адчуваў сцюдзёнае дыханне правідэнцыйнай небяспекі. Але – выжыў!

Тут дарэчы будзе прыгадаць споведзь П.К. Панамарэнкі, першага сакратара ЦКП(б)Б у 1938–1947 гг., зробленую ім перад групай мінскіх інтэлігентаў на дачы А. Макаёнка ў сярэдзіне 1970-х гадоў. Ён пераконваў нас, што ніколі не быў прыхільнікам рэпрэсій. Яны не патрэбны былі яму перш за ўсё таму, што перашкаджалі выконваць заданне І. Сталіна, які паслаў яго ў Беларусь дзеля мабілізацыі народных мас на паспяховую рэалізацыю народна-гаспадарчых планаў. Але з тагачасным кіраўніком НКУС БССР А. Наседкіным, які шчыра працягваў крывавыя справы свайго папярэдніка Б. Бермана, агульнай мовы знайсці не ўдалося. З вялікім здзіўленнем Панамарэнка пераканаўся, што ў Беларусі паліцэйская ўлада мацнейшая за партыйную. І што ў такіх умовах не здолее выканаць наказ правадыра. Карыстаючыся падтрымкай свайго сваяка і сябра Г. Малянкова, чалавека на той час вельмі ўплывовага, вырашыў звярнуцца па дапамогу да кіраўніка дзяржавы. І дзіўна было чуць, што ехаў у Маскву таемна, камандзіроўку выпісаў у Слуцкую акругу, у Жлобіне з эмкі перасеў у чыгуначны вагон і да самай Унечы (там ужо юрысдыкцыя беларускіх асабістаў не дзейнічала) калаціўся-трывожыўся, каб хаця не знялі з цягніка. Otempora! Omores! Першая асоба рэспублікі баіцца сваіх апрычнікаў! Затое маскоўскі візіт аказаўся цалкам паспяховым. На прапанову І. Сталіна даць аб'ектыўную характарыстыку эканамічнага і палітычнага становішча ў Беларусі П. Панамарэнка асаблівы акцэнт зрабіў на катастрафічныя вынікі рэпрэсій у галіне кадраў. У многіх школах не было каму выкладаць замежныя мовы, шэрагі выкладчыкаў роднай мовы і літаратуры таксама парадзелі ледзь не напалавіну. Непапраўна вялікія страты адбыліся ў асяроддзі дзеячаў культуры, навукі, літаратуры і мастацтва. Не абмінулі рэпрэсіі і сферу эканамічную, матэрыяльна-вытворчую! Густы грэбень рэпрэсійных чыстак бязлітасна "вычэсваў" менавіта эліту. І не толькі інжынерна-тэхнічную: умелых арганізатараў вытворчасці, канструктараў, тэхнолагаў і г.д., але і лепшых рабочых – на іх якраз і пісаліся даносы, бо амбіцыйна-ваяўнічая шэрасць не церпіць над сабой ніякія перавагі. І калі не спыніць рэпрэсій, рэзюміраваў дакладчык, не тое што не будзе з кім выконваць план бягучай пяцігодкі, але пад пагрозай акажуцца непасрэдныя перспектывы цывілізацыйнага развіцця рэспублікі.

Ажыўлена-прыхільна ўспрынялі ўдзельнікі макаёнкаўскага "саміту" рэакцыю І. Сталіна на даклад П. Панамарэнкі. Падышоўшы ўсутыч да М. Яжова, які, нізка схіліўшы галаву, сядзеў у кутку кабінета, ён з гневам прамовіў: "Негодяй! Ты со своими подручными попытались поставить на колени прекрасную союзную республику Белоруссию, унизить её талантливый и мудрый народ! Во веки веков не будет тебе за это прощения!"

У Мінск П. Панамарэнка вярнуўся з вялікімі наказамі-даручэннямі. Пры дапамозе байцоў-пагранічнікаў (штаб Пагранічнай вайсковай акругі СССР размяшчаўся тады ў Мінску) арыштаваў –

цягаў воўк, пацягнулі і воўка – А. Наседкіна і некаторых яго хаўруснікаў. А яшчэ – замяніў некаторыя ордэры на ордэны. Маецца на ўвазе ўзнагароджанне групы беларускіх пісьменнікаў на чале з Я. Купалам і Я. Коласам ордэнамі Леніна і Працоўнага Чырвонага Сцяга. Гэта адбылося ў 1939 годзе, хаця яшчэ 21 лістапада 1938 года на адрас І. Сталіна з Мінска было накіравана пісьмо "О белорусском языке и писателях", падпісанае П. Панамарэнкам, у якім якраз і прапаноўвалася арыштаваць і судзіць як ворагаў народа будучых ардэнаносцаў. Факт гэты ён не адмаўляў, але тлумачыў: па-першае, дакумент рыхтаваўся ў кабінетах спецорганаў; па-другое, такія пісьмы адпраўлялі ў Маскву толькі пад подпісам першай асобы рэспублікі; па-трэцяе, яму не хапіла элементарнай дасведчанасці, асабліва ў галіне нацыянальнай культуры. Дзякуючы кансультацыям сумленных і кампетэнтных спецыялістаў вельмі хутка набыў па-сапраўднаму дзяржаўніцкае бачанне культуралагічных праблем, таму і папрасіўся на прыём да Вярхоўнага.

Няма ніякага рэзону гадаць, як бы склаўся жыццёвы лёс К. Крапівы, калі б у Беларусь замест П. Панамарэнкі прыслалі б нейкага іншага партварага, калі б не здзейснілася акцыя па замене ордэраў на ордэны. Вынікі мы ведаем. Ведаем і тое, што па мінных палях рэпрэсійнага вар'яцтва ён крочыў спасцярожліва-агледліва, але без асаблівай панікі. Ён быў працаўніком, і яго эга-крэатыўнае здзяйсненне гэтага часу вызначалася і актуальнасцю, і разнастайнасцю, і высокім мастацкім узроўнем, і грамадскай запатрабаванасцю. Усё гэта павінна было стаць надзейным абярэгам ад любых капрызаў року. Урэшце, так яно і сталася. Але ўсё магло быць, калі ўлічыць, што віртуальная правідэнцыйнасць абірала сваёй зброяй зусім рэальных рознакалібравых сатрапаў з іх неўтаймоўнай прагай выкаранення іншадумства. А такіх, як К. Крапіва, яны ўспрымалі не проста іншадумцамі, але ледзь не іншапланецянамі, хаця тыя і жылі на роднай зямлі, любілі яе моцнай сыноўняй любоўю і дбалі пра яе росквіт. Ці ж з'яўляецца патрыятызм праявай правідэнцыйнасці? У пэўным сэнсе, так. І хоць бы таму, што перадаецца ён кожнаму чалавеку на генетычным узроўні. Цікавіць жа нас той узровень патрыятызму, які карэлюецца з падзвіжніцтвам. І яшчэ больш дакладна – з падзвіжніцкім здзяйсненнем беларускіх пісьменнікаў-адраджаністаў, а таксама прадстаўнікоў іншых творчых сфер, якія за фенаменальна кароткі тэрмін здолелі не толькі вывесці родную старонку са стану духоўнага анабіёзу, але стварыць велічны гмах нацыянальнай культуры, заваяваўшы тым самым поўнае права заняць беларусам свой пачэсны пасад між народамі.

К. Крапіва хоць і адносіўся да плеяды позніх адраджаністаў, светапогляд якіх сфармаваўся ў новых умовах беларускай рэчаіснасці паслякастрычніцкай пары, арганічна пераняў грамадзянскія і творчыя пастулаты сваіх папярэднікаў. У тым ліку і імкненне да мастацкай дасканаласці ў творчасці. Яму было вельмі камфортна ў літаратурным аб'яднанні "Маладняк": папулярнасць у народзе, аўтарытэт у асяроддзі таварышаў па пяру, неабмежаваная магчымасць выдавацца… Аднак К. Крапіва адносіўся да тых пісьменнікаў, творчыя гарызонты якіх месціліся вышэй ардынарных. Ён добра разумеў, што "Маладняк", адыграўшы выключна вялікую ролю ў справе прапаганды паэтычнага слова ў народных масах, у творчым плане практычна вычарпаў сябе, а пагардлівыя адносіны большасці маладнякоўцаў да традыцый, іх упартае нежаданне авалодваць культурнымі каштоўнасцямі спадчыны, перакрэслівала ўсякія спадзяванні на лепшае. Гэта быў шлях у тупік, таму засцерагальная рэакцыя творчай эліты, якая матэрыялізавалася ў стварэнні новага літаб'яднання пад сімптаматычнай назвай "Узвышша", была абсалютна заканамернай, а ў гэтай заканамернасці выразна праглядваўся водсвет правідэнцыйнасці. І сапраўды, выдатна ўсведамлялі ініцыятары стварэння новай літсуполкі, выходзячы з "Маладняка", што асуджаюць сябе на шквал самага рознага роду папрокаў, крытыкі і абвінавачванняў, але лёс Айчыны быў для іх вышэй за асабістыя нягоды. Гісторыя жорстка помсціць тым народам, якія дапускаюць нядбайнасць у дачыненні да сваёй культурнай спадчыны, таму адным з асноўных клопатаў узвышаўцаў і стала задача з улікам новых гістарычных абставін разбудоўваць і аздабляць гмах нацыянальнай культуры, узведзены высілкамі ранейшых пакаленняў беларускіх адраджаністаў. Мастацтва павінна быць узвышшам! Пісаць творы патрэбна на такім мастацкім узроўні, каб свет пачуў, што жыве Беларусь, што яе культура жыве і развіваецца, як і ў іншых цывілізаваных народаў.

Звязваючы свой лёс з "Узвышшам", К. Крапіва нацэльваў сябе на большую інтэнсіўнасць сваёй пісьменніцкай працы, усведамляючы, што яму ніяк не абысціся без творчай вучобы і пашырэння жанравых пошукаў. І ён, прызнаны майстра паэтычнай творчасці, гатовы быў далучыцца

да тых відаў прыгожага пісьменства, у якіх айчынная літаратура таго часу не магла пахваліцца значнымі мастацкімі дасягненнямі. Эпіка, напрыклад. І вядома ж, драматургія. Менавіта на яе, аснову сцэнічнага мастацтва, адраджаністы заўсёды звярталі асаблівую ўвагу. Гэтае далучэнне прынесла бліскучыя вынікі: яго выдатны раман "Мядзведзічы" і многія п'есы ўвайшлі (як і яго класічныя байкі) у залаты фонд айчыннай літаратуры. Узгадаўшы ж шлях пісьменніка да гэтага поспеху, можна сцвярджаць, што ў пэўных умовах эга-крэатыўныя здзяйсненні высокакласных творцаў маюць правідэнцыйнае абумоўленне.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Збор твораў : У 6 т. – Т. 2. – Мінск. 1997.
2. Сабалеўскі, А. Кандрат Крапіва. Постаць і творы / Анатоль Сабалеўскі. – Мінск, 2003.
3. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : У 5 т. – Т. 4.- Мінск, 1980.

Г.Я. Адамовіч (Мінск)

АЎТАРСКІЯ РАЗНАВІДНАСЦІ ЎПЛЫВАЎ У ЛІТАРАТУРЫ

Выдатныя юбілеі знаных творцаў заўсёды прыцягваюць увагу розных слаёў грамадства. 120-годдзе з дня нараджэння Кандрата Крапівы, імя якога вядома кожнаму беларусу ці не з самага дзяцінства, прымушае яшчэ раз задумацца над месцам асобы ў гісторыі.

Варта прыгадаць такі сюжэт. У апавяданні І. Буніна "Старажытны чалавек" (1911 г.) настаўнік ідзе да 108-гадовага вясковага жыхара. Ён спадзяецца пачуць ад старога нешта зусім незвычайнае, што не захоўвае гісторыя і чаго не перакажа ніхто іншы. "Колькі было за гэтае стагоддзе пераваротаў, адкрыццяў, войнаў, рэвалюцый, колькі жыло, мела славу і памерла вялікіх людзей! А ён нават ні малейшага разумення не меў ніколі пра ўсё гэта. Цэлыя сто гадоў ён бачыў толькі вось гэтыя канаплянікі ды думаў пра ежу для скаціны!.. Часта ахоплівае страх і боль, што вось-вось разаб'е смерць гэты каштоўны сасуд вялікага мінулага. Хочацца глыбей зазірнуць у гэты сасуд, даведацца пра ўсе яго таямніцы, скарбы. Але ён пусты, пусты! Думкі, успаміны Таганка такія ўражліва простыя, такія нескладаныя, што часам губляешся: ці гэта чалавек перад табой?" [4, с. 179–180]. Мастацкая думка празаіка можа быць інтэрпрэтавана літаральна, але ж яна мае і супрацьлеглае вытлумачэнне: менавіта чалавеку пад сілу ахапіць сваёй творчай думкай сусвет і свой час і ўвасобіць іх у вобразах зрокава выразных, эмацыйна захапляльных, непаўторных і разам з тым такіх знаёмых.

Вялікі творца – гэта той, хто праз асабістыя ўспаміны здольны перадаць вопыт цэлага народа, свайго часу, і не толькі мінулага, але і будучыні. Так, раман "Чырвонае і чорнае" Ф. Стэндаль назваў "Хронікай XIX ст.", хоць твор быў напісаны ў 1830 г. Выдатны пісьменнік шырокую плынь жыцця ўзнаўляе праз малыя падрабязнасці, выразную мастацкую дэталь, праз якую праступае агульнае цэлае мастацкага свету твора. Юбілей знанага беларуса паспрыяў новым роздумам над асобаю творцы, над тым вялікім уплывам, які аказвае з'яўленне песняра на жыццё, на светаўспрыманне чытача, на літаратурны працэс у сваім часе і ў наступныя гады.

Тэрмін "уплывы" мае надзвычай шырокі спектр выкарыстання: ад пазначэння розных відаў рэцэпцыі да наймення аднаго з іх – выкарыстання творчых прынцыпаў літаратурнай школы або пэўнага пісьменніка. Даследуюцца таксама ўплывы адной літаратуры на іншую ці літаратур аднаго рэгіёну або перыяду на іншыя: напрыклад, антычнай літаратуры на літаратуры Заходняй Еўропы або на літаратуру Беларусі, другі паўднёва-славянскі ўплыў адчувальны ў даўняй беларускай літаратуры і г.д. Відавочным становіцца наступнае: уплываюць на літаратурны працэс іншых часоў і народаў як пэўныя мастацкія агульнасці – часавыя, прасторавыя (рэгіянальныя, нацыянальныя літаратуры) або часава-прасторавыя (літаратурныя школы), – так і выдатныя творчыя асобы. Пра іх можна сказаць словамі Энгельса, які так характарызаваў перыяд Адраджэння: "Гэта была эпоха, якая мела патрэбу ў тытанах і якая нарадзіла тытанаў..."

Італьянскае Адраджэнне стала ўзорам і крыніцай пераймання для літаратуры і мастацтва іншых еўрапейскіх краін, паўплываўшы на іх цікавасцю да сваёй даўніны і спалучэннем яе з

тагачаснасцю, зваротам да “свайго”, нацыянальнага, і пашырэннем “чужога”. Уплыў Дантэ выявіўся ў самых розных сферах жыцця і мастацтва, але найперш у тым, што Дантэ стаў стваральнікам італьянскай літаратурнай мовы. Уплыў Ф. Петраркі абазначаны скразным паняццем – петраркізм. Пад уплывам “Дэкамерона” Дж. Бакача створаны “Гептамерон” французскай пісьменніцы Маргарыты Наварскай.

У кожным выпадку, калі размова ідзе пра ўплыў пэўнага аўтара на літаратурны працэс асобнай краіны, перыяду ці іншага аўтара, можам казаць: гэты аўтар роўнавялікі цэлай эпосе, асобнай літаратуры, вялікаму гурту аўтараў або проста “другому” – тытану. У Сярэднія вякі ў розных еўрапейскіх літаратурах перыяды т. зв. гарацыянскага, тэрэнцыянскага, вергіліянскага, авідзіянскага адраджэння адзначаны ўплывамі Гарацыя, Тэрэнцыя, Вергілія, Авідзія... Менавіта імі былі некалі акрэслены магістральныя ідэйна-тэматычныя, сюжэтна-вобразныя комплексы, прынцыпы, падыходы, якія патрабавалі свайго ўвасаблення ў іншыя часы і якія былі ўзяты са старой спадчыны і творча перааэсэнсаваныя, перанесеныя з адной эпохі ў іншую, з адной літаратуры ў другую.

Таму можна асобна вылучаць аўтарскія разнавіднасці ўплываў у літаратуры. Сярод самых вядомых назавем наступныя паняцці, якія адны даследчыкі называюць відам лірычнай паэзіі – анакрэонтыка (П. Рыхло [5, с. 22]), другія – наднацыянальным тыпам мастацкай свядомасці – байранізм (Ю. Ткачоў [5, с. 54]), асаблівым светаўспрыманнем у духоўным жыцці – вальтэр’янства (Ю. Папоў [5, с. 109]), паэтычнай манерай (стылёвай формай ці літаратурнай плынню) – петраркізм (П. Рыхло [5, с. 407]), сістэмай сацыяльна-палітычных, філасофскіх, маральна-эстэтычных, педагагічных поглядаў – русаізм (Ю. Папоў [5, с. 506]), праблемна-тэматычным комплексам – рэмаркізм (Ю. Папоў [5, с. 474]), прынцып-працэсам – шэкспірызацыя (В. Лукаў [8, с. 155–157]) і інш.

Але ж усе гэтыя комплексы, прынцыпы, тыпы, формы, манеры аб’ядноўваюцца адным абагульняльным паняццем, паколькі ў той ці іншай ступені ўсе яны выяўляюць гэтую асаблівасць – асаблівасць уплываць на творчыя працэсы іншых часоў, народаў, пісьменнікаў. Усё гэта – аўтарскія разнавіднасці ўплываў у літаратуры.

У часы фарміравання мастацкай свядомасці, эстэтыкі і паэтыкі слоўнага мастацтва (т.зв. стадыя традыцыяналізму, калі складваюцца і замацоўваюцца асноўныя жанрава-стылявыя каноны [1]) творцы імкнуліся найперш выявіць сувязь чалавека са светам, акрэсліць сваю прыналежнасць да жыцця (антычнасць, Адраджэнне).

Анакрэонтыку стварае вялікі корпус твораў, напісаных пад уплывам Анакрэонта.“Хлопчык, дай мне келіх гэты: / Асушу яго імгненна! / Размяшай вады ў ім дзесяць / І віна яшчэ пяць частак – / Каб крыху мне быць вясёлым, / А не п’яным, як вакханкі” [6, с. 14], – верш, перакладзены Л. Баршчэўскім, і праз дваццаць шэсць стагоддзяў узнаўляе слодыч жыццёвых уцех. Паэты пераймалі асноўныя матывы радасці бесклапотнага жыцця, сяброўства, шчырай размовы за келіхам віна. Сярод іх – М. Багдановіч: “Бледны, хілы, усё ж люблю я / Твой і мудры і кіпучы верш, Анакрэон…” [3, с. 120]. У іншым вершы старагрэчаскага паэта – адчай перад бязданню Аіда: “Вось таму рыдаць хачу я, / Перад Тартарам у жаху” [6, с. 15]. Беларускі паэт, наследуючы Анакрэонту, шукае духоўнае апірышча – і знаходзіць яго ў “старой спадчыне”. Менавіта там –“малая радзіма” паэта, жыватворныя ўплывы якой не дазваляюць упасці ў адчай, але наадварот – знайсці новыя крыніцы натхнення, сваю Гіпакрэну. Анакрэонтыка ўзбагачаецца прызнаннем беларускага паэта ў тым, што жыццядайная энергія спадчыны Анакрэонта здольна абуджаць да жыцця смяротна хворага чалавека.

Петраркізм. Уплыў італьянскага гуманіста Ф. Петраркі адчувальны ў творах мастакоў слова розных часоў і народаў. Петрарка адкрывае прыгажосць навакольнага свету, калі глядзіць на яго вачыма няхай і безнайдзейна закаханага. Каханне ўслаўляецца як пачуццё, здольнае ўпрыгожваць тое, што ўспрымаецца звычайным, будзённым і шэрым. У лірыцы М. Багдановіча прыгажосць навакольнага свету раскрываецца перад вачыма героя, які таксама не меў адказу на сваё пачуццё. Але, адчуваючы ў сваёй душы замілаванне, ён далучаецца да прыгажосці навакольнага свету, і кожны яго ўздых насычаецца пахамі старога саду (вершы “Вераніка”, радкі 64–66, 73–88 і інш., “Ізноў пабачыў я сялібы...”), і яго думка расцвітае пад зззяннем россыпаў зорак на начным небе

(“Зорка Венера...”). У рэчышчы традыцый петраркізму створаны вобраз “двайной зоркі”, які неаднаразова ўзнікае ў творчасці паэта.

Шэкспірызацыя. Уводзячы ва ўжытак гэтае паняцце, расійскі даследчык У. Лукаў піша пра больш шырокі, абагульняльны тэрмін, які павінен увабраць у сябе шэраг іншых і які стасуецца з раней вядомымі (гістарызм, псіхалагізм, дакументалізм, біяграфізм, філасафізм і інш.). “Прынцыпы-працэсы – такія катэгорыі, якія перадаюць уяўленні пра станаўленне, фарміраванне, развіццё прынцыпаў літаратуры, узмацненне пэўнай тэндэнцыі” [7, с. 155]. Гэтае паняцце ўзнікае ў адпаведнасці з пашырэннем гісторыка-тэарэтычнага і тэзаўруснага падыходаў. Вучэнне пра апошняе адносна з’яў літаратуры і мастацтва распрацоўвалася В. і У. Лукавымі ў 1990-я гг. “Асаблівую групу сярод прынцыпаў-працэсаў складаюць тыя з іх, якія адзначаюць персанальныя ўплывы (выдзелена намі – Г.А.) на літаратуру. Адно з першых месцаў у гэтых адносінах займае паняцце “шэкспірызацыя”: “Перадрамантычная “шэкспірызацыя” набывае ўсё больш шырокі маштаб уздзеяння на літаратурны працэс, яна адлюстравана ў выбары сюжэтаў (з сярэднявечнай гісторыі, легендарны, фантастычны – “гатычны”), тытанізме вобразаў, у раскрыцці гісторыі праз вобраз усемагутнага часу, ракавога лёсу (дыдактычнае разуменне гісторыі адыходзіць на другі план), у памкненні ад адзінства да шматстайнасці (перад усім у адлюстраванні характара), ад гарманічнасці і статыкі да дысгармоніі, кантрастам, руху, развіццю, ад прыярытэта лагічнага выказвання да эмацыйнай непаслядоўнасці, да жывапіснасці, да адраджэння кампазіцыйных і жанравых прынцыпаў шэкспіраўскай драматургіі, у метафарычнасці паэтычнай мовы. У больш шырокім сэнсе “шэкспірызацыя” выяўлялася ў новай канцэпцыі паэта як “генія”, а таксама ў памкненні да мастацкага сінтэзу ў процілегласць аналітызму картэзіянскага рацыяналізму” [7, с. 156]. Адзнакі гэтага прынцып-працэсу У. Лукаў бачыць у творах як рамантыкаў (С.Т. Кольрыджа, Л. Ціка, В. Гюго), так і рэалістаў (А. Бальзака, П. Мерымэ). Яго прысутнасць адчувальная ў творах розных відаў мастацтва, а з часам, як сцвярджае даследчык, “шэкспірызацыя” ўжо не ўспрымаецца як самастойны прынцып-працэс, а растварaецца ў агульным цэлым мастацкай творчасці.

На новай стадыі літаратурнага развіцця, названай рускімі даследчыкамі (С.С. Аверынцавым, М.Л. Андрэевым і іншымі) стадыяй індывідуальна-творчага, аўтарскага светаўспрымання [1], творцы выступаюць як бунтары-адзінкі, што кідаюць выклік існуючым стандартам жыцця (рэлігійным, дзяржаўным, цывілізацыйным каштоўнасцям), як прыхільнікі свабоды чалавека і народа і барацьбіты за яе. У іх творчасці і жыццёвай дзейнасці гэтыя асаблівасці выявіліся ў найвыйшэйшай ступені паўнаты – у Вальтэра, Русо, Байрана. Гэтыя пісьменнікі-вольнадумцыўспрынялі і інтэгравалі самыя актуальныя, жыццёва-запатрабаваныя ідэі і вобразы свайго часу.

Вальтэр’янства. Уплыў Вальтэра і французскіх асветніткаў (Дзідро, Русо) быў настолькі магутным яшчэ пры жыцці, што іх ідэі, як і творчасць, знайшлі сваіх прыхільнікаў у тым ліку на беларускіх землях. “Он вольность хочет проповедать” (дз. 2, з’ява 1), “окаянный волтерьянец” (дз. 3, з’ява 20) – так характарызуюць Чацкага героі паэмы “Гора ад розуму” А. Грыбаедава. Вальтэр’янцамі называлі прыхільнікаў Вальтэра, тых, хто выступаў супраць аднадумства і фанатызму царкоўнікаў, супраць тыраніі і прыгнёту, называлі людзей, незалежных у думках, вольных у дзеянні. У XIX ст. гэтыя ідэі прагучалі ў творчасці Ф. Стэндаля, Д. Байрана, А. Міцкевіча, найвыдатнейшых творцаў рускай культуры канца XIII – пач. XIX ст. Як сведчаць даследчыкі, творы Вальтэра былі вядомыя на беларускіх землях з сярэдзіны XVIII ст. у арыгінале і перакладах, знаходзіліся ў многіх мясцовых бібліятэках. Значнасць уплыву Вальтэра была абумоўлена яшчэ і тым, што ён “рэзка крытыкаваў рэліг. фанатызм каталіцкай царквы, што панавала ў Рэчы Паспалітай, выкрываў жорсткія ганенні на пратэстантаў і праваслаўных” [8, I, с. 569].

Русаізм звязаны з новым этапам у развіцці Асветніцтва. Акрамя шчырай прыхільнасці да ідэй Ж.-Ж.Русо, ён адметны перавагай пачуццёвага над разумовым, цікавасцю да прыроды перад тым, што прыўнесла цывілізацыя (у сваім трактаце “Разважанні аб тым, ці спрыяла развіццё навук і мастацтваў ачышчэнню нораваў” Русо адказаў адмоўна на зададзенае пытанне), ухваляецца вяртанне да патрыярхальнага ладу жыцця на ўлонні прыроды. Як сцвярджае Г.У. Грушавы ў артыкуле “Русо Ж.Ж.”, “вялікі ўплыў ідэі Р. зрабілі на бел. асветнікаў І. Страйноўскага, М. Вольскага, І. Сакалоўскага, хоць яны і крытыкавалі яго за адмаўленне прагрэсу. Так, у “Одзе,

гаворанай на адкрыцці Полацкага галоўнага народнага вучылішча” (1789) Сакольскі адзначаў супярэчнасць паміж заклікам Р. вяртацца назад да прыроды і яго імкненнем да асветы” [8, IV, с. 540].

Русаізмакрэсліўся ў асаблівую плынь сентыменталізму, у той час як байранізм узмацніў новы ракурс рамантычнага светабачання. Байранізм абвясціў панаванне героя-адзінкі, бунтара, змагара за нацыянальнае вызваленне, адчуванне “сусветнай тугі / смутку” з прычыны невырашальнасці канфліктаў свайго часу і немагчымасці ажыццяўлення мары. Найперш вобраз Байрана ўзнік у другой частцы трагедыі Гётэ “Фаўст” – гэта вобраз Эўфарыёна, які, падобна бацьку, рвецца ў бой і, падобна маці, Алене Спартанскай, увасабляе мастацтва, гармонію і прыгажосць. Але Эўфарыён, як і Байран, заўчасна гіне. Уплыў Байрана адчулі А. Пушкін і М. Лермантаў, А. Міцкевіч і Ю. Славацкі. Так, Я. Лучына прысвячае свой верш юбілею паэта – “З нагоды 100-й гадавіны з дня нараджэння лорда Байрана”. Значнасць асобы і творчасці англійскага паэта раскрыў у артыкуле “Байран” беларускі даследчык Л.А. Казыра [8, I, с. 265–266].

Рэмаркізм выявіў сябе як мастацкая з’ява, што ўзнікла ў выніку падзей Першай сусветнай вайны і спецыфікі яе адлюстравання ў літаратуры. Э.М. Рэмарк – удзельнік Вялікай вайны; у рамане “На заходнім фронце без перамен” ён перастварае трагедыю маленькага чалавека на вайне, які прыняў на сябе ўвесь яе цяжар, але пасля вайны застаўся такім жа абяздоленым і бяспраўным, якім быў і ў даваеннай Еўропе. Рэмаркізм абазначае таксама надзвычай рэалістычнае апавяданне пра жахі і ахвяры на вайне, дэталёвыя, без залішніх упрыгожванняў, як і без высокай патэтыкі, паказ ваенных будняў. Гэта стала важным складнікам паняцця “рэмаркізм”, якое аказалася плённым і ў літаратуры пра Другую сусветную вайну. Менавіта гэтыя аспекты паняцця вылучае шэраг твораў беларускіх аўтараў пра Вялікую Айчынную вайну. Яшчэ адным важным матывам стала ўвасабленне хісткасці жыцця чалавека, няпэўнасці яго становішча, што асабліва выразна акрэслілася ў вобразах герояў “страчанага пакалення”, якое аказалася такім і па прычыне эміграцыі. А.М. Адамовіч, сведчачы пра пашырэнне рэмаркізму ў літаратуры, адзначае вартасць класічнага вопыту: у пасляваенныя гады “загучалі громкія папрокі ў “рэмаркізме”. Распаліліся спрэчкі пра “акопную праўду”… Гэта было хутчэй новае, на новым вітку, выйсце да агульнай крыніцы… – да Талстога… Талстоўская мастацкая мера, пры якой праўдзівасць і высокая мараль узаемаабумоўлены і непадзельны, <…> служыла для многіх літаратур і пісьменнікаў уратавальнай прыкметай…” [2, с. 38]. Можна сцвярджаць, што ўплыў аднаго майстра не замінае іншым уплывам, пад уздзеяннем якіх аказваецца аўтар новага твора.

Такім чынам, наяўнасць аўтарскіх уплываў у літаратуры выяўляе, з аднаго боку, значнасць тых фактараў, знешніх і ўнутраных, якія фарміруюць літаратурны працэс, як нацыянальны, так і сусветны, як у сучасным свеце, так і ў праекцыі на будучае яго развіццё. З другога боку, уплывы аказваюць менавіта такія аўтары, якія з’яўляюцца тытанамі “па сіле думкі, страсці і характары, па шматбаковасці і вучонасці”, калі працягнуць пачатую Энгельсам думку аб Адраджэнні. Гэтыя тытаны ўздымаюць агульнае рэчышча літаратуры на ўзровень тых магутных рэк, дзякуючы якім адбываецца кругазварот жыцця ў прыродзе, існуе пераемнасць паміж мінулым і будучым і набывае асаблівы, вечны, сэнс прысутнасць чалавека ў свеце.

ЛІТАРАТУРА:

1. Аверинцев, С. Категории поэтики в смене литературных эпох : сб. ст. / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания– М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Адамович, А.М. Додумывать до конца: литература и тревоги века : [сборник] / А.М. Адамович. – М. : Совет. писатель, 1988. – 492 с.
3. Багдановіч, М.А. Поўны збор твораў : у 3 т. / М.А. Багдановіч ; Акад. навук Беларусі, Ін-т літ. ; рэдкал.: В.В. Зуёнак [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 1 / рэд. А.А. Лойка. – 1992. – 751 с. ; Т. 2. – 1993. – 600 с.
4. Бунин, И. Собр. соч. : в 6 т. / И. Бунин. – М. : Сантакс, 1994. – Т. 2 : Повести и рассказы. – 352 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковин. центр гуманітар. дослідж. ; за ред. А.Волкова [та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Літаратура народаў свету : Хрэстаматыя-дапам. для X кл. сярэдн. школ Беларусі. У 2 ч. Ч 1. Аўтар-уклад. Л. Баршчэўскі. – Мінск : Бел. гуманіт. адукац.-культ. цэнтр, 1995. – 432 с.

7. Луков, В.А. «Шекспиризация» как принцип-процесс / А.В. Луков // XV пуришевские чтения : Всемирная литература в контексте культуры : Сборник статей и материалов : К 100-летию Б.И. Пуришева / Отв. ред. М.И. Никола, отв. ред. выпуска Е.В. Жаринов. – М. : МПГУ, 2003. – С. 155–157.
8. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1984–1987. – Т. 1, 1984. – 727 с. ; Т. 4, 1987. – 742 с.

Э.Ю. Дзюкава (Мінск)

РЭЦЭПЦЫЯ ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ ВА УКРАІНЕ

Заяўленая праблема прадугледжвае даследаванне некалькіх аспектаў: прысутнасць у культурнай прасторы ўкраінскамоўных мастацкіх перакладаў твораў Кандрата Крапівы, асэнсаванне ўкраінскімі навукоўцамі, чытачамі, тэатральнымі гледачамі твораў беларускага пісьменніка. Асновай для нашага даследавання з'явілася бібліяграфія па творчасці Кандрата Крапівы, падрыхтаваная Т. Махнач і пададзеная ў "Біябібліяграфічным слоўніку: Беларускія пісьменнікі" (т. 3, 1994), а таксама адпаведны артыкул В. Бур'яна, змешчаны ў выданні "Українська літературна енциклопедія" (т. 3, 1995). Што датычыць матэрыялаў Інтэрнета, то сайтаў, якія маглі б асвятляць праблему "Кандрат Крапіва і Украіна", фактычна няма. Адзіная ўкраінскамоўная біяграфічная даведка пра Крапіву суправаджаецца заўвагай для цікаўных: "матэрыял няпоўны, можа мець памылкі, калі ласка, далучайцеся да яго стварэння…"

Як паказвае бібліяграфія, папулярнасць Кандрата Крапівы ва Украіне распачалася ледзь не ў адзін час з папулярнасцю ў роднай Беларусі. У 1957 г. беларускі пісьменнік быў узнагароджаны Ганаровай Граматай Прэзідыума Вярхоўнай Рады Украіны. Увага да твораў пісьменніка працягваецца і ў наш час.

І Крапіва-байкапісец, і Крапіва-драматург мелі выразных прыхільнікаў ва Украіне. Байкі беларускага пісьменніка выходзілі па-ўкраінску асобнымі выданнямі ў 20-х, 30-х гг. XX ст., уключаліся ў анталагічныя выданні, прысвечаныя гумарыстычным, сатырычным жанрам у пасляваенны перыяд. На ўкраінскую мову былі перакладзены і драматычныя творы К. Крапівы. У 1936 г. у Харкаве выдаецца ў перакладзе Паўла Нячая п'еса "Канец дружбы". Як пазначана ў выданні, "п'еса на 4 дзеі рэкамендавана Харкаўскай абласной радай самадзейнага мастацтва, дазволена да выставы Вышэйшым рэпертуарным камітэтам НКА УССР", тыраж 2100 экз. Далей асобныя драматычныя творы Крапівы выходзілі ў Кіеве. У перакладзе Юрыя Назаранкі ўбачылі свет п'есы "З народам"(1950), "Пяюць жаваранкі" (1951). Новае жыццё ў перакладзе Галіны Вігурскай атрымала камедыя К. Крапівы "Хто смяецца апошнім" (1953). "Фантастычная камедыя на 4 карціны" "Брама неўміручасці", якая ў арыгінале, як вядома, з'явілася ў часопісе "Полымя" ў № 3 за 1973 г., была адразу перакладзена на ўкраінскую мову Андрэем Лысенкам і выйшла асобным выданнем у Кіеве ў 1974 г. Украінскі летапіс жыцця твораў Крапівы-драматурга дапаўняецца яшчэ і наступнымі фактамі: на сцэнах украінскіх тэатраў убачылі новае жыццё такія п'есы Крапівы, як "Хто смяецца апошнім", "Пяюць жаваранкі", "Брама неўміручасці". Пастаноўкі ажыццяўляліся вядучымі тэатральнымі калектывамі Украіны – кіеўскім, харкаўскім, львоўскім. Як адзначаў Пятро Глебка яшчэ ў 1960-х гг., "каля 20 украінскіх тэатраў ставілі камедыю "Хто смяецца апошнім" і звыш 10 тэатраў – п'есу "Пяюць жаваранкі" (Глебка Пятро. Некалькі слоў аб творчасці Кандрата Крапівы: Крапіва Кандрат. Збор твораў: у 4 т. Т. 1, Мінск, 1963. С. 6). Майстэрства рэжысёраў-пастаноўшчыкаў, індывідуальнае прачытанне яскравых вобразаў драматургіі Крапівы ўкраінскімі акторамі – пытанні вельмі аб'ёмныя, яны ўсё яшчэ чакаюць свайго спецыяльнага назіральнага і ўдумлівага даследчыка, не толькі з боку літаратуразнаўства, але й мастацтвазнаўства, тэатразнаўства.

Наша ж увага спынена на ўваходжанні ва ўкраінскі літаратурны працэс Крапівы-байкапісца. Крапіва ўпершыню прыйшоў да ўкраінцаў у 20-я гг. XX ст. Як паказалі нашы даследчыкі Т. Кабржыцкая, В. Рагойша, Р. Хромчанка ў грунтоўных працах, прысвечаных непасрэдна кампаратывісцкаму разгляду развіцця ўкраінскай і беларускай літаратур першай трэці XX ст., гэта быў час вельмі актыўнага ўкраінска-беларускага літаратурнага ўзаемадзеяння, што знаходзіць

пацвярджэнне як на ўзроўні кантакталогіі, так і ў плане тыпалогіі. Зразумела, найперш тагачасныя ўкраінскамоўныя пераклады баек Крапівы сведчаць пра ўвагу ўкраінскіх літаратараў да творчасці беларускіх пісьменнікаў. Узнаўленні твораў Крапівы сродкамі ўкраінскай мовы даюць падставы меркаваць пра спецыфіку тагачаснага мастацкага перакладу. Акрамя таго, у выніку глыбейшага даследавання гісторыі з'яўлення баек Крапівы ва Украіне нам удалося прасачыць, як творчы даробак Крапівы-байкапісца быў скарыстаны ва ўнутрыўкраінскіх дыскусіях адносна перспектыў існавання жанру байкі як такога.

Пра пераклад баек. Першы перакладчык баек Кандрата Крапівы на ўкраінскую мову – пісьменнік Сяргей Піліпенка (1891–1934). С. Піліпенка (выступаў пад псеўданімамі Плугатар, Калючы, Слухач і інш.) вучыўся на гістарычным факультэце Кіеўскага ўніверсітэта на аддзяленні славістыкі. Быў выключаны з радоў студэнцтва за рэвалюцыйную дзейнасць. У 1919 г. адышоў ад пазіцый эсэраў, прыняўшы лінію кампартыі. Сваю творчую платформу Піліпенка звязаў з аб'яднаннем літаратараў "Плуг", узначаліў яго. У канцы 1920-х гг. Піліпенка – кіраўнік некалькіх важкіх у культурным жыцці Украіны арганізацый. Ён – стваральнік і кіраўнік выдавецтваў "Книгоспілка" і ДВУ, ён жа дырэктар створанага пры Народным камісарыяце асветы Інстытута літаратуры імя Тараса Шаўчэнкі. Такім чынам, Піліпенка знаходзіўся ў цэнтры афіцыйнай культурнай палітыкі рэспублікі. І сталася так, што ў творчым шматгалоссі, што вызначала культурнае жыццё Украіны, такія вядучыя ўкраінскія пісьменнікі, як Сяргей Піліпенка і Мікола Хвылявы, змагаючыся за росквіт роднай нацыянальнай украінскай літаратуры, адстойвалі розныя погляды на свае прафесійныя задачы. У вядомай літаратурнай дыскусіі 1925–1928 гг., што з падачы літаратурнай групы Ваплітэ асэнсоўвала перспектывы, новыя шляхі і формы нацыянальнага адраджэння ў мастацтве, Піліпенка як кіраўнік "Плугу" выступіў апанентам вапліцян. Аднак, як вядома, вынікі рэпрэсіўнага падыходу да ўкраінскай творчай інтэлігенцыі ў 1930-х гг. былі трагічнымі для многіх актыўных і нацыянальна свядомых дзеячаў. І Піліпенка, і Хвылявы трапілі ў лік "ворагаў краіны, народу, кампартыі". Мікола Хвылявы ў знак пратэсту супраць гвалтоўнага рэжыму самачынна пайшоў з жыцця ў 1933 г. Сяргей Піліпенка ў 1933 г. быў выключаны з кампартыі як "небольшевик за искажения национальной политики, идеологическую неустойчивость и примирительное отношение к буржуазно-националистическим элементам". У 1934 г. ён як "вораг народу" быў расстраляны, а ў 1957 г. быў афіцыйна рэабілітаваны "за отсутствием состава преступления".

Першыя пераклады баек Крапівы пад назвай "Мандат", "Цапище", "Образа", "Шчырый піп" Піліпенка ўключыў у зборнік сваіх арыгінальных твораў "Байки", што ўбачыў свет у1927 г. у выдавецтве "Український робітник". Затым у Дзяржаўным выдавецтве Украіны ўбачылі свет першае (1928 г.) і другое (1930 г.) выданні твораў беларускага байкапісца пад назвай "Кропивині байки", усе пераклады ў якіх выканаў С. Піліпенка. Першае выданне, у параўнанні з другім, было некалькі сціплейшым, карацейшым на пяць твораў. У выданні 1930 г. пад адной вокладкай апынулася 20 твораў Крапівы. Выкарыстаўшы варыянт першага выдання, Піліпенка ў другое выданне баек Крапівы ўключыў яшчэ згаданыя пераклады, змешчаныя ў зборніку сваіх арыгінальных твораў, а таксама змясціў пераклад байкі "Махальнік Іваноў". Ва ўкраінскім перакладзе назвы гэтых твораў наступныя: "Соромливий", "Мандат", "Шуляк і тетерук", "Метр", "Дипломований баран", "Образа", "Чорт", "Бик та корова", "Рак", "Віл та ґедзь", "Сука в дзбані", "Цапище", "Вовк та ягня", "Баба", "Махальник Иванов", "Нянька", "Сова, осел і сонце", "Маковики", "Щирий піп". Завяршае выданне невялікае "Післяслово".

Заўважым, што на тытуле ўкраінскіх выданняў Крапівы пазначана наступнае: "Переказав С. Пилипенко". Словам "переказаў", па сутнасці, вызначаецца пазіцыя С. Піліпенкі як творцы, што ўзнаўляў байкі беларускага аўтара сродкамі ўкраінскай мовы. Зрэшты, перакладчык палічыў за патрэбнае ахарактарызаваць больш дакладна свае прынцыпы перакладчыцкай дзейнасці. У прыватнасці, Піліпенка адзначыў, шо творы Крапівы ён падаваў у рознай апрацоўцы, "то ближчій, то дальшій від оригіналу, але скрізь що мога зберігаючи основні риси, вислови й порівняння білоруського першотвору. Лише іноді (як от у байці "Чорт") дано зовсім іншу кінцівку – "мораль". Подекуди байки трохи скорочені, подекуди запропоновані інші прізвища дієвих осіб – так, як це споконвіку робиться, пересаджуючи байки на іншу мову, як Крилов робив з байками Лафонтена,

Глібов – із байками Крилова. Тому асбсолютної точності тут нема, бо її нема взагалі в таких випадках".

Першае выданне "Кропивині байки"атрымала схвальныя водгукі ў беларускім друку. Часопіс "Узвышша" друкуе рэцэнзію А. Цітова (1929, № 8), у часопісе "Маладняк" (1929, № 2) была змешчана рэцэнзія Хв. Шынклера. Заўважым, дарэчы, што ў біябліяграфічным слоўніку "Беларускія пісьменнікі" памылкова пазначана, што Хв. Шынклер ацэньваў другое выданне перакладаў баек Крапівы. На самой справе, і першы, і другі рэцэнзенты разглядалі выданне "Кропивині байки"1928 г. Рэцэнзенты, па сутнасці, звяртаюць увагу на тыя ж адметнасці перакладу, якія ахарактарызаваў сам перакладчык. Гаворка ідзе найперш пра дапасаванасць беларускага арыгінальнага тэкста да тых новых умоў, у якія трапляе перакладны тэкст. Падобная практыка Піліпенкі ў рэцэнзіях не столькі асуджаецца, колькі проста канстатуецца. І гэта не выпадкова. Бо змена прозвішчаў персанажаў, іх імёнаў, пераіначванне геаграфічных назваў, тапанімікі дзеяння – усе названыя прыёмы мелі месца на пачатку ХХ ст., калі беларускі нацыянальны тэатр, адчуваючы вялікі голад на ўласны сцэнічны рэпертуар, актыўна і з поспехам карыстаўся п'есамі ўкраінскіх драматургаў. Менавіта ў такой "апрацоўцы" ставіліся перад беларускімі гледачамі творы Івана Катлярэўскага, Марка Крапіўніцкага. "Наватарства" апраўдвалася, бо дзеянне твораў, перанесенае на беларускі нацыянальны грунт, успрымалася беларусамі як карцінкі з уласнага жыцця.

Падобны эфект уздзеяння на ўкраінскую аўдыторыю мелі і "пераказаныя" па-ўкраінску Сяргеем Піліпенкам байкі Кандрата Крапівы. Украінскія версіі Крапівіных баек друкаваліся ва ўкраінскім календары за 1929 г., трапілі яны і на старонкі чытанак для самадзейных дэкламатараў, гучалі з клубнай і сельбудаўскай эстрады. Як пісаў С. Піліпенка, "артысты знайшлі сабе сярод баек Крапівы карысны матэрыял" (3, с.16). Відаць, і само імя *Кандрат* з таго часу апасродкавана ўпісалася ў сатырычны лексікон украінцаў. Сёння, звяртаючыся да адмоўных рыс жыцця народу, украінскія аўтары сатырычных твораў герою адлюстраваных падзей даюць імя Кандрат. Заўважым, што Інтэрнет у сайтах на тэму "Кіндрат Кропива і Україна" выдае інфармацыю пра выступленні ўкраінскага ансамбля "Кобза" з сатырычнымі нумарамі пра Кандрата. Існуюць і такія паведамленні: пад дэвізам "падпольшчык Кандрат" адбываецца расследаванне ва ўкраінскай Радзе рознага роду злоўжыванняў на тэрыторыі антытэрарыстычных ваенных дзеянняў.

Зрэшты, увага да баек Кандрата Крапівы не спынялася і не спыняецца з боку літаратурных колаў. Новыя пераклады баек беларускага пісьменніка, што ўвайшлі ў выданні "Пісні з Білорусі" (1957 г.), у двухтомную анталогію "Білоруська радянська поезія" (1971 г.), выкананы новымі перакладчыкамі з улікам тых новых патрабаванняў, што ставіла мастацтва перакладу перад творцамі. Кніга "Пісні з Білорусі" была выдадзена напярэдадні мастацкага форуму – Тыдня беларускай літаратуры ва Украіне. Выданне знаёміла ўкраінскага чытача з творамі 37 беларускіх майстроў паэтычнага цэху. Кандрат Крапіва быў прадстаўлены напісанымі ў 1950-х гг. байкамі, якія ўвашлі ў кнігу ў перакладзе М. Яравога, – "Піп та папуга", "Льотчик та блоха", "Дитина, Їжак та Змія". Анталогія "Білоруська радянська поезія", маючы досыць вялікую плошчу друкаваных старонак, змясціла 15 баек Кандрата Крапівы. Сярод перакладчыкаў беларускага байкапісца – цудоўны майстар украінскага мастацкага перакладу Дмытро Білавус. Яму належаць 11 перакладаў твораў Крапівы. Заўважым, у бібліяграфічным слоўніку "Беларускія пісьменнікі" пазначаны сярод перакладчыкаў баек Крапівы – побач з Д. Білавусам – нехта В. Білавус. Гэта памылка, ніякага ўдзелу В. Білауса ва ўкраінскамоўнай прэзентацыі твораў Крапівы не было. Акрамя Дмытра Білавуса да перакладу баек Крапівы ў анталогіі далучыліся яшчэ В. Лагада, С. Васкрасенка, В. Юхімовіч. І яшчэ адна заўвага: у адпаведным матэрыяле біябібліяграфічнага слоўніка імя В. Юхімовіча як перакладчыка Крапівы чамусці не пададзена.

Пераклады баек Крапівы ўвайшлі таксама ў выданне "Білоруський гумор" (1957 г.), да баек беларускага пісьменніка неаднойчы звяртаўся ўкраінскі рэспубліканскі друк. У выніку папулярнасці беларускага аўтара некаторыя яго байкі атрымалі некалькі ўкраінскамоўных перакладаў. Многія з пераствораных С. Піліпенкам баек Крапівы загучалі па-ўкраінску ў выкананні іншых майстроў мастацкага слова. Так, у прыватнасці, мы маем магчымасць супаставіць узнаўленні твораў Крапівы "Дыпламаваны баран", "Дзед і баба", "Еж, дурань, бо то з макам", выкананыя С. Піліпенкам і Д. Білавусам. Сучасны перакладчык адмаўляецца ад адвольнага перакладу назваў твораў. І калі

байка Крапівы “Дзед і баба” С. Піліпенкам падаецца пад назвай “Баба”, то Д. Білавус захоўвае аўтэнтычны загаловак твора, у яго перакладзе твор падаецца як “Дід та баба”. Мараль байкі “Дыпламаваны баран” у арыгінале закладзена ў наступную фразу: “Другі баран – ні “бэ”, ні “мя”, // А любіць гучнае імя”. С. Піліпенка, як заўважыў у рэцэнзіі Хв. Шынклер, “залішне расшыфраваў гострасць маралі”, падаў яе “больш спрошчана”. У Піліпенкі чытаем: “Їй-право, дипломовані барани // І серед нас торують шлях лобами”. Д. Білавус знайшоў магчымасць не адступіць ад аўтарскага вобраза: “Такий баран ні “бе”, ні “ме” не втне, // А полюбля ім’я гучне”. У новым перакладзе, хоць і даўжэйшым стаў першы радок маралі, захавана аўтарская рыфма, перададзена аўтарская іронія. У байку “Еж, дурань, бо то з макам” Піліпенка ўводзіць уласнае ўдакладненне, называючы страву з украінскай нацыянальнай кухні “макавікі”. Здаецца, вялікага граху ў тым няма, рэцэнзенту Х. Шынклеру нават спадабаўся гэты мамонт “украінізацыі”. Аднак жа макавікі – сапраўды смачная ежа, і ідэя несумленнасці гаспадыні, ці шырэй – падман аднаго чалавека другім, у гэтым варыянце прагучаць не можа. Аўтарская іронія – галоўная ў байцы – знікае. Д. Білавус тонка ўлавіў прыхаваны “макаў падтэкст”. У яго ўзнаўленні гаворыцца пра “няўдалую страву”. Гаспадыня, “щоб не загибла справа”, імкнецца задурыць госця “размовамі і прыкрасамі”, пераконваючы яго, што ў талерцы ежа з макам!.. Другі і бачыць падман, але, давячыся, глытае “щось страшне”, бо не можа, не хоча ці баіцца пярэчыць…

Увогуле можна сцвярджаць, што ў сучасных перакладчыкаў баек Крапівы адчуваецца імкненне да найбольш поўнага захавання паэтыкі арыгінальнага твора, яго ідэйнай задумы, рытмікі, рыфмоўкі, усёй вершаванай структуры аўтарскага тэкста. У той жа час трэба прызнаць, што зробленае С. Піліпенкам таксама мела сваё эстэтычнае значэнне. Як было адзначана Х. Шынклерам, адступленні пры перакладзе – рэч магчымая, справа ўся – у меры гэтых адступленняў. Што да Піліпенкі, то ён, на думку Шынклера, “не перабраў лішняга. Ім цалкам захаваны галоўныя рысы, асаблівасці прыёмаў Крапівіных, выслоўі беларускае мовы, яе прыказкі. Не згубілася гострасць, трапнасць”.

Пра дыскусію вакол байкі як жанра. Кожнае з названых выданняў “Кропивині байки”мае ўступны артыкул, што таксама належыць пяру Сяргея Піліпенкі. У прадмовах Піліпенка выявіў свае літаратуразнаўчыя магчымасці. Тут і аналіз гісторыі сусветнай байкі, і размова пра дасягненні ўкраінскіх байкапісцаў. Інфармацыя падаецца аўтарам мэтанакіравана, каб заявіць уласны погляд на новае, адпаведнае духу часу прызначэнне байкі. С. Піліпенка ўступае ў спрэчку з А. Лебядзінскім, які нібыта як “вораг байкі” не бачыць за гэтым жанрам у новым, паслярэвалюцыйным жыцці ніякай перспектывы. Меркаванні Піліпенкі здаюцца, на першы погляд, слушнымі. І беларускія рэцэнзенты Хв. Шынклер, А. Цітоў прымаюць бок Піліпенкі.

Імкнучыся глыбей зразумець сутнасць дыскусіі, у якую як доказныя аргументы былі ўключаныя творы Крапівы, мы палічылі патрэбным азнаёміцца з выступленнем самога А. Лебядзінскага. Спачатку гэта аказалася невырашальнай задачай. Інфармацыі пра А. Лебядзінскага нідзе знайсці не ўдавалася. І толькі ўскосныя звесткі падказалі кірунак пошукаў. Як выявілася, ва ўкраінскай літаратуры асобы на прозвішча Лебядзінскі не існавала. Лебядзінскі – адзін з псеўданімаў рэпрэсіраванага ўкраінскага дзеяча нацыянальнага адраджэння 20-30–х гг. XX ст. Міхайла Магілянскага (1873 – 1942). Увага да спадчыны Магілянскага пачала прабуджацца з надыходам XXI ст., пра што сведчаць асобныя публікацыі, змешчаныя ва ўкраінскім гісторыка-тэарэтычным часопісе “Слово і Час”. Міхайла Магілянскі, выдатны знаўца замежных моў, меў шырокія веды ў галіне сусветнай літаратуры, быў актыўным аўтарам энцыклапедычнага слоўніка Бракгаўза і Эфрона. Ён як крытык, літаратуразнаўца і празаік працаваў у Кіеве, быў звязаны з недзяржаўным выдавецтвам “Сяйво”, дзе і выйшла ў 1927 г. згаданая Піліпенкам анталогія гумару “Веселий оповідач”. За год перад тым Магілянскі надрукаваў у часопісе “Червоний шлях” “скандальнае апавяданне “Вбивство”, у якім, паміж іншым, выказаў думку пра тое, што вяртанне Міхайла Грушэўскага з-за мяжы ва Украіну – вялікая памылка. М. Магілянскі нібы прадчуваў трагічныя наступствы нацыянальнага адраджэння. Бальшавіцкі ідэолаг Андрэй Хвыля ў праграмна-разгромным артыкуле “Марныя спадзяванні ворагаў”, змешчаным у часопісе “Комуніст”, згадаў нядобрым словам і Магілянскага. “На мушку” Магілянскі быў узяты і ў сувязі са сваімі выступленнямі на падтрымку Міколы Хвылявога. Акрамя таго, у сюжэтную канву створанага ў тыя гады рамана “Честь” – пра

гісторыю жыцця і смерці хірурга Камніна – Магілянскі ўключае з'едлівыя каментарыі адносна літаратурнага жыцця, палемізуе, у прыватнасці, з групай "Плуг", кіраўніком якой, як мы адзначалі, быў Сяргей Піліпенка. Аб'ект, прадмет крытыкі аўтара "Честі" – масавізм у творчым працэсе, вузкая тэндэнцыйнасць плужан, вульгарызатарскія прыёмы пры ацэнцы літаратурных апанентаў. Магілянскі запярэчваў абсалютызацыю калектыўнага пры ігнараванні, недаацэнцы патрабаванняў асобнага індывідуума. М. Магілянскага параўноўваюць з Міхайлам Драгаманавым: "Ён нагамі і сэрцам быў звязаны з Украінай, галава ж яго – у Еўропе". У выніку прыкрых абставін сталася так, што "легальнае жыццё" літаратара М. Магілянскага прыпынілася. Арыгінальных яго твораў не друкавалі. Аднак у планах выдавецтва "Сяйво" значыліся рознага роду выданні, да падрыхтойкі якіх меў непасрэднае дачыненне Магілянскі. Каб ратаваць сітуацыю, абысці цэнзуру, Магілянскі вырашае скарыстацца псеўданімам. Прадмовы, навуковыя каментарыі Магілянскага да твораў А. Старажэнкі, Ганны Барвінак падаюцца пад прозвішчам Валерый Чубінскі. Пры выданні твораў Марка Ваўчок Магілянскі выступаў як Т. Максімовіч. Зборнікі "Досвітні огні: Українська художня проза від Г. Квітки да Великої революції", анталогія "Веселий оповідач: книга гумору та сатири", як пазначана ў выданнях, убачылі свет пры ўдзеле Андрэя Лебядзінскага.

Такім чынам, становіцца зразумелым, што спрэчкі Піліпенкі з Лебядзінскім ва ўступным арыкуле да выдання ўкраінскамоўных перакладаў баек Кандрата Крапівы мелі свой прыхаваны падтэкст і былі выкліканы як суб'ектывісцкімі меркаваннямі, так і палітычнай кан'юктурай часу. Харкаўская "сталічная гегемона-пралетарская думка" сутыкнулася з Кіеўскай "правінцыйнай дробнабуржуазнай".

Звярнуўшыся да арыгінальнай творчасці Сяргея Піліпенкі, мы бачым, што пісьменнік усёй сваёй дзейнасцю імкнуўся паставіць мастацтва на службу новаму рэжыму. Так, верш Піліпенкі "Демонстрація" пабудаваны на разгорнутай метафары: усе літаратурна-жанравыя сілы дэманструюць сваю адданасць, "карыснасць сацыялізму". Пры гэтым Піліпенка згадвае і "малапрыкметную байку", якая ўслед за ўсімі на дэманстрацыі "ўзнімае Чырвоны сцяг". Піліпенка працуе над стварэннем новай сруктуры байкавага верша, прыўносячы ў байку разгорнутую страфічную архітэктоніку. У прыватнасці, яго байкі маюць чатырох, шасці, васмірадковыя строфы ("Рівність", "Новий Веверлей" і інш.), яны ўспрымаюццы як традыцыйныя вершы, часам гучаць як прытчы. Пры гэтым Піліпенка імкнецца да ідэалагічнай напоўненасці байкі. У тагачаснай прэсе з'яўляліся сатырычныя вершы, гумарэскі, скіраваныя супраць белагвардзейшчыны, вонкавай і ўнутранай контррэвалюцыі. На думку Піліпенкі і яго прыхільнікаў, байка павінна была выкарыстоўвацца ў дапамогу сатырычным газетным фельетонам або нават замяняць іх. Апаненты ж ідэі палітызацыі байкі лічылі, што апора на газетную хроніку, рэакцыя на "злобу дня", замена масак на сапраўдныя рэальныя прозвішчы, падначаленне байкі палітычным пастулатам часу прывядзе да разбурэння жанравых прыкмет байкі. Традыцыйная аснова байкі – умоўна-алегарычная вобразнасць. Канкрэтыка прапагандысцкага характару твора нівеліруе адвечныя гуманістычныя арыенціры байкі.

У сваіх артыкулах Піліпенка трывожыўся: яго калегі-сучаснікі адмаўляюцца ад "клятущої бабусі байки": "Не знають бо, куди її подіти… Проза – не проза. Поезія – не поезія. Казка – не казка. Хто й зна що… Крутили головою. То й вирішили зовсім ні в які свої списки не містити" (3, с. 13). За гэтым белетрысцкім пасажам нам бачыцца мастацкі прыём вядзення палемікі: звярніце, маўляў, увагу на мяне як на змагара-наватара. А тым часам мы бачым, што байка шанавалася ўкраінскімі творцамі. Нават украінскія пісьменнікі-неакласікі – Максім Рыльскі, Мікола Зэраў, ад якіх можна было б чакаць рэакцыю на байку ў духу выказвання Дмытра Данцова пра "культурны прымітывізм гумару", ставіліся да байкі з належнай павагай. М. Рыльскі ў 1926 г. пры складанні анталогіі ўкраінскай літаратуры "За 25 років" не абмінае жанр байкі. Заўважым, дарэчы, што разам з Рыльскім удзел ва ўкладанні анталогіі прымаў і М. Магілянскі (А. Лебядзінскі), але яго прозвішча ў апошні момант было выключана з ліку ўкладальнікаў. Паказальны пры гэтым і змест хрэстаматыі "Сяйво", складзенай М. Зэравам у 1924 г. у дапамогу чытальнікам-дэкламатарам, куды паэт-неакласік уключыў творы сусветнай літаратуры, што адпавядалі яго высокім патрабаванням, эстэтычнаму смаку, разуменню задач мастацтва. Структура кнігі наступная: эпічныя ўрыўкі, балады, лірыка, сатыра і гратэск, байкі і прытчы, сцэны і маналогі, проза. Зрэшты, не лішне згадаць, што ў 1930 г. у Харкаве выдаецца праца знакамітага, аўтарытэтнейшага філолага Аляксандра Патабні "Из лекций по

теории словесности. Басня, пословица, поговорка”. Патабня сцвярджаў, што байка – “несмяротны спрадвечны жанр”. Паводле Патабні, байка – адзін са спосабаў пазнання характару чалавека, усяго, што датычыцца маральнага боку яго жыцця.

У гэты час ва ўкраінскай мастацкай прозе пачынае набіраць сваю моц сатыра. Такія заганы грамадскага жыцця, як прыстасаванства, крывадушнасць, кар’ерызм, зрада высокім ідэалам, служэнню народу, перараджэнне партыйцаў і дзяржслужбоўцаў, двурушша і інш. – сталі аб’ектам іроніі і сарказму ў творах Міколы Хвылявога, з якім спрачаўся, у прыватнасці, і Сяргей Піліпенка. Паплечнік Хвылявога драматург Мікола Куліш тых, каго абурала вастрыня новай сацыяльна скіраванай сатыры, трапна ахарактарызаваў “літаратурнымі парыкмахерамі”.

Прафесійная ўкраінская літаратурная крытыка (у асобе Міхайла Магілянскага–Андрэя Лебядзінскага ў тым ліку) прыходзіла да перакананняў, што гумар у байцы дасягаецца з дапамогай спакойнага, аб’ектыўнага аповеду, пэўнага сутыкнення фактаў, з якога вырастае жарт. Сатыра ж – гэта найперш паэтычная згушчанасць. Гумар байкі скіраваны на частковае выяўленне прыватных недарэчнасцей. Палітычны ж аспект твора абавязваў аўтара да поўнага перакрэслівання негатыву як сацыяльнай з’явы. Выкрыццё адмоўных бакоў рэчаіснасці можа здзяйсняцца з дапамогай такіх сродкаў, як сарказм, іронія, гіпербала, гратэск, алегорыя, пародыя і інш. Усе названыя прыёмы сведчаць пра набліжанасць твора да сатырычных жанраў. Што да байкі, то яна, меркавалася, павінна развівацца, захоўваючы сваю “першародную аснову”. Менавіта разважлівая (ад слова разважаць – рассуждать, думать) танальнасць гумарыстычнай байкі адрозніваe яе ад сатыры. Байкапісец – не выкрывальнік, не пракурор. Ён аб’ектыўны мысляр, ён сябр, ён дарадчык, ён спачувальнік. Байка, яна – з добрай усмешкай, але і не без іранічных намёкаў; мова яе народная, пераважна вясковая, аднак і не без літаратурнай апрацоўкі; у ёй цэніцца камізм сітуацыі і слова, жарт; яна па-ранейшаму карыстаецца афарызмам, прамой мовай, дыялогам; яе арыенціры – мудры і дабразычлівы скептыцызм.

Увогуле трэба прызнаць, што шлях усходнеславянскай байкі ў XX ст. быў пазначаны рознага роду выпрабаваннямі. Часам байка як жанр вымушана была мадыфікавацца, каб, арыентуючыся на патрабаванні ідэалагічных устаноў, змагацца з тымі заганнымі з’явамі, што “перашкаджалі поспехам савецкага ладу”. Многія з гэтых твораў, не маючы эстэтычнай каштоўнасці, будучы палітызаванымі па змесце, не вытрымалі выпрабаванне часам. Бо байка, адступаючы ад вечнай праблематыкі маральнага плана, вымушана была выконваць функцыю паліцэйскага, рэагуючы на актуальны палітычны заказ. Нельга не прызнаць, што так званае “прыкладное мастацтва” таксама мае права на існаванне. Аднак яго прызначэнне толькі ў мабільным рэагаванні на сітуацыю. На гэтым жыццё такога твора спыняецца. Праўда, здараліся выпадкі, калі вопыт такога сачыніцельства мог аказаць уздзеянне на літаратурны працэс у далейшым. Так, да прыкладу, творчая дзейнасць Маякоўскага як супрацоўніка “Окон Роста”, сатырыка, байкапісца, спрыяла нараджэнню яго аб’ёмнага крытычна-сатырычнага палатна – п’есы “Баня”. Кандрат Крапіва ў сваіх байках таксама выкарыстоўваў шматлікія гумарыстычна-сатырычныя прыёмы, што паспрыяла ўзмужненню яго таленту драматурга, аўтара неўміручых камедый “Хто сямецца апошнім?”, “Брама неўміручасці”.

У дыскусіі Сяргея Піліпенкі і Андрэя Лебядзінскага наконт лёсу байкі Кандрат Крапіва непасрэднага ўдзелу, як вядома, не прымаў. Ды цалкам магчыма, што Магілянскі-Лебядзінскі, чалавек іранічнага характару, свядома зачапіў Піліпенку і яго прыхільнікаў, правакуючы на прафесійную спрэчку. Творчая практыка беларускага байкапісца ў вялікай ступені адпавядала ўсім традыцыйным патрабаванням, што ставіліся да байкі. Разам з тым, асобныя яго творы маглі з’яўляцца ілюстрацыяй прыстасаванасці байкі да новых рэалій часу, выконваючы функцыі аператыўнага рэагавання на грамадскае жыццё не толькі асобнага чалавека, але і калектыву, краіны ў цэлым. Як адзначаў П. Глебка, у творах Крапівы не толькі “высмейваліся заганы застойнага вясковага быту”, але і “выкрываліся падкопы і намеры імперыялістаў”, сатырык “абрушваўся на пражыткі мінулага як бы з адлегласці… камуністычнага будучага” (1, с. 8–9). Пры гэтымтрэба прызнаць, што ўмоўна-алегарычная аснова байкі ўспрымалася беларускім аўтарам як закон.

Ці быў Кандрат Крапіва як выдатны байкапісец уключаны ў гэты час у працэс літаратуразнаўчага вырашэння лёсу байкі як жанра? Ці адчуваў беларускі пісьменнік тыя складанасці, якія вызначалі развіццё літаратурнага працэсу ва Украіне? Прамых сведчанняў пра гэта

не захавалася. Аднак зусім відавочны і паказальны той факт, што ў 1930 г. у Беларусі выходзяць пераклады Кандрата Крапівы твораў знакамітага ўкраінскага гумарыста Астапа Вышні. Згадаем крэда "вишневого гумориста": "Так от: що треба, щоб посміятися не з ворога, а з друга? Треба любити людину. Більше, ніж самого себе. Тоді тільки маєш право сміятися… із себе, із своїх якихось хиб, недоліків, недочотів і т. д. І буде такий дружній, такий хороший сміх".

Пераважна на такіх зыходных пазіцыях стаяў і класік беларускай літаратуры Кандрат Крапіва пры стварэнні сваіх гумарыстычных твораў, баек, камедый. Артыкул пісьменніка "Скарбы творчай дружбы" сведчыць пра тое, што Кандрат Крапіва высока цаніў творчыя кантакты беларускіх і ўкраінскіх дзеячаў культуры, любіў "слаўную на ўвесь свет украінскую песню", "лічыў за гонар прымаць удзел у перакладзе на беларускую мову твораў вялікага Кабзара, з прыемнасцю перакладаў гумарэскі Астапа Вышні…". У тым жа артыкуле Кандрат Крапіва выказвае глыбокую ўздячнасць украінскім сябрам "за пераклады і выданні на Украіне яго баек і п'ес, што дало магчымасць пазнаёміцца з імі ўкраінскаму гледачу і чытачу". (2, с. 158–159).

ЛІТАРАТУРА:

1. Глебка, П. Некалькі слоў ад творчасці Кандрата Крапівы / П. Глебка // Крапіва, К. Збор твораў: у 6 т. / Кандрат Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1963. – Т. 1. Байкі і вершы. Паэмы.
2. Крапіва, К. Збор твораў: У 6 т. / К. Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 2004. – Т. 6 : Пераклад, прытыкулы, выступленні, інтэрв'ю, пісьмы, дадатак.
3. Пилипенко, С. Передмова до другого видання / С. Пилипенко // Кропивині байки. Переказав С. Пилипенко. Видання друге. – Харків, 1930.

Т.С. Нуждзіна (Мазыр)

ТВОРЧАЕ КРЭДА ЯНКІ СІПАКОВА ПАВОДЛЕ ЭСЭІСТЫЧНА-ДЗЁННІКАВАЙ СПАДЧЫНЫ

Па-рознаму выяўляецца пісьменніцкае крэда таго альбо іншага творцы. Камусьці больш даспадобы аб'ектывізаваны характар раскрыцця сваіх мастакоўскіх прынцыпаў, светапоглядных канцэпцый, маральна-этычных арыенціраў, жыццёвых і літаратурных ідэалаў. У такім выпадку вобраз-персанаж або аўтар-апавядальнік ці нейкая трэцяя асоба з'яўляюцца выразнікамі пісьменніцкіх роздумаў аб часе, гісторыі быцця народа, культуры творчасці ці складанасцях рэалізацыі таленту.

Найбольш цікавымі ў плане разумення псіхалогіі творчасці, законаў мастацкага мыслення таленавітага творцы, яго духоўна-інтэлектуальнага аблічча з'яўляюцца эсэістычна-мемуарныя творы, дзённікі, запісныя кніжкі пісьменнікаў, эпісталярная спадчына. Якраз літаратурай падобнага кшталту магутна прадстаўлена плынь літаратурнага працэсу канца XX – XXI стагоддзяў. Мемуарна-спавядальная проза С. Грахоўскага, Л. Геніюш, Н. Гілевіча, эсэістыка В. Карамазава, В. Куляшовай, А. Лойкі, А. Мальдзіса, дзённікі, запісныя кніжкі Я. Брыля, Н. Гілевіча, У. Караткевіча, Е. Лось, П. Панчанкі, М. Танка, багацейшы эпісталярый У. Караткевіча, эпісталярная спадчына В. Быкава, 355 лістоў Л. Геніюш, укладзеных М. Скоблам у зборнік "Каб вы ведалі" (2005)… І гэта далёка не ўсё з таго, што мае для фарміравання інтэлектуальна-філалагічнай дасведчанасці беларускі чытач.

У агульны каларыт сучаснага літаратурнага працэсу дадае свае непаўторныя фарбы і дзённікава-эсэістычная проза Янкі Сіпакова. Толькі гэты істотны фармат творчасці пісьменніка недаравальна сціпла прыгадваецца даследчыкамі. Напрыклад, аўтар раздзела "Янка Сіпакоў" ("Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя") на ўзроўні канстатацыі факта сцвярджае, што ў кнізе "Журба ў стылі рэтра" пісьменнік "выкарыстоўвае таксама і форму свабодных запісаў па набалелых пытаннях беларускага нацыянальнага быцця і жыцця ўвогуле" [2, с. 690]. І зусім "пад заслону" прыгадае, што "Янка Сіпакоў – таксама аўтар цыклаў мініяцюр "Як птушкі ў лёце", "Наталенне смагі", "Узятак з маўчання", "Дні за спіною", "Паміж сонцам і дажджом", "Такое сіняе неба …"" [2, с. 692]. Калі ж дадаць яшчэ дзённік настрою "Соты", эсэістычную кнігу пра кнігі "Мая

бібліятэка”, то становіцца зусім відавочным, што выказвацца так адкрыта і непасрэдна было характэрнай уласцівасцю творчай душы пісьменніка.

Пасля выхаду кнігі “Вочы ў вочы” (выбраная паэзія) крытык А. Кабаковіч у артыкуле “Чысцінёй свеціцца слова…” паспрабавала акрэсліць феномен мастацкага мыслення Я. Сіпакова. Аднак не ўсё сказанае ў дачыненні да гэтага творцы, – па меркаванні даследчыцы, – будзе адпавядаць раўнавялікасці яго таленту і адметнасці думкі: “<…> пазначыўшы яго творчасць словамі высокай ацэнкі, востра адчуваеш, што яны накшталт люстраной паверхні возера, адбіваюць вышыню, не раскрываючы таго своеасаблівага свету, што хаваецца ў глыбіні” [1, с. 195]. Слушная думка. Нават вельмі. Выказаная ў 1979 годзе, яна і сёння не страціла сваёй значнасці для даследчыкаў творчасці пісьменніка. Душэўны склад, вышыня маральных прынцыпаў, эмацыянальна-пачуццёвы тонус, значнасць грамадзянскіх і эстэтычных ідэалаў Я. Сіпакова і створаных ім персанажаў убачацца ў новым ракурсе, калі пры вызначэнні мастацкага крэда Майстра падключыць яго дзённікава-эсэістычныя запісы. А яны, гэтыя запісы, настолькі змястоўныя і цікавыя, часам на мяжы паэтычнай афарыстычнасці, што цяжка аддаць перавагу, вызначыць першаснае. Расставіць прыярытэты тут не менш складана, чым аўтару эсэ “Мая бібліятэка” вызначыцца, з чаго пачаць сваё развітанне з кніжнымі паліцамі, якія абжываліся іх насельнікамі цаной усяго творчага жыцця пісьменніка.

Мабыць, найбольш првамерным будзе пачаць з таго агульнага, без чаго няма разумення пачатку пачаткаў у творчым лёсе таго, каго аднойчы паклікала жаданне пісаць. Адкуль жа ўзялося яно, тое сіпакоўскае “наталенне смагі” тварыць? Добра разумеючы, што ўсё ў свеце ўжо, здаецца, выражана ў слове, пісьменнік не раз задаваўся пытаннем: “Дык навошта ж тады пісаць яшчэ і табе? Можа, і праўда, не трэба дадаваць да ўжо створанага іншымі і свае тры грошы?” І тут жа пераконваў сябе ў неабходнасці сказаць сваё: “Бо *твайго* ніхто яшчэ не сказаў. Бо двух аднолькавых успрыняццяў у свеце не бывае. Таму задача: выказаць вось *гэта* сваё ў сваім слове. І менавіта *гэта*; і толькі *гэта* можа зрабіць цябе патрэбным сусветнай літаратуры”. Заўважаецца пры гэтым такая характэрная рыса чалавечай натуры Я. Сіпакова, як тыповая беларуская сціпласць: “Але ў тым-то і справа, што адолець такое якраз і немагчыма. Яно пад сілу толькі геніям. Аднак спрабаваць – чаму ж не – могуць і простыя, такія ж, як мы, смяротныя: а раптам у каго і атрымаецца?” [4, с. 366].

Так думалася пісьменніку ў сярэдзіне 80-х. Нямала сказана “пра сваё ў сваім слове” ў паэтычных кнігах, у ліра-эпасе “Веча славянскіх балад”, нарысах, кнізе вёскі “Крыло цішыні”… Ва ўсім бачылася прысутнасць мясцовага (аршанска-зубрэвіцкага) субстрату – такога ж канцэптуальна значнага, як Лагойшчына ў Н. Гілевіча, Ушаччына ў Р. Барадуліна або Крупшчына ў творчасці В. Зуёнка. Праз найбліжэйшае, сваё, літаратурнае пакаленне 50–60-х гадоў прэзентавала свету агульнае, нацыянальнае. Вясковы, зубрэвіцкі, феномен стаў не толькі жыццёвым матэрыялам, але і духоўна-гістарычнай асновай мастацкага крэда пісьменніка. Даўно сталічны жыхар, ён часта будзе думаць, шукаць адказу на пытанне, якое не паддавалася расшыфроўцы: “Дык што ж яна, урэшце, за феномен такі, мая родная, незабыўная вёска? Вось пражыў у ёй усяго толькі нейкіх сямнаццаць гадоў, а ўсё пішу пра яе, чэрпаю, як кажуць, адтуль і свае творчыя сілы, і натхненне; пішу і, здаецца, хопіць мне маіх вясковых запасаў на ўсё жыццё” [4, с. 345]. Ні перабольшвання тут, ні памылкі. Без вернасці вёсцы і таму, што ўвабрала ў сябе гэтае слова, наўрад ці было б напісана Я. Сіпаковым дзівоснае эсэ “Зялёны лісток на планеце Зямля”.

Тая ж вёска, а, дакладней, адзін нудны шэры зімовы дзень назаўсёды запаў у душу і памяць вясковага хлапчука. Нічога прыгожага, яркага: туман, адліга, мокры лес. А яшчэ – “мокрыя хаты, мокрыя дрэвы, мокрыя платы”. Гэты звычайны дзень і стаў днём нараджэння творчага парыву. Падлетку 13-ці год хацелася вершам перадаць тую ўзбуджанасць, што запаланіла душу. Не атрымалася тады выкласці на паперу сваё хваляванне. Да майстэрства слова трэба яшчэ дарасці. Але “тое ўзрушэнне, – прызнаецца пісьменнік, – заўсёды са мною, і як толькі я ўспамінаю яго, да мяне вяртаецца колішняе хваляванне, і я нібыта зноў дарастаю да свайго дзіцячага і ці не першага свята пачуцця” [4, с. 356]. Ці не тады і нарадзілася ў душы будучага пісьменніка імкненне адчуць, улавіць, разгледзець штосьці няўлоўна значнае ў рэальным жыцці. Разгледзець, убачыць тое, што накрывае лавінай эмоцый усю істоту. Напэўна, гэта і быў той сонечны зайчык, які знаны Чэхаў спрабаваў злавіць капелюшом. Той, толькі ў іншым абліччы. Сам жа Сіпакоў, напоўніцу зведаўшы смак

літаратурнага быцця, наступным чынам пракаменціруе чэхаўскі эксперымент: “І мне здаецца, што таму, хто хоць раз не паверыць у тое, што можна злавіць, узяць у рукі і разгледзець, як матыля, сонечны зайчык, цяжка будзе ў літаратуры” [4, с. 343].

Эсэістычныя накіды, эцюды, запісы думак, настрояў, пачуццяў, сапраўды, “як птушкі ў лёце” (назва раздзела “Пра што думалася на адзіноце”), пазначаюць шляхі фарміравання Асобы, вызначэння творцам найгалоўнейшага. І найперш – праўды мастацкага пераўвасаблення навакольнага свету: “Каб табе верылі, ты павінен умець зайздросна пераўвасабляцца ў чалавека і звера, у дрэва і ў прамень, у мураша і нават у камень, пра які пішаш” [4, с. 349]. У яго гэта атрымлівалася проста бліскуча, бо тонка адчуваў душу ўсяго жывога. Невыпадкова гэтак часта ў запісах сустракаюцца словы *душа* і *сэрца*. Іх можна і трэба лічыць ключавымі ў спасціжэнні прыроды таленту Я. Сіпакова. Радаваўся, калі такое пераўвасабленне ўдавалася іншым – пісьменнікам, мастакам, акцёрам. Прыгадваецца, напрыклад, рэакцыя зубрэвіцкіх жанчын на тэлеспектакль Беларускага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы па аповесці “Крыло цішыні”. Не паверылі, што ролі выконвалі прафесійныя актрысы, а не вясковыя (“дзеравенскія”) бабы. Шчыра прывітае аўтар аповесці такую ацэнку: “О, вялікая сіла творчага пераўвасаблення! Дзякуй табе за тое, што жыццё, трансфармаванае ў слова, прайшоўшы мноства пераўтварэнняў, зноў стала самім сабою – тым жа самым жыццём!” [4, с. 355].

Фундаментальнай асновай мастакоўскага крэда пісьменніка стаўся яго талент ва ўсім і ўсюды (у горадзе і вёсцы, на літаратурна-творчых форумах і ў побыце, у Сібіры і на Далёкім Усходзе, у Македоніі, Таджыкістане або Эстоніі) быць беларусам. І перш-наперш думаць, пісаць, гаварыць, душой і сэрцам гарнуцца да роднага слова. Трывожна і клопатна дбаць пра яго гістарычны лёс: “Мы выхавалі не адно пакаленне маладых людзей, якія не ўмеюць ні пісаць, ні чытаць па-беларуску. <…> гіне беларуская мова! Зараз яна знаходзіцца ў падвешаным стане – паміж небам і зямлёй. <…> калі будзе працягвацца ўсё як было, у свеце паменее неўзабаве на адну прыгожую славянскую мову, і тады толькі несумленны чалавек можа сцвярджаць, што свет ад гэтага стаў багацейшы…” [4, с. 382]. Так азваўся ў сярэдзіне 80-х пісьменнік на праблему нацыянальнага нігілізму і беларускага самаедства, што і сёння сытна пачуваюцца ва ўсіх сферах беларускай рэальнасці.

Якраз гістарычная памяць, якая па волі пісьменніка лёгка пераадольвае прастору і час, злучае нават у межах невялікага мастацкага цэлага (навела, нарыс, прытча) першабытна-міфалагічнае мысленне з характэрнымі праявамі сацыяльна-маральнай сутнасці беларускай краіны на зломе стагоддзяў і моўнай сітуацыі ў ёй і вызначае духоўны падмурак мастакоўскага “я” Я. Сіпакова. Кожны з яго персанажаў – дрэва, травінка, камень, дарослыя і дзеці, дзядулі і бабулі вёскі Сябрынь, Жыцькава (аповесці “Крыло цішыні”, “Усе мы з хат”), эканомна выпісаныя – адпаведна законаў прытчавага пісьма – вобразы Любкі і Сінявока, Добрыцы-Крылаткі і Сонцапаса (“Клетка”, “Яшчэ ў статку”) або рэальныя зубрэвіцкія сябры, родныя, знаёмыя – мае сваю мастацкую адметнасць. І кожны з іх – гэта пераканаўча пададзеная стваральнікам сувязь часоў (ад быцця яшчэ ў статку да праблем сучаснасці і магчымай будучыні) і прасторы – блізкай і далёкай, сваёй і чужой.

Ёсць у дзённікавых выказваннях і грунтоўна аргументаваная думка аб роднай мове. Думка, вартая ўвагі кожнай творчай асобы. І асабліва ў нашай культурнай прасторы, дзе фарміруецца пласт рускамоўнай літаратуры, створанай у межах этнічнай Беларусі. Мова такіх твораў толькі мова аўтара, бо чужая, вывучаная. Тады не наступіць “наталенне смагі”. Смагі тварыць, бо “пісаць мастацкія творы на вывучанай мове цяжка. <…> У вывучанай мове няма самага галоўнага – гістарычнай памяці; таго жыццядайнага карэння, якое дае магчымасць развівацца і пладаносіць” [4, с. 369].

Балючасць згаданай праблемы падкрэсліваецца фактамі, эпізодамі, якія цікавыя не толькі сваёй сутнасцю, але і адпаведнымі аўтарскімі каментарыямі. Згадваюцца, напрыклад, адносіны прускага караля Фрыдрыха II, які нямецкую культуру “лічыў непатрэбшчынай, смяяўся з нямецкай мовы і сцвярджаў, што на ёй не сорамна размаўляць толькі на стайні, толькі з коньмі” [4, с. 383]. На вечары паэзіі ў сталіцы Македоніі Я. Сіпакоў адчуў, з якой там цікавасцю ставяцца да твораў, што чыталіся на роднай мове. Індуса, напрыклад, зала прыняла вельмі стрымана: твор чытаўся на англійскай, а не на роднай мове. Цёплы прыём, бурныя воплескі – так азваліся македонцы на

беларускі верш. Здзіўленне і адкрыццё: прысутныя так віталі не столькі паэта і яго твор: яны апладзіравалі беларускай мове.

Наступны жыццёвы эпізод, сведкам якога быў Я. Сіпакоў, прывядзем цалкам, бо паказальны і павучальны і для нас, сучасных беларусаў – настаўнікаў і вучняў, інтэлігенцыі, творчай эліты: “На адным з міжнародных літаратурных кангрэсаў Назыма Хікмета хацелі пазбавіць права голасу за тое, што ў яго няма турэцкага пашпарта. «Я пішу на мове майго народа», – узяўшы слова, сказаў ён. І яго пад воплескі нават абралі ў прэзідыум… Родная мова – вось бестэрміновы пашпарт пісьменніка” [4, с. 359]. Сказанае – больш чым афарызм. Гэта маральная і творчая ўстаноўка на пажыццёвае служэнне беларускаму слову і выяўленню жыцця беларуса, яго прысутнасці ў гістарычнай прасторы сваёй краіны і духоўна-культурным вопыце сусветнай цывілізацыі.

Эсэістычна-дзённікавая спадчына Я. Сіпакова адкрывае і чытачу, і даследчыку тыя вектарныя накірункі, што вызначаў творца ў сваім разуменні літаратурнай справы. У таго, хто жыве творчасцю, якая стала яго сутнасцю, і сваё разуменне быцця ў сферы мастацтва. Ва ўспрыняцці Я. Сіпакова – “літаратура – гэта прыгоннае права. Пісьменнік працуе без выхадных і нават таго адзінага вольнага дня на тыдзень, які мелі прыгонныя, у яго няма” [4, с. 352].

У кнізе настрояў “Пяць струн” (раздзел “Літаратурная струна”) аўтар канкрэтызуе думку аб тым, што кожны, хто сур’ёзна бярэцца за пяро, павінен ведаць: “<…> праца пісьменніка – вельмі цяжкая, яна патрабуе ад яго ўсе 24 гадзіны ў суткі”. Нагадае пры гэтым, што “акно Флабэра, які працаваў начамі, было ўнесена ў лоцыю ракі Сены. Капітаны суднаў падавалі каманды: «Лявей, калі ласка, на акно грамадзяніна Флабэра»” [3, с. 223]. Многія з запісаў Я. Сіпакова нясуць багатую інфармацыю пра абсягі творчых задач і мастацкіх прынцыпаў пісьменніка, што дае падставы гаварыць пра створаны ім аўтапартрэт, у якім адбіліся традыцыі любімага творцам мазаічнага пісьма.

Партрэт багаты на колеры і адценні самых розных думак і дум, якія раскрываюць натуру творцы з яго неверагоднай патрабавальнасцю да звання *пісьменнік*. Дзённікава-эсэістычныя запісы Я. Сіпакова – гэта створаная ім анталогія выхавання ў самім сабе пісьменніка. Анталогія, у якой адмыслова выкладзены кодэкс патрабаванняў да творчай асобы. Першае – мець сэрца, якое ўмее хвалявацца, а праз яго прымусіць хвалявацца і чужое. Другое – навучыць гаварыць не рот, а душу персанажа. Яго захапляла творчасць сваёй жыццёвай сілай. І гэтая сіла прымушала ствараць чалавека, нават “цэлае кола людзей, якімі можна засяліць не адну вёску. <…> Разгаварыць іх. І каб ім было цікава. І сам-насам. І з табою – з чалавекам, які адважыўся ўзнавіць іх з небыцця, адважыўся нарадзіць іх і даць ім нармальнае жыццё ў прасторы і часе” [4, с. 360–361]. Зусім апраўданым будзе, калі скажам, што ў эсэ “Мая бібліятэка”яму цудоўна ўдалося “разгаварыць” насельнікаў кніжных паліц, што прадстаўлялі сусветную і нацыянальную літаратуру, культуру і мастацтва. Перакананы ў сваёй праваце, Я. Сіпакоў рашуча, нават катэгарычна даводзіць, што “ў пісьменніка не павінна быць настаўнікаў. Настаўнік пісьменніку не патрэбен. Ён патрэбен графаману.

А сапраўдны пісьменнік – сам сабе настаўнік. І вучань – таксама. Ён вучыцца і вучыць адначасова. Сам у сябе вучыцца. І сам сабе верыць” [4, с. 400]. Магчыма, у падтэксце гэтага выказвання прыхавана перасцярога і сабе, і іншым, пра якую адкрыта загаворыць крыху пазней: “Стварыць сабе куміра і пакланяцца яму – гэта значыць разбурыць, бязлітасна знішчыць сябе як асобу” [4, с. 403].Вучыцца і вучыць сябе пісьменнік не пераставаў ніколі. Істотным было для яго навучыцца правіць сябе, што, “можа, нават важней,чым навучыцца пісаць” [4, с. 371]. Творчае крэда Я. Сіпакова ўключае і абавязковае для пісьменніка ўменне слухаць чалавека, яго душу і душу прыроды. Ён лічыў, што, каб умець пісаць, трэба навучыцца “ўмець бачыць”. Сцінаўся ад жаху, што творцу можа напаткаць сапраўдная трагедыя: “глядзець і не бачыць, слухаць і не чуць, пісаць і не тварыць” [4, с. 348].

Разважаючы над глыбінёй і змястоўнасцю поглядаў Я. Сіпакова на жыццё і літаратуру, асобу, талент, творчасць, важна ўлічыць і такія аспекты яго дачыненняў з характарам самарэалізацыі свайго мастакоўскага патэнцыялу, як сумленнасць і сціпласць, засяроджанасць, канцэнтрацыя духоўнай і фізічнай моцы на стваральным пачатку, адрынуўшы ўсялякую мітусню, дробязную мітульгу, стаць вышэй спакус пасадамі і званнямі, узнагародамі, дабрабытам. Зразумеў самае важнае: трэба зрабіць усё магчымае і немагчымае, каб “выкрасці сябе з гэтай крутаверці <…> для самага галоўнага – для

творчасці” [4, с. 365]. Відаць, адсюль прарастае многае: яго напружаны роздум і непублічнасць, адсутнасць самарэкламы і патрэба ў рабочай адзіноце і цішыні.

Для таго, каб гучанне “літаратурнай струны” Я. Сіпакова было і густым, і чыстым, а рэзанатары каб надавалі гэтаму гучанню аб’ёмнасць і размах, абазначым і яшчэ два моманты ў развагах пісьменніка пра літаратуру і творчасць. Адзін з іх – клопат пра далучэнне беларускага чытача да скарбаў сусветнай паэзіі, перастворанай у айчынным слове. Ён выдатна разумеў, што перакладчык “адкрывае ў творы, падкрэслівае, хоча ён таго ці не, якраз тое, што блізка яму самому” [4, с. 346].

Калі выспела жаданне перакласці “Лісце травы” Уолта Уітмена, ён радасна канстатаваў: “Як добра, што за пераклады паэзіі Уолта Уітмена я ўзяўся пасля таго, як поўнасцю скончыў свой паэтычны зборнік” [4, с. 348]. Ён баяўся трапіць у залежнасць ад сілавога поля паэзіі аўтара “Лісця травы”. Зноў, як бачна, загаварыла заўсёднае імкненне беларускага творцы ва ўсім заставацца самім сабою. Пра вялікую асалоду адкрываць мудрага “Вершаруба з Доўгай выспы” (так названа эсэ пра работу над перакладам) будзе згадвацца неаднойчы: у фармаце запісаў “Пра што думалася на адзіноце” і ў эсэ “Мая бібліятэка”. Многае было блізка ў творах амерыканскага паэта. Асабліва яго ўпэўненасць у тым, што “законы паэтыкі абавязкова павінны падпарадкоўвацца законам прыроды, дзе ўсё суладна і прадумана” [3, с. 189]. Захапляла ў творчасці Уітмена і тое, як абыходзіцца амерыканскі паэт з чытачом: не пакідае яго спакойным назіральнікам за ўсім, пра што вядзе размову творца, а прымушае працаваць разам з аўтарам. Дарэчы, школа выхавання чытача – гэта і ёсць той другі момант клопатных адносін Я. Сіпакова да літаратурнай справы. Прынамсі, уітменаўскі вопыт стварэння “Песні пра сябе” прыдаўся і аўтару эсэ “Мая бібліятэка”. Гэты эсэістычны шэдэўр беларускага творцы стаў яго своеасаблівай песняй пра сябе – чытача, пісьменніка, інтэлектуала.

Такім чынам, дзённікавыя запісы, эсэістыка Я. Сіпакова – найцікавейшая спадчына творцы пра яго работу над самім сабою, над выхаваннем душы і асобы майстра, і яго персанажаў. І чытацкай культуры беларуса ў тым ліку. Калі б сабраць усё, што пісалася-прамаўлялася Я. Сіпаковым пра творы і творцаў, пра літаратуру, эпоху, цікавыя звесткі з жыцця кніг, а таксама іх стваральнікаў, то атрымалася б таленавітая кніга пад назвай “Незвычайнае літаратуразнаўства”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Кабаковіч, А. Чысцінёй свеціцца слова… / А. Кабаковіч // Пасеянае ўзыдзе. Вершы. Пераклады. Літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск : Маст. літ., 1991. – С. 195–204.
2. Санюк, Д.К. Янка Сіпакоў / Д.К. Санюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; рэдкал. : У.В. Гніламёдаў [і інш.]. – Мінск : Бел. навука, 2002. – Т. 4. Кн. 1 : 1966–1985. – С. 675–692.
3. Сіпакоў, Я. Пяць струн: кніга настрояў / Я. Сіпакоў. – Мінск : Юнацтва, 1984. – 287 с.
4. Сіпакоў, Я. Выбраныя творы: у 2 т. / Я. Сіпакоў. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 2 : Проза. – 414 с.

Ж.С. Шаладонава (Мінск)

УКРАІНСКІ СЕГМЕНТ МАСТАЦКАЙ ПАЛІТРЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Сувязі з украінскім прыгожым пісьменствам утвараюць прыкметны сегмент каларытнай і разнастайнай, багатай на творчыя пошукі і адкрыцці мастацкай палітры Кандрата Крапівы. Пачнем з таго, што творы беларускага байкапісца, драматурга адразу пасля выхаду ў свет атрымалі шчырае прызнанне і вялікую папулярнасць на Украіне. Першым перакладчыкам баек Кандрата Крапівы на ўкраінскую мову выступіў украінскі пісьменнік, байкапісец, літаратурны крытык Сяргей Піліпенка (1891–1934). У яго ўкраінамоўнай інтэрпрэтацыі ў 1928 годзе ў Харкаве пабачылі свет 14 баек Крапівы, змешчаных у зборніку з дасціпнай назвай “Кропивині байки”. У 1930 годзе зборнік быў перавыдадзены, у яго ўвайшлі ўжо 19 баек. Выданні змяшчалі і аўтарскія прадмовы, у якіх аспрэчваліся меркаванні пра быццам бы архаічнасць байкі ў новых гістарычных умовах і даводзілася думка пра тое, што “крытыка Крапівы – здаровая, прагрэсіўная, кліча наперад”. Падчас выхаду зборнікаў у свет С. Піліпенка займаў пасаду дырэктара навукова-даследчага Інстытута Т. Шаўчэнкі

ў Харкаве. У 1933 годзе рэпрэсіраваны, у 1934 – расстраляны. У рэцэнзіі Хв. Шынклера на гэты зборнік, што была надрукавана ў 2-м нумары часопіса “Маладняк” за 1929 год, адзначаецца высокая якасць перакладаў, а таксама іх “украінізацыя”, якая, на думку аўтара артыкула, не толькі не шкодзіць разуменню твораў, але набліжае іх да чытача, узмацняе празрыстасць сэнсу, “залішне расшыфроўвае гострасць маралі”. Так, вядомую мараль байкі “Другі баран – ні “бэ”, ні “мя”, / А любіць гучнае імя” С. Піліпенка абыграў наступным чынам: “І й право, дипломовані барани / І серад нас торують шлях – лобами”. Арыгінальна перакладзена байка К. Крапівы “Еш, дурань, бо то з макам”. С. Піліпенка надаў твору непаўторны каларыт, абыграўшы сюжэт вакол нацыянальнай украінскай стравы “маковікі”. Перакладчык абазначаў сваё разуменне ідэйна-тэматычнай змястоўнасці баек і рабіў адпаведныя яму акцэнты ў інтэрпрэтацыі і маралі. А вось А. Цітоў, аўтар рэцэнзіі, апублікаванай у часопісе “Узвышша” № 8 за 1929 год больш крытычна паставіўся да падобных вольных перастварэнняў, разыходжанняў з арыгіналамі, хаця ў цэлым вельмі прыхільна адазваўся пра выданне і яго афармленне.

Байкі Кандрата Крапівы “Жаба ў каляіне”, “Зубы”, “Сава, Асёл ды Сонца”, “Разлюлі-люлі маліна”, “Янка ды Карла” ў перакладзе ўкраінскага паэта-сатырыка, гумарыста Сяргея Васкракасенкі (1906–1979) змешчаны ў анталогіі “Білоруська радянська поезія” (Кіеў, 1948). У 1971 годзе ў Кіеве выйшла анталогія “Білоруська радянська поезія” ў 2-х тамах. Нізка твораў беларускага байкапісца прадстаўлена ў першым томе ў перакладах Дмітро Белавуса, Валянціна Лагады, Сяргея Васкракасенкі, Васілія Юхімовіча. Пераклады ажыццёўлены вельмі якасна, максімальна набліжаны да арыгіналаў. Асабліва гэта заўважаецца пры супастаўленні з ранейшымі, адносна вольнымі інтэрпрэтацыямі Сяргеем Піліпенкам баек “Сава, Асёл ды Сонца”, “Дзед і Баба”, “Дыпламаваны баран”, “Вол і авадзень”, “Еш, дурань, бо то з макам”.

Пьесы Кандрата Крапівы амаль імгненна пасля публікацыі і пастаноўкі ў Беларусі выходзілі ва ўкраінскамоўным варыянце, з нязменным поспехам ставіліся на сцэнах украінскіх тэатраў. “Канец дружбы” (1934) выйшла ў перакладзе Паўло Нячая ў 1936 годзе ў Харкаве, “З народам” (1948) у перакладзе Юрыя Назарэнкі пабачыла свет у 1950 годзе ў Кіеўскім выдавецтве “Мистецтво”, “Пяюць жаваранкі” (1950) у перакладзе Юрыя Назарэнкі ў 1951 годзе там жа, “Людзі і д’яблы”(1958) пастаўлена ў тым жа годзе на сцэне Стрыйскага вандроўнага драматычнага тэатра, “Брама неўміручасці” (1973) выдадзена ў перакладзе Андрэя Лысенкі ў Кіеве ў 1974 г. Выключэнне складае хіба камедыя “Хто смяецца апошнім” (1939), што загучала па-ўкраінску амаль праз 15 гадоў у перакладзе Галіны Вігурскай у 1953 годзе (Кіеў). Па сведчанні перакладчыцы, п’еса была пастаўлена амаль ва ўсіх тэатрах Украіны, а на старонках украінскіх газет было змешчана шмат рэцэнзій са станоўчай ацэнкай лепшых твораў беларускай драматургіі. У 1957 годзе Кандрат Крапіва быў узнагароджаны Ганаровай граматай Прэзідыума Вярхоўнай Рады Украіны.

Ва ўкраінскім часопісе “Перац” № 18 за 1949 год быў змешчаны пераклад байкі Кандрата Крапівы “Поп і папугай”, зроблены Максімам Рыльскім. Упершыню байка друкавалася ў “ЛіМе” 18 чэрвеня 1949 года. Мараль байкі адрасавана тым навукоўцам, што, набраўшыся розуму пасля замежных паездак, губляюць адэкватнасць успрыняцця рэчаіснасці.

Паехаў быў вучоны нештавед
Аж у Амерыку, за свет,
І розуму такога там набраўся,
Аж нос яго задраўся.
Вярнуўшыся і ён, як Попка той,
Пачаў спяваць “за упакой” [2, с. 280].

Выбар К. Крапівой тэматычнага абсягу байкі і спосабаў яго рэалізацыі, відавочна, быў абумоўлены сацыяльным заказам. І М. Рыльскі хутчэй за ўсё звярнуўся да перакладу байкі таксама па ідэалагічных прычынах. Тым не менш, перакладчык паставіўся да працы сур’ёзна, унёс у твор цікавыя акцэнты, арыгінальныя мастацкія рашэнні, дзе-нідзе ўзмацніў эмацыянальнасць байкі.

У Крапівы:	У Рыльскага:
А ў доме, як вядзецца Поп.	При церкві ж піп, звичайно, жив,

І дзіва дзіўнае было б,	І тільки з мертвих не лупив
Каб ён не гроб.	Він хаптурів.
[2, с. 279]	[4, с. 191]
Нявеста тут адразу – гоп!	Зів’яла молода, як переспілий хліб.
[2, с. 280]	[4, с. 192]
Спяе і ён “Ісаія лікуй”.	Ушкварить, пан, і він “Ісаия ликуй!”
[2, с. 280]	[4, с. 192]

Кандрат Крапіва таксама праяўляў шчырую і актыўную зацікаўленасць творчымі здабыткамі братняга народа. Вынікам знаёмства з творчасцю папулярнага ўкраінскага пісьменніка-гумарыста, сатырыка Астапа Вішні (Паўло Міхайлавіч Губенка, 1889–1956) стаўся выхад у свет зборніка перакладаў яго твораў “Усмешкі”, ажыццёўленых Кандратам Крапівой у 1930 годзе. Астап Вішня – аўтар 23 кніг фельетонаў, гумарэсак, нарысаў, якія вытрымалі 42 выданні за 4 гады. У лісце да ўкраінскага празаіка, літаратуразнаўца, тэатразнаўца Івана Дузя Кандрат Крапіва пісаў пра сваю працу над перакладамі: “Творчасць Астапа Вішні была блізкай мне па сваім напрамку. Яго гумарэскі заўсёды захаплялі мяне тонкай назіральнасцю, дасканаласцю іх “простай” формы, уменнем паказаць смешнае так, што нельга было стрымацца ад смеху” [1, с. 4–5]. Перакладчыку ўдалося захаваць дынаміку і лаканізм аповеду, характэрныя для Астапа Вішні мінімалізм і прастату апісанняў, перадаць тонкую іронію і зычлівы гумар няхітрых жыццёвых сітуацый, бытавых эпізодаў, пераканальна раскрыць камічнае ў дыялогу. Усё гэта імпанавала таленту Кандрата Крапівы, ён перакладае блізка да тэксту, знаходзіць удалыя беларускія адпаведнікі, захоўвае стылістычную афарбоўку, дакладны ў перадачы сінтаксісу.

У 1939 годзе падчас падрыхтоўкі беларускамоўнага выдання “Кабзара” Тараса Шаўчэнкі Кандрат Крапіва, што працаваў разам з Янкам Купалам, Якубам Коласам, Петрусём Броўкам, Аркадзем Куляшовым, Петрусём Глебкам, Змітраком Бядулем, Міхасём Клімковічам, бліскуча ажыццявіў пераклады шаўчэнкаўскай містэрыі “Вялікі лёх”, верша “На гары стаіць Суботаў”, паэмы “Наймічка” і славутай эпісталы “І мёртвым, і жывым, і ненароджаным…” Пераклады Кандрата Крапівы сталіся сапраўды ўзорнымі, класічнымі варыянтамі, не страцілі сваёй актуальнасці, пра што сведчыць іх традыцыйнае ўключэнне ў наступныя перавыданні шаўчэнкавай паэзіі на беларускай мове: “Кабзар” (1952), “Вершы і паэмы” Т. Шаўчэнкі (1989 г.) серыі “Скарбы сусветнай літаратуры”, укладальнік Э. Мартынава, аўтар прадмовы К. Хромчанка, новае выданне да 200-годдзя Т. Шаўчэнкі “І мёртвым, і жывым, і ненароджаным…” (2014), укладальнікі Т. Кабржыцкая і В. Рагойша. Перакладзеныя Крапівой творы розныя па сваіх ідэйных задумах, жанрава-кампазіцыйнай структуры, мастацка-вобразным афармленні, эмацыянальнаму градусу. Перакладчык тонка адчуў асаблівасці кожнага з іх і здолеў адэкватна ўвасобіць разнастайную сэнсава-эмацыянальную палітру, захаваўшы як пранікнёны лірызм, глыбокую гуманнасць аўтарскай пазіцыі, настроенасць на міласэрнасць і дараванне, так і прынцыповасць трактоўкі злабадзённых нацыянальна-палітычных, маральна-этычных праблем, грамадзянскі пафас, выкрывальныя пасажы і вострыя інвектывы. Сёння як ніколі актуальна гучаць перададзеныя Кандратам Крапівой па-беларуску найгалоўнейшыя ў канцэпцыі Шаўчэнкі-мысляра ідэі браталюбства, гуманізму, народна-нацыянальнай кансалідацыі ўкраінскага народа ў рэчышчы культуры, прагрэсу, дэмакратыі:

Абніміце ж, браты мае,
Найменшага брата –
Няхай маці слёзы вытра,
Бо ліла багата.
Хай сыноў благаслаўляе
Цвёрдымі рукамі
І дзетачак пацалуе
Вольнымі губамі.
І забудземся пра сорам
Даўняе гадзіны,

І паўстане наша слава,
Слава Украіны.
Промень ясны, невячэрні
Ціха нам засвеціць.
Абніміцеся ж, малю вас,
Адной маткі дзеці! [3, с.71]

У 1954 годзе К. Крапівой быў напісаны артыкул “Вялікая дружба”, прысвечаны 300-годдзю ўз’яднання Украіны з Расіяй. У 1975 годзе артыкулам “Братам суседзям – шчырае прывітанне” пісьменнік далучыўся да дзён беларускай культуры і мастацтва на Украіне. У артыкуле “Скарбы творчай дружбы” (1976) гучаць словы прывітання наведаўшым Мінск гасцям, украінскім пісьменнікам Алесю Ганчару, Міхайлу Стэльмаху, Міколе Нагнібедзе, Барысу Алейніку і іншым. Пры ўсіх фактах брацкага яднання аўтар артыкула асабліва падкрэсліў актуальнасць менавіта перакладчыцкай працы, бо шматлікія ўзаемныя пераклады і выданні, у тым ліку анталогіі, красамоўна сведчаць аб цеснай дружбе літаратур, пісьменнікаў і драматургаў, аб яе плённых выніках.

Яркія прыклады творчых сувязей Кандрата Крапівы і ўкраінскай культуры і літаратуры дазваляюць засведчыць перакладчыцкае майстэрства і адмысловы мастацкі густ беларускага пісьменніка, вялікую папулярнасць яго твораў за межамі Беларусі і ў чарговы раз прадэманстраваць скіраванасць да адзінства і ўзаемаразумення, што павінна мець месца ў славянскай супольнасці, у тым ліку ва ўмовах актыўнай інтэграцыі ў еўрапейскі і светавы кантэкст.

ЛІТАРАТУРА:

1. Дузь, І. З крыніц народнага гумару // Вішня, А. Усмешкі. Гумарыстычныя апавяданні. – Мінск : Беларусь, 1969. – С. 3–9.
2. Крапіва, К. Збор твораў: у 6 т. / К. Крапіва. Уклад., прадм. і камент. С. Лаўшука. – Мінск : Маст. літ., 1997–2004. – Т. 1: Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы. – 1997. – 461 с.
3. Крапіва, К. Збор твораў: у 6 т. / К. Крапіва. Уклад., прадм. і камент. С. Лаўшука. – Мінск : Маст. літ., 1997–2004. – Т. 6: Пераклады, артыкулы, выступленні, інтэрв’ю, пісьмы, дадатак. – 2004. – 446 с.
4. Рильский, М. Зібрання творів: в 20 т. / М. Рильский. – Т. 6: Поетични преклади. – К. : Наукова думка, 1984. – 440 с.

У.І. Чарота (Мінск)

“АДКРЫВАЮЧЫ КЛАСІКАЎ” (МАНАГРАФІЯ “ВІНЦЭНТ ДУНІН-МАРЦІНКЕВІЧ” І.Я. НАВУМЕНКІ)

Пра кнігу І.Я. Навуменкі, прысвечаную адной з найбольш буйных фігур беларускага літаратурнага працэсу XIX стагоддзя, даследчык айчыннага прыгожага пісьменства В.П. Жураўлёў пісаў наступнае: “У 1992 годзе выдавецтва “Навука і тэхніка” выпусціла яго кнігу “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч”, у якой пластычна і па-навуковаму тонка намаляваны творчы партрэт пачынальніка новай беларускай літаратуры ў святле адраджэнскіх тэндэнцый і павеваў часу” [3, с. 7]. Як вядома, гэта не першая спроба Івана Якаўлевіча асэнсаваць творчасць Беларускага Дудара, якога “насіў у душы даўно, яшчэ з універсітэцкіх гадоў” [7, с. 65]: раздзел “Шлях В. Дуніна-Марцінкевіча”, які займае амаль палову кнігі “Пісьменнікі-дэмакраты” (1967), з’яўляўся падсумаваннем і абагульненнем яго даследчых набыткаў, атрыманых падчас працы над кандыдацкай і доктарскай дысертацыямі, абароненымі ў 1954 і 1969 годзе адпаведна. І вось на новай хвалі захаплення Дуніным-Марцінкевічам як першым беларускім нацыянальным пісьменнікам і вельмі цікавай, неардынарнай, трохі авантурнай фігурай [гл.: 4, с. 7; 7, с. 65–66] Навуменка-літаратуразнавец ізноў звяртаецца да яго спадчыны ў пачатку 90-х гг. XX стагоддзя. Адразу заўважым, што ў манаграфіі “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч” аўтар не адмаўляецца ад напісанага ў 1967 годзе, што гаворыць на карысць яго як сур’ёзнага даследчыка, які ўжо ў тыя гады падыходзіў да вывучэння творчасці

В. Дуніна-Марцінкевіча “з улікам як станоўчага, эстэтычна вартаснага, так і наноснага, абумоўленага часам” [2, с. 236]. У даследаванні 1992 года Іван Якаўлевіч працягвае развіваць свае асноўныя думкі і меркаванні на большых даследчых абсягах і з прыцягненнем больш шырокага літаратурнага, культурнага і гістарычнага кантэкстаў.

І. Навуменка ў інтэрв’ю 1996 года наступным чынам тлумачыць задачы, якія ён ставіў, і прынцыпы, якімі кіраваўся ў сваіх апошніх працах: “Пішучы свае ранейшыя кніжкі – пра Коласа, Купалу, – я не высвятляў іх як асобы. А вось ужо Бядулю, Багдановіча, Дуніна-Марцінкевіча я ўяўляю як людзей, таму што шукаў, думаў, стараўся пранікнуць у хімію факта” [6, с. 12].

У адпаведнасці са сваімі ўстаноўкамі вучоны імкнецца пранікнуць у таямніцы душы і сэрца Беларускага Дудара, вызначыць яго чалавечыя якасці, зразумець светапогляд, цікавіцца сям’ёй, умовамі жыцця, акцэнтуе ўвагу на значнасці вывучэння літаратурнага асяроддзя пісьменніка [гл.: 1, с. 18]. Усё пералічанае, на нашу думку, дазволіла вучонаму раскрыць творчую індывідуальнасць В. Дуніна-Марцінкевіча ва ўсёй яе своеасаблівасці, шматграннасці і лепей зразумець яго літаратурную спадчыну.

Як і ў сваіх папярэдніх працах “Янка Купала. Духоўны воблік героя” (1967; 2-е выд. – 1980) і “Якуб Колас. Духоўны воблік героя” (1968; 2-е выд. – 1981), Іван Якаўлевіч выкарыстоўвае сістэмны падыход да вывучэння творчасці Беларускага Дудара: аўтар манаграфіі лічыў неабходным аналізаваць спадчыну беларускага класіка XIX стагоддзя цалкам, разглядаючы кожны пласт творчасці (напрыклад, лірыку, польскамоўныя творы) як істотныя, неад’емныя часткі і заканамерныя звенні, незалежна ад таго, якое месца яны займаюць у сістэме ўсёй творчасці аўтара “Ідыліі” і “Пінскай шляхты”. Таксама гэта датычыцца і перакладчыцкай дзейнасці В. Дуніна-Марцінкевіча. На думку даследчыка, яго пераклад часткі паэмы “Пан Тадэвуш” А. Міцкевіча мастацкім узроўнем сярод астатніх твораў айчыннага пісьменніка не вылучаецца, аднак ён цікавы і варты ўвагі даследчыкаў, паколькі сама праца над ім дала Беларускаму Дудару “вельмі шмат у сэнсе росту, развіцця яго пісьменніцкага майстэрства” [5, с. 152].

Вызначальным і надзвычайна плённым у кнізе “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч” уяўляецца тое, што ў адрозненне ад беларускай крытыкі савецкага часу, якая “нібы патрабавала, каб селянін Марцінкевіча наставіў на пана стрэльбу” [5, с. 186] і па гэтай прычыне недаацэньвала спадчыну і значэнне першага буйнога беларускага мастака слова, яе аўтар пераадольвае стэрэатыпы, адкідае ідэалагічныя падыходы і не працягвае традыцый аналізу творчасці айчыннага пісьменніка XIX з пункту гледжання грамадскага зместу яго творчасці, адлюстравання ў ёй класавай барацьбы. Літаратуразнавец не зводзіць ўсю творчасць Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча да ўзвышэння і сцвярджэння сялянскага, народнага і катэгарычнага адмаўлення ўсяго панскага, не лічыць яго светапогляд гістарычна абмежаваным толькі з-за таго, што ён не падтрымліваў рэвалюцыйных, гвалтоўных метадаў барацьбы за сацыяльныя пераўтварэнні ў тагачасным грамадстве, выступаў за “класавае згодніцтва між панам і сялянінам” [5, с. 195] і разглядаў іх як адзіны беларускі народ. Відаць, гэта разумеў пад “павевамі часу” В.П. Жураўлёў.

У сваёй манаграфіі І.Я. Навуменка прасочвае эвалюцыю В. Дуніна-Марцінкевіча “ад дваранскага лібералізму да досыць адчувальнага сялянскага дэмакратызму” [5, с. 66], ад камедыі-оперы “Ідылія” да фарсу-вадэвіля “Пінская шляхта” як вяршыні творчасці пісьменніка-дэмакрата, так і ўсёй беларускай драматургіі XIX стагоддзя, завастраючы ўвагу на багацці зместу яго спадчыны, мастацкіх вартасцях твораў, шырокай палітры фарбаў, якімі карыстаецца пісьменнік пры іх стварэнні, і аналізуе, як паступова, ад твора да твора ўсё больш выразнымі, псіхалагічна напоўненымі становяцца вобразы, пераадольваецца статычнасць характараў.

Разглядаючы спадчыну класіка ў літаратурным кантэксце XIX стагоддзя, даследчык заўважае ў яго шмат агульнага са стылем твораў Я. Чачота, Я. Баршчэўскага і іншых тагачасных пісьменнікаў. Што ж датычыцца погляду на селяніна, разумення яго характару, тыповых рыс і асаблівасцей, то ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча ён бачыць наследаванне і працяг традыцый, закладзеных сатырычнымі паэмамі “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе”. На думку Івана Якаўлевіча, агульныя рысы выразна прасочваюцца ў палясоўшчыка Тараса і такіх персанажаў, як Навум Прыгаворка, Халімон Забалотны, а сама вершаваная аповесць “Халімон на каранацыі” нават сюжэтна-кампазіцыйнай будовай, прынцыпамі стварэння характару галоўнага героя вельмі падобна да апош-

няй з названых травесційных паэм. “Блізкія па сваёй тыпалагічнай сутнасці” вобразы палясоўшчыка Тараса і Халімона Забалотнага літаратуразнаўца лічыць “найбольш удалымі спробамі ўвасаблення народнай душы, народнага характару ў літаратуры XIX стагоддзя” [5, с. 144].

Аўтар кнігі слушна адзначае, што ў надзвычай багатай па колькасці напісанага і шырокай па ахопу з’яў тагачаснай рэчаіснасці, тэматыцы, праблематыцы спадчыне В. Дуніна-Марцінкевіча, у якой прысутнічаюць элементы класіцызму, рамантызму, сентыменталізму, на першым плане стаіць просты чалавек, селянін з яго жыццём і побытам, пры гэтым падзеі асэнсоўваюцца і характарыстыка персанажам даецца, зыходзячы з дэмакратычных пазіцый і грунтуючыся на народнай этыцы і маралі. Аднак Беларускага Дудара ад іншых тагачасных пісьменнікаў адрозніваe ў тым ліку і тое, што ён адводзіць месца ў сваіх творах адлюстраванню жыцця вышэйшых саслоўях і іх асяроддзя (“Сялянка”, “Залёты”, “З-над Іслачы, або Лекі на сон”), звяртаецца да гістарычнай тэматыкі (“Славяне ў XIX стагоддзі”, “Люцынка, альбо Шведы на Літве”), значна пашыраючы тэматычныя межы айчыннай літаратуры.

Івану Якаўлевічу трэба аддаць належнае як вельмі ўдумліваму і пранікліваму даследчыку. Справа ў тым, што ён паглядзеў на спадчыну В. Дуніна-Марцінкевіча не толькі з вышыні свайго часу, а быццам бы перанёсся ў XIX стагоддзе і ацаніў яе прымаючы пад увагу тагачасны стан айчыннага мастацтва слова. Сам даследчык сцвярджаў, што недальнабачна, памылкова падыходзіць “з меркамі дасягненняў і мастацкіх здабыткаў сённяшняй беларускай літаратуры” [5, с. 118] да творчасці пісьменніка пазамінулага стагоддзя, паколькі тое, што для сучасніка можа падавацца ўжо звычайным, устарэлым, некарысным, для літаратуры 1840–60-х гг. было новым, прагрэсіўным, плённым. У якасці прыкладу літаратуразнаўца прыводзіць успрыманне чытацкай публікай вершаванай аповесці “Гапон”: яе публікацыя ў 1855 годзе “выклікала сардэчны, шчыры, зацікаўлены водгук чытачоў” [5, с. 122], а сёння яна “не задавальняе эстэтычныя густы нават падлеткаў-школьнікаў” [5, с. 121]. “Але гэта гаворыць толькі пра тое, – робіць выснову аўтар манаграфіі, – які вялікі шлях прайшло беларускае мастацкае слова і як вырас у сваіх мастацкіх патрабаваннях сённяшні чытач” [5, с. 121]. Падобнае назіраецца, калі гаворка ідзе пра наяўнасць у драматычных творах, вершаваных аповесцях і апавяданнях вялікай колькасці прыпевак, жартоўных, бытавых, вясельных песень. Некаторыя даследчыкі папракалі Беларускага Дудара за гэта і вызначалі як “прасталінейныя адносіны да фальклору” [5, с. 82]. Іван Якаўлевіч не згодзен з такою думкаю і даводзіць: у часы станаўлення беларускай літаратуры мела важнае значэнне папулярызацыя вуснапаэтычнай народнай творчасці сродкамі друкаванага слова і прыцягнення да яе ўвагі, пісьменнік свядома першым пачаў уводзіць у свае творы ўсё тое, што “складае будні і святы селяніна, саму паэзію, “паветра” нацыянальнай літаратуры” [5, с. 81], без чаго было немагчыма намаляваць характар селяніна, выявіць вытокі яго духоўнага жыцця. Сыходзячы з прынцыпаў творчасці, на якія абапіраўся мастак слова XIX стагоддзя, літаратуразнаўца таксама адхіляе прэтэнзіі наконт адсутнасці псіхалагізму, яркіх індывідуальных вобразаў, характараў, тлумачачы, што фальклорна-родавая паэтыка з яе ідэалізацыяй, родавай агульнасцю a priori не прадугледжвае псіхалагічна-індывідуальнай асабовасці.

Разам з тым аўтар манаграфіі “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч” дастаткова аб’ектыўна ставіцца да спадчыны пісьменніка, якога даследуе, не зводзячы сваю працу да суцэльнага ўхвалення яго творчасці. Так ён крытыкуе пачынальніка айчыннага прыгожага пісьменства за недарэчныя шчаслівыя развязкі, штучны падзел герояў на станоўчых і адмоўных, празмернае ўзвышэнне першых з іх і прыніжэнне другіх, за адчувальны маралізатарскі элемент, дыдактызм і іншыя недахопы, якія выявіліся ў некаторых творах.

Але на ўсё гэта літаратуразнаўца заклікае глядзець паблажліва і дараваць ужо толькі за тое, што гэта былі першыя крокі маладой беларускай літаратуры, што “не маючы перад сабой амаль ніякіх узораў”, В. Дунін-Марцінкевіч “ішоў… па цаліку, пракладваючы шлях у літаратуру народнаму слову” [5, с. 84] і заклаў асновы беларускай эпічнай традыцыі, якая была працягнута і знайшла найбольш поўнае ўвасобленне ў творчасці Якуба Коласа.

Падагульняючы, адзначым: у кнізе “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч” Іван Якаўлевіч прапанаваў новае прачытанне спадчыны класіка XIX стагоддзя, узбагаціў і паглыбіў уяўленні пра асобу Беларускага Дудара і яго творчасць, пераканаўча абгрунтаваў яго месца і ролю ў айчынным літаратур-

ным працэсе і адзначыў яго вялікія, але не ацэненыя належным чынам заслугі перад беларускай літаратурай.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бароўка, В.Ю.І.Я. Навуменка і В.А. Каваленка як даследчыкі беларускай літаратуры / В.Ю. Бароўка // Вечны рух жыцця і заканамернасці творчых пошукаў літаратуры : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф. (да 90-годдзя з дня нараджэння І.Я. Навуменкі), Мінск, 26–27 лют. 2015 г. / Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. Нац. акад. навук Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2015. – С. 17–22.
2. Грынчык, М. Паэты-дэмакраты : [рэц.] / М. Грынчык // Полымя. – 1967. – №12. – С. 236–239.
3. Жураўлёў, В. З павагай да праўды (Івану Навуменку – 70) / В. Жураўлёў // ЛіМ. – 1995. – 17 лют. – С. 7.
4. Навуменка, І. “Час абуджае думку творцаў” / І. Навуменка ; інтэрв’ю ўзяў А. Марціновіч // ЛіМ. – 1986. – 11 крас. – С. 5–7.
5. Навуменка, І.Я. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч / І.Я. Навуменка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 216 с.
6. Навуменка, І. Давайце верыць у чалавека : [гутарка] / І. Навуменка ; зап. М. Чэмер // ЛіМ. – 1996. – 19 ліп. – С. 5, 12.
7. Навуменка, І.Я. “Усякаму пакаленню трэба баявая справа…” : інтэрв’ю / І.Я. Навуменка ; зап. М.У. Мікуліч // Мікуліч, М.У. Пошук вядзе ў глыбіню : літ.-крыт. арт., старонкі інтэрв’ю, публ. / М.У. Мікуліч. – Гродна : Выд-ва ГДУ імя Я. Купалы, 1998. – С. 52–68.

Н.Г. Апанасовіч (Полацк)

ВОПЫТ ДАСЛЕДАВАННЯ ТЭТРАЛОГІІ В.АДАМЧЫКА Ў БЕЛАРУСКІМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

Імя Вячаслава Адамчыка трывала ўвайшло ў гісторыю беларускай літаратуры XX стагоддзя. Таленавіты прадстаўнік "філалагічнага пакалення" пачаў свой творчы шлях фактычна ў часы "адлігі", якая прынесла ў жыццё савецкага чалавека надзею на дэмакратычныя змены, а ў літаратурнае жыццё – гіпатэтычную магчымасць перагляду ідэйна-эстэтычных каштоўнасцей, цікавасць да ўнутранага свету асобы, імкненне да інтэлектуалізму, мастацка-філасофскага спасціжэння жыцця.

Найбольш поўна аўтарская канцэпцыя светабачання, мастацка-эстэтычныя прынцыпы асэнсавання рэчаіснасціўвасобіліся ў адным з найлепшых дасягненняў творчага таленту беларускага пісьменніка –тэтралогіі, раманы якой, напісаныя з 1977 па 1990 гг., сталі не толькі яскравым увасабленнем таленту В. Адамчыка, але і выразна выявілі яго творчую эвалюцыю, праілюстравалі спробу пераадолення беларускай літаратурай савецкай кан’юнктурнасці, традыцыйнай абмежаванасці ў адлюстраванні такіх вызначальных тэм, як вёска, вайна, найважнейшай праблемы беларускай ментальнасці – праблемы нацыянальнага вызначэння.

Раманная спадчына беларускага аўтара была адзначана дзяржаўнымі прэміямі і актыўна даследавалася. Вывучэнню раманаў прысвяцілі свае працы А. Рагуля, П. Дзюбайла, М. Тычына, В. Каваленка, С. Андраюк, Я. Лецка, Н. Суддзева, Т. Грамадчанка, Л. Корань, А. Макмілін, В. Бароўка, Г. Тычко і інш. Нягледзячы на шматаспектную, дысертацыйную і манаграфічную вывучанасць творчасці В.Адамчыка, нельга сказаць, што тэтралогія з пазіцый сучаснага літаратуразнаўства даследавана грунтоўна і ўсебакова. Гэта звязана як са спецыфікай выхаду раманаў у друк (кожны ўспрымаўся і як асобны і самастойны твор, і як частка цыклу), так і ідэйна-тэматычнай адметнасцю твора, моцна звязанай з заходнебеларускай рэчаіснасцю і яе найбольш драматычным і супярэчлівым гістарычным перыядам.

Магчымасць разглядаць раманны цыкл як канцэптуальна цэльную і завершаную тэтралогію з’явілася толькі пасля выхаду ў 1990 г. кнігі "Голас крыві брата твайго". Задоўга да выхаду апошняга рамана аўтар першага манаграфічнага даследавання творчасці пісьменніка Я. Лецка звярнуў увагу на неабходнасці цэласнага асэнсавання будучай тэтралогіі: "Зусім зразумела, што па-належнаму ацаніць раманную задуму В. Адамчыка мы зможам толькі тады, калі будзе завершаны ўвесь цыкл, які мяркуецца з чатырох твораў. Але і ўжо зробленае адпавядае патрабаванням і ўяўленням пра творы буйной жанравай формы" [5, с. 85].

Спроба асэнсавання тэтралогіі як арганічна цэлага мастацкага аповеду, у апошняй кнізе якога выразна акрэслена светапоглядная эвалюцыя аўтара, выяўлены масштабы канцэптуальнага асэнсавання рэчаіснасці,была зроблена ў працах М. Тычыны, В. Каваленкі, Л. Корань, В. Бароўка, Г. Тычко, Ю. Шчукі і інш. Так, В. Каваленка ў даследаванні "Птах з падрэзанымі крыламі" засяроджвае ўвагу на лёсе прадстаўніка вясковай інтэлігенцыі Міці Корсака – цэнтральным вобразе ўсіх чатырох раманаў. М. Тычына ў артыкуле "Развітанне з сялянскай Атлантыдай" спыняецца на выяўленні своеасаблівай эвалюцыйнай завершанасці традыцыйнага ладу жыцця, непазбежным змяненні каштоўнасных арыенціраў і прадчуванні сутнасных быційных змен: "Героі рамана-тэтралогіі, усе разам і паасобку, набліжаюцца да гістарычнага парога, за якім давядзецца развітацца з традыцыйным ладам існавання і прыстасоўвацца да шпаркіх змен у свеце" [10, с. 5]. У крытычным артыкуле "Што значыць цяпер чалавек" (па старонках раманаў В. Адамчыка)" Л. Корань акцэнтуе ўвагу на важнасці цэласнага вывучэння і асэнсавання тэтралогіі, на неабходнасці яе аб'ектыўнага даследавання з разуменнем і пэўнай тэндэнцыйнасці, і разам з тым са спасціжэннем глыбіні шляху ад рэгіянальнасці да нацыянальнага, ад прыватнага да агульначалавечага, з выяўленнем аўтарскай аб'ектыўнасці ў паказе трагедыйнасці лёсу беларусаў [4, с. 169–170]. Актуалізаваныя падзеямі заходнебеларускай гісторыі, многія праблемы беларускага жыцця і чалавека В. Адамчык раскрывае ў новым ракурсе з разуменнем неадназначнасці і складанасці для беларусаў пытання "свой" – "чужы", масштабаў праблемы нацыянальнай і духоўнай катастрофы, прынцыповай некан'юнктурнасці ў асвятленні партызанскага руху і акупацыйнага жыцця.

Раманны цыкл стаў выразным працягам беларускай эпічнай традыцыі, і таму многімі даследчыкамі разглядаўся ў кантэксце нацыянальнага літаратурнага працэсу з пазіцый гісторыка-эстэтычнай пераемнасці. Я. Лецка заўважаў: "…раман "Чужая бацькаўшчына" ўзнік у выніку асэнсавання лёсу беларускага народа, узрос на канкрэтным грунце заходнебеларускай рэчаіснасці і з'явіўся арганічным працягам нацыянальнай традыцыі, перш за ўсё творчасці Я. Коласа, М. Гарэцкага, К. Чорнага, І. Мележа" [5, с. 97]. Адной з найвышэйшых адзнак тэтралогіі стала яе параўнанне з раманам І. Мележа: "Бадай, яшчэ ў "Палескай хроніцы" І. Мележа аблічча беларускай зямлі такое востраадчувальнае, духоўна дзеяздольнае, як у раманах В. Адамчыка" [3, с. 531–532].

Я. Лецка падкрэсліваў адметнасць вобраза інтэлігента з народа Міці Корсака, яго "натуральнасць", неадарванасць ад сваіх каранёў, прасочваў блізкасць да беларускіх інтэлігентаў, створаных у прозе М. Гарэцкага, Я. Коласа, І. Мележа, Я. Брыля, У. Караткевіча [5, с. 110]. Аб пераемнасці вобраза нацыянальнага інтэлігента, умовах і шляхах яго сталення пісалі В. Каваленка, Г. Тычко, Ю. Шчука і інш. Л. Корань падкрэслівала: "У глыбейшым сэнсе Міця вылучаны безумоўна: як носьбіт гуманітарнай рэфлексіі ён павінен прайсці крыжовы шлях да канца, і па магчымасці шлях пакручасты, скампраментаваны…" [4, с. 176].

Раманная проза В. Адамчыка створана ў рэчышчы рэалізму, у працяг нацыянальнай эпічнай традыцыі, і вызначаецца максімальнай арыентацыяй на рэчаіснасць, аб'ектыўнасцю ў адлюстраванні жыццёвых з'яў, праўдзівасцю і тонкім псіхалагізмам. Г. Тычко зазначае: "Празаік узбагаціў жанр рэалістычнай прозы тым, што, выкарыстаўшы магчымасці так званага традыцыйнага сямейна-бытавога рамана, раскрыў важныя грамадска-палітычныя працэсы праз паказ сямейна-бытавых узаемаадносін" [8, с. 199].

Разам з тым, і гэта адзначалі Я. Лецка, В. Каваленка, Н. Дамброўская, Г. Тычко і інш., у тэтралогіі пісьменнік выразна выявіў сябе як прадстаўнік сучаснага яму мастацкага мыслення. Гэта заўважна праз канцэпцыю вобраза свядомага беларуса, праз імкненне пераадолець многія стэрэатыпныя падыходы да адлюстравання нацыянальна-вызваленчага руху ў Заходняй Беларусі, адметны погляд на аповед пра партызанскае змаганне, праз адсутнасць выразнага падзелу свету на "сваіх" і "чужых", адлюстраванне неадназначнасці і суіснавання ў народным жыцці як светлых, так і цёмных праяў. На думку беларускай даследчыцы В. Бароўкі, "раманы В. Адамчыка належаць да лепшых узораў эпічна-хранікальнай формы, якая ў беларускай прозе 1970-х – пачатку 80-х гадоў перажывала пару ўзлёту" [1, с. 137].

У тэтралогіі В.Адамчык рэалізаваў вядучыя мастацка-эстэтычныя прынцыпы пісьма прадстаўнікоў "філалагічнага" пакалення беларускіх пісьменнікаў: узрастанне лірычнага і драматычнага пачатку, увагу да глыбокага псіхалагічнага ўзнаўлення ўнутранага свету герояў,

зварот да суб’ектывізму і аўтабіяграфізму, інтэлектуалізм, медытатыўнасць і філасафічнасць. Н. Дамброўская, разглядаючы творчасць празаіка ў літаратурным працэсе другой паловы XX стагоддзя, адзначала: "…светапогляд В. Адамчыка вызначаецца рухам да асэнсавання быту да глыбіннай ацэнкі быцця. Часовае і вечнае, хуткацечнасць і бясконцасць арганічна суіснуюць у прозе В. Адамчыка, а рэаліі матэрыяльнага, рэчыўнага свету набываюць анталагічную значнасць… " [2, с. 69].

Працяг традыцый класічнай і сучаснай беларускай літаратуры ў тэтралогіі выяўляўся літаратуразнаўцамі не толькі праз супастаўленне з класікамі, але і праз параўнанне з творчасцю сучаснікаў, найперш М. Стральцова і І. Пташнікава. Аргументаваным прадстаўляўся пошук эстэтычных сыходжанняў у ідэйна-тэматычным, вобразным і жанрава-стылявым аспектах у творчасці беларускага пісьменніка і Л. Талстога, Ф. Дастаеўскага, В. Бяргольц і У. Салаухіна.

Пры гэтым можна гаварыць аб своеасаблівым засваенні празаікам вопыту іншамоўных літаратур, і найперш польскай, праз творчасць У. Рэйманта і Э. Ажэшкі. В. Бароўка звяртала ўвагу на тыпалагічнае падабенства тэтралогіі В. Адамчыка і рамана літоўскага пісьменніка Ё. Авіжуса "Страчаны прытулак" ("Час запусцення сяліб") [1, с. 138]. Г. Тычко акцэнтавала ўвагу на ўніверсальнасці, закранутай В. Адамчыкам праблемы "зямля – бацькаўшчына": "Гэтая ж трыяда: зямля – бацькаўшчына – дзяржаўнасць – універсальная для ўсіх літаратур народаў свету" [8, с. 202]. Навукоўца арыентавала на пашырэнне даследчыцкіх абсягаў і пошук магчымых сыходжанняў, перазоваў тэтралогіі В. Адамчыка і твораў славутых еўрапейцаў Э. Заля ("Зямля") і Т. Мана ("Будэнброкі") [8, с. 202]. Спроба рэалізаваць ідэі разгляду раманаў у заходнееўрапейскім кантэксце была зроблена ў артыкулах Ю. Шчукі.

Аснову твораў В. Адамчыка склала заходнебеларуская рэчаіснасць, без глыбокага і ўсебаковага ведання кантэксту якой немагчыма паўнацэннае асэнсаванне і разуменне тэтралогіі. Трэба адзначыць, што аўтарская ўвага да скрупулёзнага бытапісання, поўнае пагружэнне ў прастору вясковага жыцця для некаторых беларускіх даследчыкаў сталі перашкодай да належнага асэнсавання твораў. Часам заходнебеларускі змест узгадваўся, але сутнасна не ўплываў на разгляд. Некаторым з іх заходнебеларуская рэчаіснасць убачылася бесперспектыўнай і абмежаванай "курынымі масштабамі і нагадвала жыццё ў падпечку" [7].

Папярэджваючы пра небяспеку звужэння ідэйна-эстэтычных вартасцей твораў, Я. Лецка акцэнтаваў увагу на неабходнасці звароту да дакументальных матэрыялаў, да добрага ведання гісторыі. У манаграфіі "Хараство і боль жыцця: нарыс творчасці Вячаслава Адамчыка" ён прыводзіў шэраг дакументальных звестак па перадваеннай сітуацыі ў Заходняй Беларусі і разглядаў раманы з улікам гістарычнага кантэксту. Праўда, нягледзячы на спробу прааналізаць гістарычны матэрыял больш аб’ектыўна ў працы "Зрухі жыцця і літаратуры (творчы партрэт Вячаслава Адамчыка)", абсалютна вызваліцца ад ідэалагічных акцэнтаў, пэўнай тэндэнцыйнасці не атрымалася [6, с. 308–309].

Трэба адзначыць, што праблема асэнсавання заходнебеларускай рэчаіснасці, даследавання рэгіянальнай культуры і літаратуры застаецца актуальнай і да канца не вырашанай да сённяшняга дня. Гэта тычыцца не толькі неабходнасці перагляду творчасці адпаведных аўтараў з пазіцый сучаснасці і найноўшай гістарыяграфіі, але і асэнсавання, і вызначэння месца ўсёй заходнебеларускай літаратуры ў літаратурнай гісторыі [6, с. 195–196].

Адным з тлумачэнняў можа быць ідэалагічная кан’юнктурнасць, якая не дазволіла аб’ектыўна разгледзець працэсы, што адбываліся на тэрыторыі Заходняй Беларусі, часта перашкаджала пісьменнікам выўляць на поўны голас сваю аўтарскую пазіцыю, а даследчыкаў прымушала рабіць не дастаткова аб’ектыўныя высновы. Але, нягледзячы на тое, што фактычна тры раманы з тэтралогіі былі напісаны ў савецкі час, В. Адамчык здолеў адкрыць новую старонку ў літаратурным засваенні Заходняй Беларусі. Рэгіянальнасць, быційнасць, рэчавасць не перашкодзілі аўтару выйсці далека за межы заходнебеларускай рэчаіснасці: "Праз каларытныя рысы мясцовага побыту выразна праступае сэнсавая значнасць усёй беларускасці, узнікае вобраз краю агульнанацыянальнай пэўнасці і акрэсленасці" [3, с. 532].

Гісторыя вывучэння раманаў В.Адамчыка налічвае ўжо больш за трыццаць пяць гадоў, але прадстаўляецца яшчэ далёкай да свайго завяршэння. Услед за Я. Лецкам, які ў сваёй манаграфіі

сфармуляваў праблемы і пазначыў перспектывы вывучэння творчасці беларускага пісьменніка, паспрабуем вызначыць магістральныя тэндэнцыі ў даследаванні тэтралогіі:

1) вывучэнне мастацкай адметнасці раманаў праз асэнсаванне ідэйна-тэматычнага плана, сюжэтна-вобразнай сістэмы, стылёвай спецыфікі мастацкай манеры В. Адамчыка;
2) разгляд тэтралогіі ў рэчышчы нацыянальнай эпічнай традыцыі і сучасных аўтару змен у літаратуры;
3) усведамленне адметнасці рэгіянальнага зместу твора як праекцыі да агульнанароднага і агульнанацыянальнага;
4) даследаванне пераемнасці традыцый сусветнага літаратурнага працэсу ў творчасці В. Адамчыка праз параўнанне з рускай, польскай і заходнееўрапейскімі літаратурамі.

Бачыцца неабходным перагляд змястоўна-мастацкай спецыфікі тэтралогіі з пазіцый сучаснай гісторыяграфіі і літаратуразнаўства ў дачыненні да традыцыйнай беларускай тэматыкі: вёскі, заходнебеларускай рэчаіснасці, партызанскага руху і акупацыйнага жыцця, пераасэнсаванне ролі і значэння інтэлігенцыі ў вырашэнні нацыянальнага пытання, асвятленне ўзнятай у раманах праблематыкі ў гуманістычным, агульначалавечым аспекце з улікам нацыянальнага і рэгіянальнага кантэкстаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бароўка, В.Ю. Мастацкае народазнаўства ў беларускай літаратуры XX стагоддзя (на матэрыяле прозы) : манаграфія / В.Ю. Бароўка. – Віцебск : УА "ВДУ імя Машэрава", 2009. – 212 с.
2. Дамброўская, Н.М. Проза Вячаслава Адамчыка: родава-жанравы і стылявы аспекты : манаграфія / Н.М. Дамброўская. – Брэст : Альтернатива, 2009. – 182 с.
3. Каваленка, В.А. Вячаслаў Адамчык / В.А. Каваленка // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. /Нац. акад. навук Беларусі ; Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 4. кн. 1 : 1966–1985. – 928 с.
4. Корань, Л. "Што значыць цяпер чалавек?.." : па старонках раманаў В. Адамчыка / Л. Корань // Цукровы пеўнік / Л. Корань. – Мінск, 1996. – С. 169–179.
5. Лецка, Я.Р. Харство і боль жыцця : нарыс творчасці Вячаслава Адамчыка / Я.Р. Лецка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 128 с.
6. Лецка, Я. Зрухі жыцця і літаратуры. Творчы партрэт Вячаслава Адамчыка. (заканчэнне) / Я. Лецка // Дзеяслоў. – 2011. – № 3. – С. 292–315.
7. Навуменка, П. Заходнебеларуская літаратура: праблема сістэматызацыі і літаратуразнаўчага кантэксту / П. Навуменка [Электронны рэсурс]. –Рэжым доступу : http: //elib.bsu.by/bitstream / 123456789 / 109433 / 1 / %D0%9D%D0%B0%D0%B2%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0_ 195–200.pdf. – Дата доступу : 04.03.2016.
8. Рагуля, А. Людзі на раздарожжы / А.Рагуля //Літаратура і мастацтва. – 1977. – 10 чэрв.
9. Тычко, Г.К. Беларуская літаратура XIX – XX стагоддзяў : час і асобы: вуч. дапам. / Г.К. Тычко. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2010. – 267 с.
10. Тычына, М.А. Развітанне з сялянскай Атлантыдай. Вобразны свет Вячаслава Адамчыка / М.А. Тычына // Роднае слова. – 2003. – № 8. – С. 4–8.

В.Ф. Назараў (Мінск)

ПРАБЛЕМА АЎТАРСТВА «ПАСТАНОВЫ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ЗГУРТАВАННЯ “УЗВЫШША”» (1931)

Уключэнне Пастановы «Узвышша» аб самаліквідацыі ў зборы твораў удзельнікаў згуртавання як калектыўнага дакумента з’яўляецца істотнай праблемай. Справа ў тым, што змест дакумента выключае магчымасць яго стварэння ўсімі не арыштаванымі на той момант пісьменнікамі аб’яднання. Хутчэй за ўсё, большасць з іх проста былі вымушаны паставіць пад тэкстам свае подпісы. Калі гэта ад іх наогул патрабавалася.

«Пастанова літаратурна-мастацкага згуртавання “Узвышша”», апублікаваная ў № 11–12 часопіса «Узвышша» за 1931 г. і № 3 газеты «Літаратура і мастацтва» за 1932 г., сведчыла: «Значная

частка ўзвышаўскіх спадарожнікаў, перамагаючы сваю дробнабуржуазную ідэолёгію, а часам і пэўныя ўплывы буржуазнай ідэолёгіі, рашуча стала на шлях перабудовы свайго творчага мэтоду з мэтай набліжэньня да пролетарскай літаратуры. Аднак, трэба адзначыць, што перабудова гэтая ў розных членаў згуртаваньня праходзіла па рознаму і не ў аднолькавай ступені. […] ёсьць яшчэ і такія члены, якія ідуць па шляху перабудовы досыць нерашуча і няўпэўнена. Больш таго, ёсьць адзінкі, як, напр., Лукаш Калюга, якія на сёнешні дзень гэтай перабудовы амаль што і не пачыналі» [2].

Дакумент быў падпісаны З. Бядулем, П. Глебкам, С. Дарожным, Л. Калюгам, Т. Кляшторным, Крапівой (адзіны без ініцыяла ці імя), М. Лужаніным, А. Мрыем і К. Чорным. Подпіс Л. Калюгі выглядае тут недарэчна, ён робіць з пісьменніка тую самую унтэрафіцэрскую ўдаву, што сама сябе высекла. Таксама неверагодны ўдзел А. Мрыя ў стварэнні пастановы. Дзякуючы няўдаламу раману «Май», напісанаму на тэму жыцця калгаснай вёскі, аўтар, верагодна, трапляў на той момант у групу нерашучых і няўпэўненых, але, улічваючы рэакцыю К. Крапівы на «Запіскі Самсона Самасуя» [1, с. 124] і адхіленне ім «Мая» ад публікацыі без якіх-небудзь тлумачэнняў [4, арк. 5], нельга выключаць «далучэнне» А. Мрыя да шкодных ухілістаў разам з Л. Калюгам. Таксама аўтар «Запісак…» нідзе не выступаў супраць нацыянал-дэмакратаў, што цалкам зразумела: да іх у 1930-м годзе быў далучаны яго брат Васіль Шашалевіч, адзін з заснавальнікаў «Узвышша». У апошнім з апублікаваных краязнаўчых артыкулаў А. Мрый таксама ніяк не закрануў гэтае пытанне [5], нягледзячы на агульную істэрыю, што ахапіла ў той час сродкі масавай інфармацыі.

Яшчэ больш цікава, што тэкст дакумента, які датычыў самароспуску арганізацыі і, здавалася б, павінен быў заставацца аднолькавым у абодвух выданнях, у апошняй публікацыі адрозніваецца. Па-першае, у газетным варыянце часткова змянілася лексіка. Уласцівае часопіснай публікацыі слова «папутнікі» [3, с. 179, 180] у газеце ва ўсіх выпадках ператварылася ў «спадарожнікі», а «праца» [3, с. 178, 179, 180] аказалася такім самым чынам заменена «работай». Па-другое, змяніліся формы слоў, іх спалучэнні: «гэта»перайначылася ў «гэтае» («гэтая»); словазлучэнне «згуртавалася дзесятак пісьменьнікаў» [3, с. 179] падкарэктавалася да «згуртаваўся дзесятак пісьменьнікаў». Апошняе, але не менш важнае, – у тэксце газеты паявіліся новыя заўвагі і ўдакладненні, а некаторыя старыя скараціліся:

«Узвышша»	«Літаратура і мастацтва»
[1] Пры сваім утварэньні літаратурнае згуртаваньне «Узвышша» зьяднала ў сваіх шэрагах савецкіх пісьменьнікаў, […] якія не ўсьведамлялі сабе ясна ні тых задач, што стаяць перад савецкай літаратурай, ні таго месца, якое яны самі займаюць у гэтай літаратуры [3, с. 178].	[1] Пры сваім утварэньні літаратурнае згуртаваньне «Узвышша» зьяднала ў сваіх шэрагах савецкіх пісьменьнікаў, […] якія не ўсьведамлялі сабе ясна ні тых задач, што стаяць перад савецкай літаратурай, ні таго месца, якое яны самі займаюць і якое яны павінны займаць у гэтай літаратуры.
[2] …іх ідэёвы і творчы рост праходзіў са значнымі зрывамі і адхіленьнямі ў бок ад правільнага шляху. Гэтаму асабліва спрыяла тая акалічнасьць, што пэўная частка найбольш кваліфікаваных пісьменьнікаў ва «Узвышшы» – фактычнае былое кіраўніцтва згуртаваньня – былі пад моцным уплывам ідэй беларускага адраджанізму… [3, с. 178].	[2] …іх ідэёвы і творчы рост праходзіў са значнымі зрывамі і адхіленьнямі ў бок ад правільнага шляху. Гэтаму асабліва спрыяла тая акалічнасьць, што пэўная частка найбольш кваліфікаваных пісьменьнікаў ва «Узвышшы»і фактычнае кіраўніцтвазгуртаваньня была пад уплывам ідэй беларускага адраджанізму…
[3] Лічыць пажаданым утварэньне ў БССР літаратурнай арганізацыі тыпу саюзу савецкіх пісьменьнікаў, якая-б па магчымасьці ахапіла ўсіх папутнікаў БССР і, забясьпечаная належным партыйным кіраўніцтвам, змагла-б шырока разгарнуць	[3] Лічыць пажаданым утварэньне ў БССР літаратурнай арганізацыі тыпу Саюзу Савецкіх Пісьменьнікаў, якая-б па магчымасьці ахапіла ўсіх спадарожнікаў БССР і, забясьпечаная належным партыйным

працу па перавыхаваньню папутнікаў з мэтай набліжэньня іх да пролетарскай літаратуры [3, с. 179–180].	кіраўніцтвам, змагла-б шырока разгарнуць работу па перавыхаваньніспадарожнікаў з мэтай набліжэньня іх да пролетарскай літаратуры.

Тэкст «Літаратуры і мастацтва» ідзе яўна далей за тэкст «Узвышша». У газеце члены літаратурнага аб'яднання павініліся не проста ў тым, што ад пачатку не ўсведамлялі задач савецкай літаратуры і свайго месца ў ёй, але ўжо ў тым, што не праяўлялі пры гэтым патрэбнай бальшавіцкай пільнасці. Але як маглі пісьменнікі ўсведамляць, якое месца яны *павінны займаць* у савецкай літаратуры, калі не разумелі нават яе задач? Дадатак у тэксце газеты паявіўся, каб узмацніць эфект, аднак ён парушыў унутраную логіку выказвання.

Таксама насцярожвае ў другой публікацыі ледзь пазначаная розніца паміж кваліфікаванымі пісьменнікамі і фактычным кіраўніцтвам згуртавання: гэта ўжо не адно цэлае, а дзве розныя групы. Тое, што ўплыў ідэй «адраджанізму» перастаў быць *моцным*, толькі пацвярджае думку: моцным ён з'яўляўся ў дачыненні да фактычнага кіраўніцтва згуртавання, а ў іншых проста выразна адчуваўся. Такое змяненне сэнсу можна зразумець як нейкую перасцярогу пакінутым пакуль на свабодзе кваліфікаваным пісьменнікам. Нездарма ў сказе знікла слова *былое*, што таксама выразна актуалізуе праблему.

Не менш цікава, што ў другой публікацыі фармулюецца назва будучай арганізацыі пісьменнікаў, якая амаль супадае з вядомай цяпер. І гэта больш чым за два гады да яе паяўлення. Аўтар не проста ведае аб прынцыпах, пакладзеных у аснову арганізацыі, ён ведае і саму назву, якую падае з вялікіх літар.

У газеце пастанова была дапоўнена паведамленнем «Ад рэдакцыі». Гэтыя некалькі сказаў, у якіх выяўляецца псіхалогія надзеленага ўладай чыноўніка, канчаткова расстаўляюць кропкі над «і»: «Самаліквідацыя «Узвышша» зьяўляецца адзнакай павароту лепшай часткі спадарожнікаў у беларускай літаратуры на шлях да саюзьнікаў пролетарскай літаратуры. Пролетарская грамадзкасьць і пролетарская літаратура будзе заўсёды дапамагаць тым савецкім пісьменьнікам, якія сапраўды будуць рабіць рашучыя крокі па шляху актыўнага ўдзелу ў соцбудаўніцтве.

Факт самаліквідацыі літаратурна-мастацкага згуртаваньня «Узвышша» зьяўляецца вынікам вялізарнага росту пролетарскай літаратуры БССР і пераможнай барацьбы КП(б)Б з клясавым ворагам на ідэолёгічным фронце – з буржуазна-кулацкай ідэолёгіяй, з нац.-дэмократызмам і опортунізмам розных колераў.

У бліжэйшых нумарох рэдакцыя вернецца да гэтага пытаньня».

Вельмі цяжка ўявіць, што ў заяве, напісанай па-беларуску, у рэдакцыі «Літаратуры і мастацтва» раптам пачалі б змяняць лексіку. Відавочна: арыгінал пастановы быў створаны на рускай мове, а перакладалі яго для адпаведных публікацый ужо ў рэдакцыях выданняў ці па іх прамых патрабаваннях. І займаліся гэтым розныя асобы. Таксама немагчыма прыняць і пагадзіцца, што хворыя на «адраджанізм» людзі маглі скласці дакумент для публікацыі ў цалкам беларускамоўных выданнях па-руску.

Адвольнае абыходжанне з тэкстам, суправаджэнне яго дадаткам ад рэдакцыі таксама гаворыць на карысць стварэння і карэктыроўкі дакумента ў асяроддзі партыйных функцыянераў. Абцяжарваюць твор і ўласцівыя наменклатурнай мове лексічныя штампы: «работа ў згуртаваньні ішла ў асноўным па лініі зжываньня», «ня маючы пэрспэктыў росту»; а таксама насычанасць паўторамі і сугуччамі тыпу «падпадалі пад», «па перавыхаваньню папутнікаў» [3, с. 178, 180] і інш.

Нельга зусім адкінуць магчымасць таго, што ў стварэнні дакумента былі непасрэдна задзейнічаны некаторыя прадстаўнікі літаратурна-мастацкага згуртавання. Аднак аналіз тэкстаў публікацый дае падставы для меркавання, што кіруючай у справе складання пастановы (ад заказу да нюансаў выканання) была роля партыйнай арганізацыі.

ЛІТАРАТУРА :

1. Крапіва, К. «Узвышша» на новым шляху / К. Крапіва // Узвышша. – 1931. – № 1. – С. 116–127.
2. Пастанова літаратурна-мастацкага згуртаваньня «Узвышша» // Літаратура і мастацтва. – 1932. – № 3,

18 сакавіка. – С. 4.
3. Пастанова літаратурна-мастацкага згуртаваньня «Узвышша» // Узвышша. – 1931. – № 11–12. – С. 178–180.
4. Следственное дело на Шашалевича А.А. Копия // Прыватны архіў Л.У. Маракова. – 22 арк.
5. Шашалевіч, А. Аб популярызацыі вытворчага краязнаўства / А. Шашалевіч // Савецкая краіна. – 1930. – № 1–2 (11–12). – С. 51–53.

Н.М. Пыско (Мінск)

НЕВЯДОМЫЯ ТЭКСТЫ ІВАНА НАВУМЕНКІ (ПАВОДЛЕ АРХІЎНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ)

Праца над падрыхтоўкай да друку Збору твораў Івана Навуменкі ў 10 тамах, якая ажыццяўлялася на працягу апошніх пяці гадоў творчай групай супрацоўнікаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, запатрабавала грунтоўнага вывучэння фондаў архіваў і бібліятэк, найперш Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва, дзе захоўваецца асабісты архіў пісьменніка, дакументы з якога да нядаўняга часу былі недаступныя для даследавання. Тым больш што члены групы ставілі сабе на мэце не толькі прэзентаваць мастацкую творчасць і навуковую дзейнасць славутага пісьменніка і вучонага, але і прадставіць матэрыялы, у якіх раскрываецца яго асоба, чалавечая індывідуальнасць. Найбольш рэпрэзентатыўным у гэтых адносінах з'яўляецца 10 том Збору твораў, у які ўвайшлі п'еса «Птушкі між маланак» (1981), вершы (1946–1956), інтэрв'ю (1967–2003), успаміны (1968–1982), выступленні (1965–1988), анкеты (1973–1995), лісты (1944–1983) і аўтабіяграфія (1962). Пераважная большасць згаданых тэкстаў упершыню ўключана ў Збор твораў пісьменніка, раней яны друкаваліся толькі асобнымі брашурамі, у зборніках і перыядычным друку. Ёсць сярод іх і тыя, што наогул будуць апублікаваныя ўпершыню, менавіта да іх мы і прапануем звярнуцца.

У першую чаргу хацелася б сказаць аб эпісталярнай спадчыне І.Я. Навуменкі. Адрасатамі яго лістоў з'яўляюцца родныя з Васілевічаў, жонка, дзеці, сябар юнацтва Мікалай Белы, беларускія пісьменнікі Максім Лужанін, Міхась Лынькоў, Іван Мележ, Іван Пташнікаў, Максім Танк, а таксама перакладчыкі яго твораў на рускую мову П.С. Кабзарэўскі і Я.С. Мазалькоў.

Лісты да родных, сям'і і Мікалая Белага захоўваюцца ў сямейным архіве пісьменніка і былі ласкава прадастаўлены для друку яго старэйшай дачкой Валерыяй Іванаўнай Навуменка. Асаблівую гістарычную каштоўнасць уяўляюць сабой лісты, дасланыя І. Навуменкам з фронту. Гэта ліст да родных ад 9 кастрычніка 1944 года, напісаны на рускай мове, і пяць лістоў да Мікалая Белага, дасланых з красавіка 1944 па чэрвень 1945 года. У лісце да родных І. Навуменка паўстае найперш клапатлівым сынам і братам: "Жалко, что Коля в Гомеле. Хороший он парень. Вообще у нас семья не плохая. Как поживает Аня? Когда буду ехать домой, Ане привезу хустку и ботинки на высоких каблуках, Володе галифе, матери чепчик и отцу люльку и капшук. А Коле пришлю в посылке молоток и щипцы. Всех обделю".

Лісты да Мікалая Белага, васілевіцкага сябра, таварыша па падпольнай групе, даюць уяўленне пра мясціны, у якія закідваў І. Навуменку франтавы лёс: "Сваё апошняе пісьмо я пісаў табе з Усход. Прусіі. Цяпер іншыя гарызонты. Усё асталося ззаду. Цяпер Карпаты, Польшча. Магчыма пабачу яшчэ чэхаў ці венграў" (ліст ад 18.12.1944), пра некаторыя побытавыя акалічнасці, напрыклад харчаванне: "Харчы дрэннаватыя, 3-яя катэгорыя" (ліст ад 8.04.1944). Лісты да Мікалая Белага характарызуюць І. Навуменку як вернага сябра, ён неаднаразова згадвае на іх старонках сваіх таварышаў ("Напішы пра Доўжыка і пра Драпезу" – ліст ад 8.04.1944; "Як Грыцнін? Дзе Драпеза? Ці чуў ты што-небудзь аб Круглікаве?" – ліст ад 18.12.1944). У гэтых лістах можна знайсці і прамыя самахарактарыстыкі аўтара ("Па натуры я не вялікі смяляка, але па духу – ого! Пагэтаму мне не страшны ніякія прадстаячыя выпрабаванні. А галоўнае, што я хачу табе сказаць, што я не трус. Я наблюдаў такую карціну: людзі, бываўшыя на перадавой, на фронце многа больш мяне, пры небяспецы разгублялісь болей" – ліст ад 18.12.1944). Адметныя яны і сваім юнача-мужчынскім гумарам ("А яшчэ дазволь вылаяць цябе, нягодніка, за тое, што перастаў пісаць мне лісты. Хіба ты не ведаеш, што я твой сябра, хіба ты не ведаеш, што я ў "Гірманіі" і сумую па кавалачку паперы з дому. Напэўна, па дзеўках ходзіш, стары бабыль" – ліст ад 2.5.1945). У лісце, напісаным ужо пасля

перамогі, І. Навуменка не стрымлівае сваіх радасных пачуццяў з нагоды гэтага і дзеліцца з таварышам планамі на будучыню: “Здароў Коля! Сардэчна вітаю цябе з заканчэннем гэтай вялікай барацьбы. Тыя ідэалы, у якія мы верылі і за якія змагаліся – перамаглі. І ты і я і нашы таварышы былі чэснымі ў гэтай вайне. А гэта галоўнае. Цяпер новая эра. Каваць сябе, падняцца ідэйна і ў грамаце ўвысь. Мне давядзецца яшчэ служыць. Я згодзен. Але я ніколі не адвыкну ад дум аб універсітэце” (ліст ад 2.6.1945).

Лісты франтавога часу да Мікалая Белага каштоўныя яшчэ і тым, што ў іх ёсць заўвагі, важныя для разумення творчай індывідуальнасці будучага пісьменніка: “Ніякіх заметак аб сваіх прыгодах і атрыманых уплывах, а таксама і аб людзях, з якімі я жыў, ваяваў, я не раблю. Думаю, што ўсё схаваецца ў галаве, як у Чорнага” (ліст ад 18.12.1944). У пазнейшых, пасляваенных лістах, І. Навуменка будзе дзяліцца з сябрам ужо сваімі творчымі планамі, у прыватнасці ёсць яго цікавыя развагі аб падыходзе да напісання буйнога твора: “Гэтай зімой думаю напісаць яшчэ адну аповесць аб пасляваенным жыцці і, калі будзе здароўе, засяду за нешта вялікае. Уласна кажучы, апавяданні, якія я напісаў і пішу, – падрыхтоўка да гэтай работы. Хваліцца рана, у апавяданні я сябе адчуваю даволі надзейна, а як будзе з вялікім палатном – невядома. Але як бы там ні было – буду пісаць пра наша пакаленне, пра тыя гераічныя дні, якія мы разам з табой перажывалі. Трэба сабраць матэрыялаў, пагаварыць з людзьмі. Будзе час – прыеду летам на наша Палессе, каб сустрэцца з былымі партызанамі і падпольшчыкамі” (ліст ад 8.10.1957).

Лісты да жонкі і дзяцей (з архіва В.І. Навуменка) дасылаліся Іванам Якаўлевічам пераважна з адпачынку – з Гаграў, Дубултаў і інш., таму ў іх шмат заўваг аб надвор’і, аб моры, аб дамах адпачынку і іх насельніках. Але ўражвае найперш тое, што і там пісьменнік працягваў працу над сваімі творамі і шчыра абменьваўся з сямейнікамі думкамі і перажываннямі наконт гэтага. “Сижу над рукописью. Кончаю работу. Дома останется поправить мелочи, детали, переписать начисто. Работа не такая трудная. Вместе с тобой, в Гаграх, два года я начинал работу. Далась она мне трудно. Но теперь я – военный теоретик”, – піша І.Я. Навуменка аб працы над раманам “Смутак белых начэй” старэйшай дачцэ ў лісце ад 20.VII.1978. А ў пісьме да жонкі Ядвігі Паўлаўны ёсць яго вельмі асабістае шчымлівае прызнанне ўжо з іншай нагоды: “Увесь апошні тыдзень хаджу пад уражаннем смерці Мележа. Першыя дні нават уночы не спаў. Думаю, Мележ прадчуваў сваю смерць. Усе яго размовы (ды і справы) сведчаць пра гэта. Згубілі самага моцнага пісьменніка і што цяпер у прозе будзе, не ведаю” (ліст ад 20.VIII.1976). Прыведзеныя вышэй цытаты гавораць аб атмасферы даверлівасці, шчырасці, узаемнай павагі, любові і клопату, якая панавала ў сям’і Навуменкаў. Пацвярджаюць гэта і наступныя радкі з ліста Івана Якаўлевіча да жонкі: “Вот так мы жывем. Валя гаспадыня добрая, корміць нас з Паўлікам належна. Толькі без цябе няма сям’і. Гэта асабліва адчуваецца цяпер, калі я астаўся адзін з дзецьмі” (ліст ад 26.VII.1983). Асобна варта сказаць аб лістах да Я.П. Навуменка, якія захоўваюцца ў БДАМЛМ (ф. 495, воп. 1, адз. зах. 233). Фактычна гэта нават не лісты, а кароткія запіскі, што пісаліся Іванам Якаўлевічам жонцы ў лютым 1964 года ў часе яе знаходжання ў радзільным доме пасля нараджэння сына. Кожнае слова праменіцца тут каханнем да любай жанчыны, маці яго дзяцей, а таксама ўсведамленнем адказнасці мужчыны і мужа за сваю справу і сваю сям’ю (“Здравствуй, Куля! Крепко тебя целую и поздравляю тебя с сыном. Со своим заданием ты справилась отлично” (“Здравствуй, Куля-Гуля! Хлопчику я очень рад – сбылась моя сокровенная мечта. Теперь надо кормить детей и делать дело”.).

У БДАМЛМ, як ужо было адзначана, захоўваюцца і лісты І.Я Навуменкі да некаторых беларускіх пісьменнікаў і перакладчыкаў яго твораў на рускую мову. Сярод апошніх найбольш паказальныя 36 лістоў (датуюцца 1958–1967 гадамі) да маскоўскага перакладчыка беларускага паходжання Я.С. Мазалькова (ф. 259, воп. 1, адз. зах. 375), тым больш што тут можна гаварыць шырэй – аб перапісцы, бо захавалася і 17 лістоў (датуюцца 1961–1965 гадамі) адрасанта (ф. 495, воп. 1, адз. зах. 248), напісаных у адказ. У асноўным гэта перапіска тычыцца выдавецкіх спраў, звязаных з выхадам у свет зборнікаў апавяданняў І. Навуменкі на рускай мове “Друзья-товарищи” (1959), “Голубиный взлет” (1961), “Путешествие в юность” (1967), а таксама перакладу рамана “Сасна пры дарозе” (выходзіў на рускай мове ў 1964, 1965, 1970 і 1971 гадах). Так, у прыватнасці, у адным з лістоў І. Навуменка распавядае пра сітуацыю з яго аповесцю “Бульба”, якая атрымала адмоўную рэцэнзію ў выдавецтве “Молодая гвардия”: “Я сам считаю повесть не совершенной, требующей до-

работки. Но, кажется, здесь начинается расхождение мое с рецензентами: что и как дорабатывать. <…> Повесть не поняли. <…> В рецензии Ир. Бразуль выхвачены отдельные фразы, в качестве ложных представлены самые юмористические места (речи Веньямина перед лесом и за столом). При таком подходе на доработку я не решаюсь. Если и дорабатывать, то не для таких рецензентов" (ліст ад 23.XII.1964). Заўважым, што аповесць усё ж была надрукавана, толькі ў іншым выдавецтве – "Советский писатель", у загадным ужо зборніку "Путешествие в юность".

Ёсць у лістах да Я.С. Мазалькова і кароткія справаздачы аб пісьменніцкім жыцці ў Беларусі, якія ў ліку іншага выдатна перадаюць атмасферу адлігі, што панавала ў той час у грамадстве: "В начале сентября (пятого) у нас пленум. Собирались говорить лишь о молодых, но потом повестку расширили. В начале крепко «Звязда» ругала Б. Саченку, потом Г. Березкина. Теперь будут давать отбой. На обоих этих авторов смотрят теперь более благосклонно, а статьи, появившиеся в газете, считаются ошибочными, односторонними" (ліст ад 30.VIII.1962). Хочацца падкрэсліць надзвычай цёплы, добразычлівы тон перапіскі аўтара і перакладчыка, які ўсталяваўся з самага пачатку ліставання. Яны не толькі абмяркоўваюць свае працоўныя справы, але і дзеляцца прыватнымі навінамі, узаемна перадаюць прывітанні сямейнікам адзін аднаго. У лістах Іван Якаўлевіч неаднаразова згадвае і сваё хобі: "У нас – масса грибов. Я ездил уже два раза. Банку маринованных и «нізку» белых, сушенных специально приберегу для Вас" (ліст ад 10.9.1961).

Лісты І. Навуменкі да пісьменнікаў – гэта пераважна пасланні на паштоўках з нагоды розных святаў. Адзначым, што ў сваёй большасці яны адрозніваюцца вельмі арыгінальнымі, не фармальнымі тэкстамі. Да прыкладу, вось віншаванне, дасланае М. Лынькову і яго жонцы: "Дарагія Соф'я Захараўна і Міхась Ціханавіч! Горача і сардэчна віншую Вас і Ваша сямейства з Новым годам! Жычу Вам добрага здароўя, шчасця, радасці, бясхмарнага неба над Нараччу, ураджаю на Вашых палетках і нівах, грыбоў у лясах, рыбы ў азёрах, кніг у выдавецтвах" (ф. 191, воп. 1, адз. зах. 389; ліст датаваны супрацоўнікамі БДАМЛМ 1974 годам). А ў лісце да І. Мележа абыгрываюцца назвы яго твораў: "Дарагі Іван Паўлавіч! Шлем навагодняе віншаванне з аснежанай, цёплай Беларусі. Нават у зімовы час думаем пра вясну, пра навальніцу над полем, пра сонца, якое засвеціць на Мінскі і іншыя напрамкі. Жадаем добрага здароўя, творчага настрою, харошага ветру, які напоўніць ветразі поспехаў. Сціплыя, добрыя людзі на балоце няхай адчуваюць сябе людзьмі, гаспадарамі жыцця. Ціснем руку" (ф. 277, воп. 1, адз. зах. 361; ліст датаваны супрацоўнікамі БДАМЛМ 1964 годам).

У заключэнне хацелася б звярнуцца да такога рэдкага ў творчасці І. Навуменкі жанру, як верш. Намі выяўлена шэсць яго вершаў, надрукаваных на старонках перыядычнага друку, і адзін, які нідзе не публікаваўся: аўтограф захоўваецца ў БДАМЛМ (ф. 495, воп. 1, адз. зах. 85). Дазволім сабе працытаваць яго, тым самым закончыць наша выступленне на лірычнай ноце:

Гарачымі іскрамі словы б ляцелі,
Каб вашае сэрца натхненнем узрушыць,
Каб крылы натхнення яны толькі мелі,
Звычайныя словы акрыленых душаў.

Да вас бы ляцелі ад змроку да рання
Тых вершаў адданыя, чыстыя трэлі
Ляцелі б да сэрца на крылах кахання,
Каб крылы кахання яны толькі мелі.

С.І. Самахвал (Мінск)

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ЎСПРЫМАННЯ ТВОРЧАСЦІ КАНДРАТА КРАПІВЫ Ў БАЛГАРЫІ

Нягледзячы на тое, што імя К. Крапівы і як пісьменнніка, і як вучонага ў Балгарыі добра вядома, перакладаў яго творчай спадчыны параўнальна мала.

Адным з першых вядомых перакладаў на балгарскую мову можна лічыць аававданне “Шчодрае жыццё” / “Щедър живот», перакладзенае з рускай мовы Ст. Каролевым і М. Стаілавым і змешчанае ў зборніку “Сталінскае племе” / “*Сталиново племе*” [3]. У апавяданні вядзецца аповяд аб партызанскім атрадзе Д. Райцава, які дзейнічаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці. Аўтар распавядае аб патрыятычнай дзейнасці моладзі на акупаванай нямецка-фашысцкімі войскамі тэрыторыі Віцебскай вобласці, аб цяжкай і небяспечнай барацьбе падпольшчыкаў, пра гераічныя подзвігі народных мсціўцаў Віцебшчыны ў барацьбе з падступным ворагам за гонар, свабоду і незалежнасць Беларусі. Апавяданне далёка не самае прэзентатыўнае ў творчасці К. Крапівы, які ўжо пераканаўча выяўвіў сябе ў літаратуры перадусім як майстар сатыры і народнага гумару.

Трэба сказаць, што ў зборніку “Сталінава племя” наўрад ці ўспрымалася імя К. Крапівы ў балгарскага чытача як беларускага пісьменніка, бо галоўнымі крытырыямі для гэтага зборніка была тэматыка – усхваленне подзвігаў савецкіх воінаў падчас вайны – і ў дадатак “савецкіх пісьменнікаў”, якія на той час успрымаліся фактычна як прадстаўнікі “рускай літараруры”.

Таму сапраўднае знаёмства балгар з К. Крапівой варта лічыць артыкул у часопісе “*Славяни*” 1946 г., звязаны з 50-цігоддзем пісьменніка. Гэта быў пераклад А. Муратавым артыкула беларускага пісьменніка У. Карпава, дзе на самым пачатку адкрыта заяўляецца: “Кандрат Крапіва (Атраховіч) – самы буйны і папулярны сучасны беларускі пісьменнік” [2, с. 120] і адразу ж падкрэсліваецца тая галіна літаратуры, дзе пісьменнік засведчыў сябе асабліва яскрава: “Ён належыць да той сатырычнай плыні ў беларускай літаратуры, чыімі першакрыніцамі з’яўляюцца народныя прыказкі, сатыры і цудоўныя паэмы “Энэіда навыварат” і “Тарас на Парнасе, а таксама і вялікая спадчына першынцаў рускай класічнай літаратуры – Крылова, Гогаля, Шчадрына” [Там сама]. Артыкул надзвычай важны, бо не толькі фактычна ўпершыню знаёміць балгар з ужо вядомым беларускім пісьменнікам (на той час балгарскі чытач мог быць знаёмы з многімі імёнамі беларускай літаратуры дзякуючы перадусім артыкулу М. Марчэўскага “Беларуская літаратура” ў “Малой літаратурнай энцыклапедыі”1939 г., дзе, на жаль, пра К. Крапіву нічога не ўзгадваецца па той прычыне, што там зроблены вельмі сціслы агляд беларускай літаратуры ад Ф. Скарыны да падзелу Беларусі на Усходнюю і Заходнюю 1921 г., а К. Крапіва якраз з гэтага часу толькі пачынае заяўляцца ў беларускім друку). У артыкуле ў часопісе “Славяни” падаюцца не толькі біяграфічныя дадзеныя, але таксама і спіс выдадзеных на той час твораў, вызначаюцца асноўныя рысы стылю драматурга, такія як “прастата, сцісласць, досціп і тонкія падрабязнасці”. У духу тагачасных ідэй засяроджана ўвага на росце “ідэйна-палітычнага ўзроўня пісьменніка”, большая частка артыкула адведзена аналізу п’ес К. Крапівы “Канец дружбы”, “Проба агнём”, “Хто смяецца апошнім” і нават “вельмі свежай” на той час – “Мілы чалавек”. Пададзеныя ў такім падрабязназным апісанні звесткі пра жыццё і творчасць пісьменніка з’яўляюцца несумненнай перавагай артыкула. Але калі б так артыкул быў напісаны балгарскім, а не айчынным літаратурным крытыкам, для аналізу рэцэпцыі творчасці К. Крапівы ў Балгарыі, ён бы меў несумненна большую каштоўнасць. Улічваючы, што ў 1946 г. К. Крапіва прызначаецца загадчыкам сектара мовы, літаратуры і мастацтва Акадэміі навук БССР, а праз дзесяць гадоў становіцца яе віцэ-прэзідэнтам і прымае ўдзел у шматлікіх славянскіх з’ездах і кангрэсах, то перакладзены артыкул У. Карпава быў яшчэ важны і тым, што знаёміць славістычную балгарскую супольнасць не толькі з літаратарам, але і вучоным. Дарэчы, у скадзе такіх дэлегацый К. Крапіва быў у тым ліку і ў Балгарыі, адкуль прывёз у якасці падарунка сваёй унучцы набор паштовых марак, пра што ўзгадвае Алена Ігараўна Атраховіч у інтэрв’ю “Савецкай Беларусі”.

Саміх жа твораў К. Крапівы на балгарскую мову перакладзена недаравальна мала – усяго дзве байкі – “Мандат”/ “*Мандат”* і “Дыпламаваны баран”/ *“Дипломираният овен”*, змешчаныя ў зборніку перакладаў Н. Вылчава “Мой беларускі сшытак”. Трэба прызнаць, што пераклады

адпавядаюць арыгіналу па мастацкім уздзеянні на чытача, але часта дапускаюць “сэнсавыя адхіленні”. Улічваючы жанр байкі, якая павінна быць запамінальная і простая, дакладна яе перакладаць вельмі рэдка ўдаецца, таму часцей байкі маюць “вольны пераклад”, як, напрыклад, вольнае пераставарэнне сюжэтаў Эзопа і Лафантэна І. Крыловым. Пераклады Н. Вылчава нельга назваць “вольнымі”, бо яны ўсё ж імкнуцца да дакладнасці, хоць, напрыклад,“маркёры”, запамінальныя і ўзнаўляльныя радкі зменены да непазнавальнасці. Так, сентэнцыя К. Крапівы байкі “Дыпламаваны баран”

Другі баран – ні “бэ” ні “мя”,
А любіць гучнае імя.

па-балгарску гучыць не да канца зразумела:

Овенът гледа като изумен.
Овен. [1, с. 76].

Не дакладны, але паслядоўны перакладчык і ў перастварэнні байкі “Мандат”. Так, К. Крапіва піша пра асла, які атрымаў “мандат”, і як яго падтрымліваюць свойскія жывёлы:

Што не спрачаліся жывёлы ані крышку
І палічылі ўсе Асла за шышку.

Пра тое, што жывёлы “свойскія” ў байцы дакладна не ўзгадана, акрамя абуранага сабакі Лыскі. Н. Вылчаў у сваім перакладзе надаў большы маштаб і значэнне месцу дзеяння, калі пераклаў:

…заяк, бухал, жаба, мечка
Си казали – голяма ще е клечка.[1, с. 76].

Такім чынам, важнасць Асла, згодна інтэрптрэтацыі Н. Вылчава, прызналі не толькі жывёлы (заяц і “мечка” / мядзвець)”, але і птушкі (бухал/сава), земнаводныя (жаба). Больш за тое, абурацца пачала ліса (верагодна, праз падобнае гучанне “Лыска” і “лісіца”):

Единствено лисицата веднъж
Набрала кураж и викна
Глупак че няма да търпи
Че трябва да му кажем «къш» [1, с. 76].

У перакладах Н. Вылчава такім чынам больш адлюстраваўся назапашаны сусветны вопыт напісання баек, калі даецца шырокая панарама, часта змешваюцца прадстаўнікі жывёльнага свету (“Лебедзь, шчупак і рак”, асёл, казёл, мартышка, мішка ў байцы “Квартэт” і інш), бо галоўная мэта – у вобразе пэўнай жывёлы найбольш характэрна выкрыць тыя ці іншыя чалавечыя заганы, якія набываюць грамадскае значэнне. Аднак перакладчык не ўлічваў творчай спецыфікі беларускага байкапісца, які не проста пісаў байкі, а рабіў іх “нацыянальнымі”, што падкрэсліваюць многія даследчыкі творчасці К. Крапівы. Так, А. Сабалеўскі піша: “ужо тады [з выхадам першага зборніка “Байкі” ў 1927 г.] пра Крапіву загаварылі не толькі як пра таленавітага, надзвычай адоранага байкапісца, але і як аўтара вельмі самабытных, менавіта беларускіх твораў” [5, с. 78] і дадае “ёсць уласна ўсё, што патрэбна для байкі. У гэтым плане яны амаль не розняцца ад твораў Крылова. Разам з тым пры іх параўнанні асабліва відавочныя і асаблівасці крапівінскай байкі, яе глыбокая самабытнасць і непаўторнасць”, “байкі Крапівы густа населены мясцовымі жывёламі”, “толькі тройчы праяўляецца асёл, ды і то, пастаўлены ў другія, зусім нязвыклыя для яго ўмовы, выглядае гэтакім “свойскім” носьбітам традыцыйнай дурноты і тупасці” [5, с. 79].

Узнікненне такіх недакладнасцей якраз і абумоўлена тым, што ў Балгарыі да Н. Вылчава не было прыкладаў перакладаў творчасці К. Крапівы, і перакладчыку даводзілася самому “пракладаць дарогу”. У дадатак жанр байкі ў балгарскай літаратуры таксама не асабліва распаўсюджаны. Прызнаны балгарскі байкапісец др. пал. XIX – пач. XX ст. Стаян Міхайлоўскі стварае пераважна байкі “з агульначалавечымі каштоўнасцямі”, якія не маюць “нацыянальнага каларыту”, ідучы ўслед за агульнапрызнанымі сусветнымі майстрамі – Эзопам і Лафантэнам. Першыя арыгінальныя байкі П.Р. Славейкава, створаныя ў эпоху нацыянальнага балгарскага адраджэння, таксама пісаліся на ўзор Эзопавых, бо напачатку байкапісец трэніраваўся ў іх перакладзе.

Аднак, улічваючы, што Н. Вылчаў выбраў дзве тэматычна блізкія байкі, думаецца ўсё ж, што ён грунтоўна знаёміўся з творчай спадчынай беларускага пісьменніка і да свайго выбару падышоў свядома, а ў такім выпадку цяжка было не заўважыць, абмінуць уласнакрапівінскі стыль. Ды і ўсю

саму беларускую літаратуру Н. Вылчаў ведае, як кажуць, “не па чутках”, бо ён – адзін з самых плённых перакладчыкаў беларускай літаратуры, пра што сведчыць нават назва зборніка перакладаў – “Беларускі мой сшытак”.

Разам з тым, балгарскі чытач і беларускі носьбіт павінны быць шчыра прызнаныя перакладчыку хаця б за тое, што ён выправіў недаравальную хібу і прадставіў творчасць К. Крапівы для балгарскай грамадскасці.

Чым выклікана такая малая колькасць перакладаў творчасці К. Крапівы на балгарскую мову, цяжка сказаць. З аднаго боку гэта можа быць абумоўлена літаратурнымі родамі, дзе асабліва яскрава праявіўся талент К. Крапівы, – ліра-эпасе і драматургіі, якія заўсёды больш складаныя для перакладу. Але, ведаючы, што драмы К. Крапівы паспяхова перакладаліся на іншыя славянскія мовы (украінскую, польскую, чэшскую) і нават не толькі славянскія, але і нямецкую, венгерскую, румынскую, кітайскую, а таксама ўлічваючы тое, што і на балгарскую мову было перакладзена нямала драматычных твораў іншых беларускіх пісьменнікаў (Я. Купалы, А. Дудара, А. Макаёнка, А. Маўзона, М. Матукоўскага), такое абмінанне творчасці К. Крапівы балгарамі вычарпальна растлумачыць нельга. На сённяшні дзень у Балгарыі вядомы дзве грунтоўныя анталогіі беларускай літаратуры – “Анталогія беларускай паэзіі” (2000) і “Анталогія беларускай прозы” (2005), у ніводнай з якіх К. Крапіва не прадстаўлены, хоць мае неблагія набыткі як у лірычным, так і эпічным літаратурных родах. Ведаючы, што імя Кандрата Крапівы, Народнага пісьменніка БССР, для беларускай культуры прэцэдэнтнае, на нашу думку, складальнікі анталогій дапусцілі памылку, не ўключыўшы туды твораў К. Крапівы. І хоць выданне “анталогій драмы” – з’ява ў літаратуры нячастая, тым больш на іншай мове, нам усё ж падаецца лагічным, што такая “анталогія беларускай драмы” на балгарскай мове магла б спакойна быць выдадзена ўслед за дзвюма папярэднімі анталогіямі паэзіі і прозы, беручы пад увагу тое, што ўжо ёсць нямала здабыткаў у перакладзе беларускіх драм. Вельмі хочацца спадзявацца, што такая анталогія з’явіцца, і там будзе выпраўлена гістарычная памылка, і імя К. Крапівы будзе годна прадстаўлена.

Заслугі К. Крапівы былі ацэнены вельмі высока Н. Гілевічам, які не пабаяўся сцвердзіць на юбілейным вечары, прысвечаным 85-годдзю пісьменніка, што “пасля Крылова ў славянскай літаратуры Крапіва – буйнейшы байкапісец і драматург” [4, с. 245]. Думка Н. Гілевіча, аднаго з буйнейшых і да гэтага часу непераўзыдзеных прапагандыстаў балгарскай культуры ў Беларусі, для балгар павінна мець істотнае значэнне.

У заключэнне дададзім, што не толькі драмы і байкі К. Крапівы будуць цікавыя для балгар. Не менш цікавай магла б быць і паэма “Біблія” як на прадмет параўнання выўяленых у ёй закладзеных яшчэ ў сярэдневяковай Балгарыі багамільскіх ідэй, так і вострым сатырычным гучаннем, скіраваным супраць рэлігіі, якое таксама не раз выяўлялася ў балгарскай літаратуры (П. Славейкаў “Песня майму грошыку”/ “*Песен на паричката ми*”, Х. Боцеў “Мая малітва”/ “*Моята молитва*”, шматлікія апавяданні Э. Пеліна і інш).

Навуковец, грамадскі дзеяч, пісьменнік самабытнага таленту К. Крапіва – яскравы прадстаўнік беларускай культуры, з творчасцю якога Балгарыя яшчэ мусіць пазнаёміцца больш глыбока і дасканала.

ЛІТАРАТУРА:

1. Вълчев, Н. Белоруската моя тетрадка: Избрани преводи / Ред. Н. Гилевич. — Минск: Беллитфон, 2000. – С. 74–76.
2. Карпов, В. Кандрат Крапива // Славяни. 1946. София. Кн. 4–5. С. 120–122.
3. Крапива, Кандрат. Щедър живот // Сталиново племе. – София, 1945. – С. 314–328.
4. Лаўшук, С. С. Кандрат Крапіва і беларуская драматургія. – Мінск: “Беларуская навука”, 2002. – 252 с.
5. Сабалеўскі, А. Кандрат Крапіва: Нарыс жыцця і творчасці. – Мінск: Народная асвета, 1989. – 222 с.

С Е К Ц Ы Я 4
БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ КЛАСІКА Ў НОВЫМ ПРАЧЫТАННІ

Я.А. Гарадніцкі (Мінск)

НАРАТЫЎНЫЯ ПРЫЁМЫ Ў ПРОЗЕ ІВАНА МЕЛЕЖА

У эпічных творах рэалізацыя мастацкага свету адбываецца праз апавядальныя структуры. Ад таго, якім чынам арганізоўваецца аповед, у многім залежыць успрыманне чытачом мастацкага свету літаратурнага твора. Творы І. Мележа даюць багаты матэрыял для аналізу наратыўных прыёмаў, характэрных для беларускай прозы XX стагоддзя. Як слушна заўважыў С. Андраюк, "паўната ахопу рэчаіснасці, эпічнасць, разуменне і адчуванне драматызму жыцця і чалавечых характараў, пластычнасць, аб'ёмнасць пісьма, аналітызм метаду асэнсавання – вось тыя вызначальныя якасці, што ляжаць у аснове мележаўскай мастацкай структуры, складаюць яе сутнасць" [1, с. 66].

Пры абмалёўцы персанажаў і выяўленні сітуацый у раманах "Палескай хронікі" маюць значэнне суадносіны дынамікі і статыкі. Звернемся да першых старонак рамана "Людзі на балоце". Павольна сунецца па вясковай вуліцы статак кароў («каровы павольна, са шляхецкай паважнасцю сыходзіліся ў статак» [2, с. 7]). Ганна, яшчэ незнаёмая чытачу, прадстаўленая проста як "чарнявая дзяўчына з дубцом", паказана ў руху ("дзяўчына з дубцом подбегам вярнулася ў хату" [2, с. 7]). Ганніна рухавасць выяўляецца на фоне сузірання, калі яна на хвіліну спынілася, засяродзілася, каб зазірнуць у водную глыбінь студні. Аднак неўзабаве засяроджанасць, сканцэнтраванасць Ганны на самой сабе, перапыняецца пануканнем мачыхі. "Яна хацела, мусіць, паглядзецца ў ваду, але з хаты раптам пачуўся незадаволены крык: – Ганно-о! Дзе ты, нячыстая сіла?!." [2, с. 7]. Пасля гэтага вокрыку "дзяўчына заспяшалася" [2, с. 7].

Тое ж самае слова *подбегам* аўтар выкарыстоўвае і пры апісанні Васіля: "Ён подбегам падаўся да ўзболатка, дзе пасціўся перад алешнікам спутаны конь" [2, с. 9]. Такім чынам, розныя характары ў нейкай меры супастаўляюцца і размяжоўваюцца з дапамогай аднаго і таго ж азначэння. Для імклівай Ганны жыццё "подбегам" – яе натуральны стан. Хутчэй якраз хвілінная засяроджанасць над студняй з'яўляецца выключэннем, успрымаецца як значымы элемент мастацкай структуры. Для нетаропкага Васіля стыль паводзінаў "подбегам", наадварот, не характэрны і таму ўспрымаецца таксама як значымы элемент.

Аўтар пры апісанні часта спецыяльна падкрэслівае, з чыйго пункта гледжання ўспрымаецца той або іншы малюнак. Даволі часта ў тэксце сустракаюцца прамыя ўказанні на таго персанажа, чыімі вачыма паказана навакольле. "З якой зайздрасцю і непакоем пазіралі Валодзькавы вочы, як каля хлява запрагаў старэйшы брат рудога Гуза, пагрозна пакрыкваючы, як дзед укладваў касу, як маці прывязвала торбу з харчамі..." [2, с. 10]. І адразу ў наступным абзацы ўвага пераакцэнтоўваецца на Васіля. Пры гэтым напачатку Васіль прадстае як **аб'ект** апісання, а затым як **суб'ект** дзеяння. "Васіль тузануў вераўчанымі лейцамі Гуза, і калёсы паволі пакаціліся па двары на вуліцу. Тут Васіль азірнуўся – на ўсёй вёсцы, амаль каля кожнай хаты, стаялі калёсы, касцы, жанчыны і дзеці. На ўсёй вуліцы было на рэдкасць людна, яна ўся жыла добрай чалавечай заклапочанасцю" [2, с. 10]. У першым сказе апісанне вядзецца з аб'ектывізаваных пазіцый і яно адпавядае аўтарскаму пункту гледжання. Далей адбываецца перамяшчэнне цэнтра ў поле зроку самога Васіля. Аднак у тым, што і як бачыць менавіта дадзены мележаўскі герой, выяўляюцца ўсё ж такі і аўтарскія ацэначныя крытэрыі, аўтарская сістэма каштоўнасцей. Метафарычна выказацца або падумаць аб тым, што сельская вуліца жыла "добрай чалавечай заклапочанасцю" ўсё-такі ў большай ступені характэрна для самога аўтара, чым для яго героя.

У мележаўскім тэксце пастаянна адбываюцца збліжэнні і разыходжанні пунктаў гледжання і спосабаў выказвання аўтара і героя. Набліжэнне да ўнутранага свету (пункта гледжання) героя, якое здзяйсняецца з дапамогай сродкаў моўнага выражэння, перамяжаецца зваротам да больш агульнага, панарамнага (усеагульнага) пункта гледжання. Такі пункт гледжання выразна выяўляецца,

напрыклад, у падраздзеле 2.2 першай часткі рамана. Ён пачынаецца са сказа, які, як быццам, арыентуе на тое, што аповед будзе працягвацца з пункту гледжання Васіля: “Нібы праз туман, даходзіла да Васіля, як жылі гэтымі днямі Курані” [2, с. 33]. Аднак, як выяўляецца далей, гэта своеасаблівы пераход ад аповеду, які вёўся ў папярэднім падраздзеле з падключэннем успрымання Васіля, да больш агульнага аповеду, да паказу менавіта таго, “як жылі Курані”.

Плынь свядомасці, думкі і адчуванні герояў перадаюцца ў раманах Мележа некалькімі спосабамі. Граматычна яны могуць афармляцца як простая і няўласна-простая мова. Вось характэрнае для рамана афармленне мовы героя:«У гэтыя хвіліны супакаення Ганне падумалася, што і яе крыўда, і нават Васілёва бяда – не такія ўжо страшныя, як ёй здалося. Васіля, вядома, не забяруць. “Давядуць да Алешнікаў, так, абы пастрашыць, штоб іншым була навука, ды і пусцяць... Ну, можа прыгрозяць, кеб другі раз не вадзіў, мо возьмуць слова, што ніколі з бандзюкамі знацца не будзе... Разбяруцца, што не вінаваты ён сам па сабе. Пусцяць!..” Ой, як пакажа, як папомніць зло – прыйдзецца яму папахадзіць за ёй... » [2, с. 64]. Характэрна, што і ў няўласна-простай мове апавядальніка адчуваюцца інтанацыі гераіні. Простая мова як бы пашырае свае межы.

Васіль у бяссонныя ночы ў турэмным затачэнні марыць пра дом, сумуе па працы, звыклым асяроддзі. Гэты яго душэўны стан перадаецца аўтарам праз каларытныя дэталі сялянскай гаспадаркі. “Не дрэмлючы, трызніў гумном, цэпам з выслізганым далонямі цапільнам, бачыў пусты ток, убіраў ноздрамі пах даўняй трухі з застаронкаў, чуў, як шамаціць сена ў мяккіх маршчыністых губах каня. Рукі, душа яго прагнулі працы” [2, с. 101]. Чытач услед за персанажам акунаецца ў атмасферу сялянскага побыту. Разам з тым, апошні сказ вяртае нас да аўтарскага пункта гледжання. Яго падагульняльнасць выяўляецца ў сцісласці, лаканічнасці выказвання. Істотным з’яўляецца таксама выкарыстанне займенніка трэцяй асобы.

І. Мележ часта перадае фізіялагічныя адчуванні героя, якія ўключаюцца ім у агульную сістэму самапачування персанажа, вызначаюць накіраванасць яго свядомасці. Перадача першасна сенсорных адчуванняў героя з’яўляецца момантам узмацнення “выяўленасці знутры”. Васіль Дзяцел выходзіць упершыню з турэмнай камеры на працу, на свежае паветра. Гэты момант апісваецца з пункта гледжання аўтара, у аб’ектывізавана-апавядальнай манеры. Аднак у гэты аб’ектывізаваны, адстаронены стыль уліваюцца адчуванні героя, якія характарызуюць яго ўнутраны, у тым ліку і фізічны, стан. “На другі дзень Васіля ўпершыню выклікалі працаваць. Калі ён, накінуўшы на плечы світу, выйшаў з барадатым і канакрадам на звонкі, умерзлы дворык, грудзі яго зайшліся ад бадзёрай чысціні радаснага ранішняга марозцу. Халодны вецер, што абмыў твар, абхапіў шыю, залез пад велікаваты каўнер зрэбнай сарочкі, адразу пагнаў па спіне дробныя прыемныя дрыжыкі. Васіль павесялеў, гарэзна павёў плячамі, нібы стараючыся сагрэцца” [2, с. 104].

У дадзеным урыўку два погляды – знешні і ўнутраны – спалучаюцца ў адзінстве, у суаднесенасці знешняга апісання з выяўленнем адчуванняў героя, яго ўнутранага стану. Стварэнню цэласнай карціны садзейнічае таксама паралелізм у стылёва-моўным афармленні абедзвюх частак тэксту. Паказ таго, як Васіль выходзіць “на звонкі, умерзлы дворык” належыць да выяўлення аўтарскага пункта гледжання, аднак тут ужо адчуваюцца прыкметы настраёвасці, характэрнай для героя. І ў яшчэ большай набліжанасці да цэнтру ўспрымання персанажа знаходзіцца заканчэнне сказа: “грудзі яго зайшліся ад бадзёрай чысціні радаснага ранішняга марозцу”.

Пры апісанні старшыні сельсавета, які пачынае прамову на сходзе ў Куранях, аўтар выкарыстоўвае метанімію, якая абгрунтавана папярэднім абвяшчэннем Грыбка аб тым, што будзе выступаць “начальство з сельсавета” [2, с. 138]. “Начальства – маладое, з хваравіта касцістым, бледным тварам, вострымі плячыма, з гарачым, адважным позіркам – устала, абцягнула велікаватую гімнасцёрку і пачало з таго, што, па-першае, ад Алешніцкага сельскага Савета Юравіцкай воласці перадало прывітанне ўсім працоўным сяла Курані” [2, с. 138–139]. Тым самым дасягаецца пры першым жа прадстаўленні Дубадзела парадыйны эфект. Гэтаму садзейнічае супастаўленне розных па сваёй стылёвай характэрнасці лексем. Стылёвая рознапланавасць падтрымліваецца і тым, што ў мове Дубадзела пераплятаецца афіцыйная фразеалогія з прастамоўем. Паказальным фактам з’яўляецца тое, што Дубадзел ухіляецца непасрэдна назваць Апейку. “Пра грэблю тут павінен буў гаварыць з воласці, але па той прычыне, што ён не прыехаў, зноў буду гаварыць я...” [2, с. 139].

Гэты займеннік трэцяй асобы яшчэ раз з’явіцца ў тэксце падраздзела ў дачыненні да Апейкі, але ўжо ў іншым кантэксце. Старшыню валвыканкома, які прыпазніўся на сход, убачыць у дзвярах Васіль. “Нечакана позірк яго наткнуўся на іншую постаць, якая ўраз захвалявала хлопца. Васіль не паверыў, прыгледзеўся: не, памылкі тут не было, у дзвярах стаяў *ён*!” [2, с. 140]. Тое, што паяўленне Апейкі пададзена праз успрыманне Васіля, у лёсе якога старшыня валвыканкома сыграў немалаважную ролю, мае кампазіцыйна-сэнсавае значэнне ў “дыялогу-спрэчцы” паміж Апейкам і Дубадзелам. Калі ў вуснах Дубадзела займеннікам “ён” абазначаецца імкненне прыменшыць вагу непасрэднага начальніка, то ў свядомасці Васіля *“ён!”* (тут мае значэнне і эмфатычная і графічная акцэнтацыя займенніка) зусім іншым чынам характарызуе чалавека, з якім звязаў яго лёс.

Наступнае азначэнне, якое атрымлівае Апейка падчас правядзення сходу, – “ціхі госць” [2, с. 141]. Яно таксама звязана з агульнай сістэмай проціпастаўленняў у падраздзеле. На “ціхага госця” пачынаюць аглядвацца і перашэптвацца куранёўцы падчас выступлення Андрэя Рудога, які гаварыў, як падкрэслівае апавядальнік, “незвычайна голасна, палымяна” [2, с. 141]. “Ціхі госць” – гэта і сэнсавая супрацьвага паводзінам Дубадзела як гаспадара становішча, у характарыстыцы якіх прэваліруюць такія азначэнні: “рашучая пагроза”, “пагрозлівая затоенасць” [2, с. 141].

У раздзеле 2 другой часткі рамана “Людзі на балоце” дамінуе пункт гледжання Міканора, яго бачанне куранёўскіх праблем. Пры гэтым індывідуальныя адзнакі, характэрныя для маўлення Міканора, выяўляюцца не толькі ў простай мове, але і ў няўласна-простай, якая, па сутнасці, з’яўляецца аўтарскім пераказам думак і адчуванняў героя. “Але і сядзець склаўшы рукі, ды слухаць скаргі, ды бедаваць – таксама не метад. Варушыць трэба соннае, гіблае гэта балота, самому варушыць: ніхто другі – не сакрэт – рабіць за цябе не будзе” [2, с. 162]. Не толькі несумненны паказчык маўлення Міканора, яго заўсёднае “не сакрэт”, рэпрэзентуе тут пункт гледжання гэтага героя, але і такія выразы, як “не метад”, “варушыць... балота” [2, с. 162]. Якраз Міканор, самы актыўны і свядомы куранёвец, надае ключавому слову рамана – *балота* – пераноснае значэнне, актуалізуючы сімвалічны падтэкст твора.

Тэма *балота* як пэўнага ладу жыцця закранаецца і пры апісанні барацьбы Міканора з “даўнімі”, “адвечнымі” звычаямі, у якой ён прадстае своеасаблівым селекцыянерам, які імкнецца вырасціць “карысныя” культуры. “Звычаі, даўнія, адвечныя, бачыліся Міканору нібы тая горкая, ні на што добрае няздатная балотная расліннасць, што зелянела, буяла летам усюды на куп’істых куранёўскіх узболатках і балотах. Як тая непатрэбная расліннасць, што ўчэплівалася глыбока ў торф, жылі моцна ў людзях, пусціўшы ўсюды сваё нявіднае карэнне, даўнія, дурныя звычаі. Як і балотнай непатрэбшчыне, ім ніхто і не дзівіўся, нібы няможна было і ўявіць, што магло расці на балоце тым нешта іншае, карыснае!” [2, с. 163–164].

Прыведзеныя прыклады сведчаць пра тое, што для рамана “Людзі на балоце” І. Мележа, таксама як і для ўсёй “Палескай хронікі” выдатнага беларускага празаіка, уласціва складаная і разгорнутая сістэма наратыўных прыёмаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Андраюк, С. Вывяраючы жыццём / С. Андраюк. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 224 с.
2. Мележ, І. Людзі на балоце / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 399 с.

Т.П. Хоміч (Мінск)

ІДЭЯ НЕЎМІРУЧАСЦІ Ў ПАЭТЫЧНАЙ АНТАЛОГІІ АЛЯКСЕЯ ПЫСІНА

Паэтычная анталогія Аляксея Пысіна – канцэптуальнае ядро яго мастацкага свету – выяўляецца ў экзістэнцыйна значных катэгорыях быцця: жыццё – смерць.Эмпірычны вопыт былога салдата стаў стымулам для філасофскага і паэтычнага асэнсавання трагічных сутыкненняў жыцця і смерці на вайне.Яшчэ В. Бечык прыкмеціў у творах А. Пысіна “жаданне адваяваць сяброў у нябыту, сцвердзіць іх месца сярод жывых…” [1, с. 74]. Паэт, насамрэч, не можа змірыцца з тым, што салдаты, якія ахвяравалі сабой, бясследна знікнуць з твару зямлі, таму невыпадкова ідэя несмяротнасці стала адной з цэнтральных у яго творчасці.

Кожная цывілізацыя, як вядома, мае ўласны пантэон вобразаў і сімвалаў, якія забяспечваюць псіхалагічную ахову яе носьбітаў ад пагрозы небыцця і ўказваюць шляхі да ўвекавечвання асобы. У гады жыцця і творчасці А. Пысіна афіцыйна дамінавала атэістычная "аптымістычная філасофія"марксізму, якая прапаноўвала *сацыякультурны* варыянт вырашэння праблемы бессмяротнасці. Яго сутнасная аснова – гэта вера ў пасмяротнае жыццё чалавека ў выніках сваёй творчасці, дзейнасці. Пасля трагічных падзей Вялікай Айчыннай вайны ідэя сацыякультурнай неўміручасці стала надзвычай актуальнай у грамадстве, знайшла адлюстраванне ва ўсёй савецкай літаратуры (творы А. Твардоўскага, М. Танка, М. Аўрамчыка, К. Кірэенкі, А. Пысіна і інш.). Зварот да яе дазволіў героям вайны застацца жыць у *памяці* тых, дзеля каго яны ахвяравалі сабой.

Першапачатковым імпульсам глыбокага творчага асэнсавання А. Пысіным ідэі сацыякультурнай несмяротнасці стаў 1960-ы год – год смерці маці Хрысціны Рыгораўны: "*Паклічу да сябе суседзяў я, / Каб не пусцеў бацькоўскі дом, / Сваёй няшумнаю бяседаю / Жывых і мёртвых памянём*" [5, с. 84]. Відаць, адыход з жыцця блізкага чалавека абудзіў думкі аб парушэнні гармоніі ў свеце, бо смерць маці, як і смерць франтавых сяброў, – гэта вялікая трагедыя для А. Пысіна. З гэтага моманту матыў вечнай памяці, яго мастацка-філасофская інтэрпрэтацыя сталі адным з сутнасных аспектаў аўтарскай канцэпцыі свету і чалавека ў ім.Вяртаючыся відушчым зрокам творцы на суровыя рубяжы баёў і перапраў, А. Пысін прамаўляў з надзеяй і цвёрдасцю: "*Нас, напэўна, ў свеце не забудуць, / Ўспомняць, што на свеце мы жылі*" [5, с. 181].

Памяць у мастацкім свеце А. Пысіна – актыўная, дзейсная: лірычны герой адчувае, што абавязаны жыць і за сябе, і за палеглых аднапалчан ("*Не я адзін узяў на плечы / Яшчэ з акопаў груз вайны. / Нясу за тых, з кім развітаўся...*" [5, с. 70]). Паэтычная думка пра жаданае "ўваскрэсенне" франтавікоў вызначаецца настойлівасцю, неадступнасцю, у выніку чаго ідэйна-мастацкая функцыя памяці пашыраецца: памяць скасоўвае "мяжу" паміж жыццём і смерцю, што перадаецца ў вобразнай тканіне твораў праз частае збліжэнне лірычнага героя і воблікаў спачылых салдат (адзін з ключавых вобразаў у гэтым плане – "*пабрацімства мёртвых і жывых*"). У вершы "Пахаваны тут франтавікі…" палеглыя воіны, што засталіся ў памяці жывых, нават "ідуць" у рэальны бой: "*А яны, бяссмерце ўжо спазнаўшыя, / Разам з намі йшлі / Нябачна / Ў бой. / І мы лёсам адчуваем іх…*" [5, с. 296].

Набліжэнне свету палеглых да свету жывых прыводзіць да таго, што лірычны герой А. Пысіна ў пастаянных думах-уяўленнях і трывожных снах існуе на мяжы быцця і нябыту, у свеце зямной рэальнасці і, так бы мовіць, віртуальнай. Мастацкую прастору некаторых вершаў запаўняюць эпічныя карціны, малюнкі, рэаліі побыту ў даўно пражытым прасторава-часавым абсягу:

І добра мне. І маці не старая.
І брат жывы. І ходзяць к нам суседзі.
Вайна нікога ў нас не забірае,
І дома ўсе дарослыя і дзеці.

Яшчэ няўцешна ўдовы не галосяць,
Яшчэ касцоў гарматы не гукалі.
І тыя, што забіты, сена косяць,
Ядуць на лузе сала з агуркамі… [5, с. 272]

Складаны, часта драматычны вопыт асабістага жыцця паэта абумовіў шматаспектны характар выяўлення ім праблемы неўміручасці. У мастацкім свеце вылучаюцца прыкметы яшчэ адной ідэі – ідэі *біягенетычнай* несмяротнасці, сутнасць якой заключаецца ў прыродна-біялагічнай бясконцасці чалавека, дзе вызначальнай становіцца, словамі паэта, "*у жылы перададзеная кроў*" [5, с. 118]. Гэта ідэя з'яўляецца традыцыйнай для народнага светаўспрымання, але выступае па-свойму арыгінальнай у мастацкай канцэпцыі быцця. Дзеля яе паэтычнага ўвасаблення ў вершы "Байцам спявае рэквіем сасоннік…" А. Пысін выкарыстаў вобраз зерня, якое ў рэальнай прыродзе нараджае безліч сабе падобных,і не забыў нагадаць унукам: "*З драбнюткага зярнятка – ўсе калоссі*" [5, с. 118]. Непрыкметныя рысы – "*вочы, рукі*" – нагадваюць лірычнаму герою загінуўшых байцоў, якіх

ён “*помніць юнымі*”: *“Малыя хлапчукі… / Ды гэта ўнукі, / Сыны сыноў тых колішніх сяброў*” [5, с. 118].Нават знешняе падабенства ўмацоўвае надзею і веру ў “адраджэнне” памерлых у вобліку дзяцей і ўнукаў. У творы “Не ўсе бацькі забіты на вайне…” адзіны сын становіцца для маці нібы заменай фотаздымка, якога не засталося ад каханага, што прапаў без вестак: “*…ён кожнай рыскаю сваёй / Той незабыўны воблік дапаўняе*” [5, с. 102]. Апелюючы да прыродна-біялагічнай бясконцасці чалавека, паэт сцвярджаў неабходнасць аднаўлення жыццёвага кругавароту, парушанага ў выніку ваенных катастроф.

Адметнасць мастакоўскай ідэі ў тым, што яна распрацавана ў рэчышчы трагічнай наканаванасці маладога пакалення, якое гінула, не паспеўшы падумаць пра свой генетычны працяг. Ненароджаных дзяцей, абарванае юнацкае жыццё аплаквае лірычны герой паэта. І калі вершы канца 1950-х – пачатку 1960-х гг. прасякнуты вялікім болем за ўсё пакаленне маладых і забітых (“*Без бародзядоўскіх паміралі…*” [5, с. 78], “*– Па колькі, хлопцы, вам? – Па дваццаць*” [5, с. 101], “*Як загад аб наступленні – / Век кароткі ў юнакоў…*” [5, с. 174]), то ў творах канца 1960-х у памяці аўтара ўсплываюць больш канкрэтныя рысы мінулага, рэальныя героі вайны і іх трагічны лёс. Плынь эмацыйных перажыванняў паэта рухалася ў бок канкрэтызацыі ўспамінаў пра юных байцоў, з якімі ён сустрэўся некалі на ваенных шляхах (“*гвардзеец быў зусім хлапчук*” [5, с. 204], “*… Два сыны-танкісты згарэлі, / Не паспелі / ўнукам слова даць*” [5, с. 248], “*ні дачушкі, ні сына малога / Ў маладога камбата няма*” [5, с. 292]). Тым больш зразумелым становіцца эмацыйнае ўзрушэнне лірычнага героя, якое ён перажывае кожны раз, пазнаўшы ў крэўных нашчадках рысы бацькоў, якія ахвяравалі сабой, ратуючы маладзейшых салдат. Гэта адначасова і боль ад непапраўных страт, і здзіўленне, радасць ад спраўджанай перамогі жыцця: “*Шмат бацькоў на нядаўняй вайне / Ў жвір лягло ў шынялях і ў анучках. / Дочкі, дочкі ў сяброў і мяне – Гэта ж іхнія родныя ўнучкі*” [5, с. 57]. Верш быў напісаны А. Пысіным у 1957 г., а ўжо ў 1960-я гг. у мастакоўскім набытку з’явілася некалькі твораў са зваротам да ўласнай дачкі (“Дала мне маці гэту мову…” – 1964, “Пад гарою сады ў свежым лісці…” – 1966, “Вось дарога – дажджавыя пырскі…” – 1967, “Дымяцца воблакі над поўднем…” – 1968 і інш.). У гэтых вершах на першым плане не проста генетычная сваяцкасць, а запавет дачцэ даць далейшае жыццё памкненням, перакананням і дасягненням бацькоў. У пысінскі паэтычны свет, такім чынам, прыходзіць ідэя пераемнасці пакаленняў, якая раскрываецца, паглыбляецца і надалей, прычым на розных канцэптуальных узроўнях (смерць і пакаленні, памяць і пакаленні, мір і пакаленні, прырода і пакаленні, час і пакаленні, вечнасць і пакаленні і інш.). Ідэя пераемнасці пакаленняў – гэта ўжо выхад на філасофскае асэнсаванне сувязі продкаў і нашчадкаў, для яе не з’яўляецца прынцыповым крэўнае сваяцтва, як для ідэі біягенетычнай неўміручасці. А. Пысін не абмяжоўваўся ўспрыманнем неўміручасці толькі як працягу жыцця ў родных нашчадках.

Мастацкае ўвасабленне А. Пысіным думкі аб няспыннасці чалавечага жыцця нясе на сабе і адбітак старажытнаславянскіх светаўяўленняў. Уплыў міфа на лірыку паэта апасродкаваны, адбываецца праз засваенне аўтарам філасофіі народных песенных твораў, у змесце якіх амаль заўсёды прысутнічаюць “трансфармаваныя міфы ці міфалагічныя сюжэты” [6, с. 15]. Фальклорныя творы розных жанраў захавалі мноства прыкладаў рэінкарнацыйных уяўленняў нашых продкаў, а рэінкарнацыя – гэта своеасаблівая трактоўка ідэі неўміручасці ў народнай свядомасці, яе вытокі ідуць ад старажытных Ведаў, дзе сэнс жыцця людзей тлумачыўся пераходам у іншую форму існавання. Нават калі А. Пысін у свае 1960–70-я не быў знаёмы са словам “рэінкарнацыя” ці тлумачэннем яго дакладнага сэнсу, у яго паэтычным слоўніку сустракаецца лексема “перасяленне”, ужытая ў дачыненні да чалавечай душы (“Ноч у Ташкенце”). У савецкай, у тым ліку беларускай, паэзіі некалькіх пасляваенных дзесяцігоддзяў, ды і пазней, элементы фальклорных метамарфозаў нярэдка выкарыстоўваліся пісьменнікамі, калі размова ішла пра мастацкае ўвасабленне вобразаў памерлых ці ўласную несмяротнасць (асобныя творы Р. Гамзатава, А. Таркоўскага, Б. Слуцкага, М. Танка, К. Кірэенкі, Р. Барадуліна і інш.). Але ў А. Пысіна апеляцыя да пераўвасабленняў чалавека пасля смерці не адзінкавая і глыбока канцэптуальная. І вобраз “*душ перасялення*” ў вершы “Ноч у Ташкенце” не выпадковы: у іншых творах гучаць неаднаразовыя намёкі на магчымасць існавання душы ў іншым абліччы (“*… не ведаю я сам, / Чым яшчэ на гэты свет з’яўлюся…*”, “*Ты б мог*

прыйсці ў свет птушкаю, пчалой. / Ты б мог прыйсці бярозкаю, што ссёк, / Мурашкаю, што сок з пянёчка выпіла", інш.).

Старажытныя вераванні ў перасяленне душы сталі асновай метафарызацыі і абагульнення пысінскай думкі аб праблеме вечнага жыцця. Скажам, у вершы "Сцяжынкі лясныя стаптаны да дзір…" паэт праецыруе радкі з народнай песні, пабудаваныя па прынцыпу паралелізму ("*Дубочак зялёненькі, / Іванька малодзенькі*") і ўзятыя ў якасці эпіграфа, на блізкую для яго праблематыку – несмяротнасць палеглых салдат. "Сустрэча" лірычнага героя з дубамі – гэта метафарычнае спатканне з таварышамі, якія ажылі ў дрэвах: "*– Вунь дзед-брыгадзір, / А той – лейтэнант маладзенькі. / Яшчэ ты кагосьці ўявіў і спазнаў / У дрэве з густымі брывамі*" [5, с. 336]. У творах А. Пысіна душы памерлых, а гэта амаль заўсёды байцы, пераўвасабляюцца ў "*траву і гарыцвет*", у "*іван-чай*", становяцца "*пяском, травою, глінай*". Пераўвасобленымі душамі могуць быць і "*Дняпроўская пушча*", якая "*паўстала братамі, сябрамі*" [5, с. 336], і "*туя – дрэва хвойнае*" – "*як выдых цела і душы*" [5, с. 351], "*травінкі*", "*лісце*" [5, с. 331], "*дубы*", якімі "*з магіл устануць*" хлопцы-байцы [5, с. 33], іншымі словамі, усё, што каранямі звязана з роднай зямлёй. Менавіта зямля, якая ў паэтычным свеце А. Пысіна валодае "*амаль людской душой*" [5, с. 258], прымае чалавека пасля смерці ("*сваю часцінку сустракае і горне да грудзей яе*" [5, с. 258]) і вяртае ў выглядзе раслін, мае дачыненні адначасова і да смерці, і да жыцця. Сугучная пысінскай паэтычна-філасофская думка А. Куляшова аб тым, што "зямля для ўсіх, хто там, для ўсіх, хто тут – / Адзіная сапраўднасць і бясспрэчнасць, / У ёй адной – іх вечнасць і нявечнасць…" [3, с. 42] (паэма "Варшаўскі шлях").

Надзвычай важнымі для разумення пысінскай трактоўкі неўміручасці выступаюць радкі з верша "Спіць зямля. Заснулі ў полі...", у якіх адлюстраваны погляд на смерць як зыходны пункт для новага жыцця, вобраз зямлі адначасова ўвасабляе жыццё і смерць як узаемазалежныя пачаткі: "*Не трывожуся бязмерна, / Што сустрэнуся з зямлёй, / Возьме нас зямля і верне, / Тым, што сёння сніцца ёй"* [5, с. 264]. У творчасці А. Пысіна зямля можа выступаць даволі канкрэтнай субстанцыяй, у якой закладзена патэнцыйная магчымасць бесперапыннага існавання асобы. Не заўсёды беларускія паэты, нават сучаснікі А. Пысіна, у рэфлексіях на тэму жыцця – смерці так дакладна называюць гэтую субстанцыю. Напрыклад, С. Дзяргай у верш "Я з дня і ночы спарышоў…" увёў вобраз невядомага вымярэння, якое дае пачатак жыццю і куды чалавек адыходзіць, каб "стаць зноў у вечны круг" [2, с. 141]. А. Пысін, абапіраючыся на традыцыі славянскай міфалогіі (нашы продкі ўяўлялі працэс смерці як адыход да зямлі-маці: "…З яе яны выйшлі, яна іх карміла, у яе яны вярталіся" [4, с. 18] і нараджаліся з яе ў новым абліччы), самым найлепшым чынам здолеў скарыстаць вобраз зямлі для раскрыцця ідэі несмяротнасці.

Такім чынам, погляд А. Пысіна на праблему бяссмерця далёка неадназначны, нясе на сабе адбітак сацыяльна-палітычнай атмасферы часу, духоўнага клімату ў грамадстве, зведанага і перажытага самім паэтам. У паэтычных творах адбываецца пастаянны працэс вытлумачэння сутнасці адной з самых важных загадак быцця – неўміручасці.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бечык, В. Правам салдата і сейбіта / В. Бечык // Свет жывы і блізкі : літ.-крыт. арт. / В. Бечык. – Мінск, 1974. – С. 73–81.
2. Дзяргай, С. Чатыры стыхіі : вершы і паэмы / С. Дзяргай. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 271 с.
3. Куляшоў, А. Збор твораў : у 5 т. / А. Куляшоў. – Мінск : Маст. літ., 1974 – 1977. – Т. 5 : Творы розных гадоў. Крытычныя нататкі. – 1977. – 512 с.
4. Ненадавец, А.М. Каму пакланяліся продкі / А.М. Ненадавец. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 239 с.
5. Пысін, А. Выбраныя творы : у 2 т. / А. Пысін. – Мінск : Маст. літ., 1980. – Т. 1 : Вершы, 1948 – 1966. – 304 с.
6. Шамак, А.А. Уводзіны ў міфалогію беларусаў : вучэб. дапам. / А.А. Шамак. – Мінск : Беларус. дзярж. пед. ун-т, 1997. – 50 с.

З.І. Траццяк (Полацк)

«КУДЫ ІДЗЁМ? КУДЫ ПРЫЙДЗЁМ?»: ПРАБЛЕМНА-ТЭМАТЫЧНЫЯ ПОШУКІ Ў ТВОРЫ «НА ІМПЕРЫЯЛІСТЫЧНАЙ ВАЙНЕ (З ЗАПІСНОЙ КНІЖКІ)» М. ГАРЭЦКАГА

Кніга «На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)» (1926) М. Гарэцкага – адзін з выбітных твораў, што засведчылі пачатак новага этапу развіцця беларускай ваеннай прозы. Варта ўвагі, што «матэрыял сам па сабе аказаўся такім самастойна значным, эстетычна важкім, што аўтар даў яму магчымасць … разліцца так, як вымушаў унутраны “цяжар” і рух таго матэрыялу – у дакументальна-мастацкія запісы» [6, с. 36]. Дадзенае выданне неаднаразова станавілася аб’ектам навуковага даследавання тэкстолагаў, гісторыкаў літаратуры, кампаратывістаў, мовазнаўцаў. Асобна хочацца звярнуць увагу на грунтоўныя працы А. Адамовіча, Д. Бугаёва, Т. Голуб, Т. Дасаевай, М. Кенькі, Е. Лявонавай, М. Мушынскага, Л. Сіньковай, Т. Тарасавай, М. Тычыны.

Вядомы на сённяшні дзень тэкст «Запісак» паступова набываў свае звыклыя форму і змест. Першапачатковыя накіды рабіліся ўжо летам-восенню 1914 г. М. Гарэцкі «ў самых неспрыяльных варунках … не выпускаў з рук пяра. Нават у залітых вадой акопах, у кароткія хвіліны зацішша паміж артылерыйскімі налётамі клаліся на паперу першыя накіды будучай мастацка-дакументальнай кнігі» [7, с. 87]. Напрыканцы таго ж года пісьменнік знаходзіўся ў шпіталі, дзе ўпершыню паспрабаваў сістэматызаваць напісанае. Назапашаныя факты і ўражанні павольна (1914 – 1915, 1919, 1920, 1925, 1926, 1928) крышталізаваліся ў эксперыментальны твор, які ўвабраў у сябе эпісталярныя, дзённікавыя, аповедавыя элементы. Дачка празаіка, Г. Гарэцкая, сведчыла, што 1925 г. – час актыўнай падрыхтоўкі да выдання працы, што атрымала назву «На імперыялістычнай вайне» [3]. Менавіта тады мастак слова кінуў пробны шар: надрукаваў асобныя ўрыўкі ў перыёдыцы.

У дадзеным артыкуле будзе разгледжана частка, апублікаваная ў другім нумары часопіса «Полымя» (1925) [5]. Гэты тэкст мае шэраг розначытанняў з «класічнымі» «Запіскамі», вядомымі па трэцім томе са Збора твораў М. Гарэцкага [4]. Згаданы варыянт «На імперыялістычнай вайне (З запіснай кніжкі)» – значны этап у станаўленні аўтарскай канцэпцыі. Паказальна, што ў нататках пакуль не фігуруе скразны для спадчыны пісьменніка персанаж – Лявон Задума.Празаік спрабаваў вырашыць, як прапарцыянальна суаднесці мастацкі і дакументальна-аўтабіяграфічны складнікі. Апошні пераважаў, бо згадваліся прозвішчы рэальных людзей, геаграфічныя назвы, даты. М. Гарэцкі свядома не імкнуўся дыстанцавацца ад апавядальніка. Публікацыя 1925 г. дазваляе меркаваць не толькі пра творчую эвалюцыю пісьменніка, але і складці пэўнае ўяўленне пра тэматычныя і стылёвыя пошукі беларускай ваеннай прозы 1920-х гг.

Варта ўвагі, што ў назве ўрыўка фігуруе прыметнік «імперыялістычны», што не сустракаецца ў асноўным тэксце публікацыі. У запісе ад 26 ліпеня 1914 г. апавядальнік характарызуе падзеі, у якіх ён удзельнічаў, як «сучасную вайну» і «ліхую гадзіну» [5, с. 59]. Згадка пра імперыялізм, на наш погляд, – даніна савецкаму часу, спроба ці апраўдаць, ці надаць надзённае гучанне пачатковаму этапу Першай сусветнай, што ў 1925 г. успрымалася як антынародная ганебная бойня, прэлюдыя да кастрычніцкай рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. М. Гарэцкі не імкнуўся звесці тое, што адбылося ў 1914 – 1918 гг., толькі да барацьбы капіталістычных краін за крыніцы сыравіны і рынкі збыту. Уласны франтавы вопыт (у сукупнасці з перажытым да і пасля знаходжання ў акопах) падказваў, што ніводнае азначэнне той вайны не было вычарпальным. Таму аўтар імкнуўся да напісання поліфанічнага твора, што закранаў шэраг тэм: трансфармацыя светапогляду пад уплывам надзвычайных абставін, пераасэнсаванне хрэстаматыйных вобразаў «свой» і «чужы», адносіны прадстаўнікоў розных этнасаў, усведамленне новага (татальнага) характару баявых дзеянняў, лёсавызначальная роля выпадку, уцёкі-выратаванне ад навалы з прычыны (псеўда) калецтва.

Ваенная літаратура спрадвеку аперуе такімі вобразамі як «вораг» і «чужы», але кожная эпоха робіць свае акцэнты. У першай трэці XX ст. М. Гарэцкі прыйшоў да высновы, што мастак слова значна збядняў твор, калі асвятляў гэтыя вобразы выключна адмоўным чынам. Сам празаік прытрымліваўся іншай пазіцыі, бо нянавісць і пагарда – асобныя пачуцці, якія не былі тоеснымі

ўсяму спектру эмоцый, што нараджаліся ў дадзеным выпадку. У пэўнай ступені і «вораг», і «чужы» – нешта большае, чым іншыя персанажы.Адлюстраванне іх псіхалогіі – «прыкмета самой паэтыкі, што ўплывала на сюжэтабудову і выяўлялася ў мастацкай структуры тэксту» [8, с. 5].

Паглыбляючыся ў праблему ўзаемадачыненняў «свайго», «чужога» і «іншага», М. Гарэцкі пабачыў у ёй надзённую мадыфікацыю «патаёмнага». Шукаючы адказ на пытанні «адкуля ўсё і што яно?», апавядальнік мог зацікавіцца гісторыяй «вольнага чалавека», што выпадкова трапіў у поле яго зроку 3 жніўня. Ён сапраўды мог быць і шпіёнам, і бязвіннай ахвярай усеагульнай падазронасці, што жывілася жудаснай атмасферай вайны. Але дайсці да глыбіні яго словаў «Я рускі, хоць і немец, рускі немец[15]. Ня хочу растрэліцца … Ехаў толькі да касьцёла …» [5, с. 60] няпроста. У гэтай цытаце гучаць ноткі, знаёмыя, напрыклад, па фінале апавядання «Рускі». М. Гарэцкі сведчыў, што праблемы сама- і нацыянальнай ідэнтыфікацыі, суіснавання розных этнасаў не вырашаюцца так лёгка, як гэта можа падацца.

У якасці традыцыйнага «ворага» паўсталі персанажы, што служылі ў нямецкім войску. Паказальна, што апавядальнік, знаходзячыся каля гармат ці ў блізкім тыле, практычна не сутыкаўся з імі ў час бою, а толькі бачыў наступствы іх дзеянняў, адчуваў разбуральны ўплыў іх сродкаў вынішчэння, бачыў палонных. «Вораг»-немец успрымаўся як істота, надзеленая практычна звышнатуральнымі здольнасцямі. Такому ўяўленню, паводле М. Гарэцкага, спрыялі масавы неўроз, шпіёнаманія, прапаганда. Трэба ўлічыць і спрадвечнае жаданне містыфікаваць усё незнаёмае і чужое. Няма нічога дзіўнага, што чутыя летам 1914 г. аповеды пра дыверсіі немцаў адлюстраваны ва ўрыўку: «Ардынарцы камандзераў кажуць, нібы-та начою былі нейкія нямецкія сыгналы ў тылу ў нас» [5, с. 61], «Кажуць, быццам і сяньня начою таксама была адзаду ў нас сыгналізацыя, як і ўчора» [5, с. 64]. Сімптаматычна, што ў выданні 1926 г. аўтар не надаваў празмернай увагі дадзенаму эпізоду франтавога быцця. Ён засяродзіўся на стварэнні вобраза ворага-чалавека, які шмат чым быў падобны да салдата расійскага войска. Акрамя таго, пісьменнік больш паслядоўна разгледзеў вобразы немцаў-цывільных.

Паводле М. Гарэцкага, кожны, хто ўдзельнічаў у Першай сусветнай, адчуваў, што ён набываў уласцівасці «іншага». Шараговыя адзначалі, як праявы татальнай вайны вынішчалі іх ілюзіі наконт гераізму, ахвяравання ў імя Радзімы. Яны рабіліся «благімі салдатамі», што дазвалялі сабе каментары кшталту: «Забяруць, дык забяруць жывымі [у палон. – *З.Т.*], усё на свеце болей пажывём», «Сядзелі-б мы ў акопах, хай бы немцы йшлі на нас, нам іхняе царства не патрэбна …» [5, с. 69].

«Іншым», але не «чужым», паўстаў вобраз батарэйца Борухава, які разглядаў магчымасць пазбегнуць службы ў царскім войску. У канфідэнцыйнай размове персанаж паведаміў, што «мог і зусім звольніцца ад службы», што «яго браценнік зрабіў сабе маленькі брак і сядзеў цяпер у хаце ў Лядох … Каштавала толькі 300 рублёў» [5, с. 71]. Схема не спрацавала, бо бацькі Борухава не мелі сродкаў на нелегальную аперацыю[16] і не жадалі пазычаць у родных, бо «закон не дазваляў браць дарма» [5, с. 72]. Апавядальнік, які сам прымусова пайшоў у войска, каб скараціць тэрмін службы, з абурэннем слухаў Борухава. Адносіны да сітуацыі ён выказаў у жорсткай форме: «А, дык вас пэўна заб'юць на вайне, калі так … » [5, с. 72]. М. Гарэцкі, верагодна, адмоўна ставіўся да спантанных,

[15] Цікавая мадыфікацыя вобраза «свайго-чужога» пададзена Ц. Гартным у трэцяй і чацвёртай квадрах рамана «Сокі цаліны»[2]. Празаік расказаў незайздросную гісторыю Рудольфа Шульца, этнічнага немца, бацькі якога асталяваліся ў Расійскай імперыі. Пачатак Першай сусветнай прынёс сапраўдныя выпрабаванні, бо герой адчуў сябе чужым у знаёмым з дзяцінства соцыуме. Спадзяванні на лепшую долю вымусілі Шульца дазволіць іншым абмяняць сябе на аднаго з рускіх палонных. Трапіўшы ў Нямеччыну, персанаж адчуў усю глыбіню журбы, яго прымусілі пайсці ў войска, накіравалі на фронт, дзе ён сам насам сутыкнуўся з колішнімі суграмадзянамі. Рудольф не змог забіваць рускіх, вырашыў здацца. У палоне ён загінуў ад рукі расійскага салдата.

[16] Гісторыя пра адну ўдалую аперацыю такога кшталту пададзена ў аповесці «Набліжэнне» (1934) З. Бядулі. Галоўны герой кнігі, Саламон Левін, з прыкрасцю згадваў, як «колькі год таму назад яго ледзь не асляпілі перад прызывам, калі местачковы фельчар рабіў яму штучнае бяльмо на правым воку» [1, с. 32]. Персанаж выратаваўся ад войска, але не змог збегчы ад пакут вайны.

нічым не абгрунтаваных выбухаў негатыўных эмоцый, таму ён вырашыў выключыць эпізод з асноўнай версіі твора.

Разгледжаныя ўрыўкі не патрапілі ў 1926 г. на старонкі кнігі «На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)», але гіпатэтычна яны маглі развіцца ў самастойныя творы, заняць месца ў апавядальнай канве, напрыклад, «Камароўскай хронікі». М. Гарэцкі ашчадна ставіўся да кожнай сюжэтнай лініі, якая патэнцыяльна магла дапамагчы яму ў стварэнні вялікага эпічнага палатна, прысвечанага нацыянальнай ідэнтыфікацыі беларусаў у тым ліку пад час Першай сусветнай.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бядуля, З. Набліжэнне : Аповесць / З. Бядуля. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, Сектар мастацкай літаратуры, 1936. – 230 с.
2. Гартны, Ц. Сокі цаліны / Ц. Гартны // Збор твораў : у 4 т. – Мінск : Маст. літ., 1989. – Т. 3 : Раман. – С. 5–506.
3. Гарэцкая, Г. Наша сям'я / Г. Гарэцкая // Максім Гарэцкі. Успаміны, артыкулы, дакументы / склад. А. Ліс, І. Саламевіч. – Мінск : Маст. літ., 1984. – С. 21–58.
4. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. Гарэцкі // Збор твораў : у 4 т. – Мінск : Маст. літ., 1985. − Т.3. – С. 5–128.
5. Гарэцкі, М. На імпэрыялістычнай вайне (З запісной кніжкі) / М. Гарэцкі // Полымя. – 1925. – № 2. – С. 59–75.
6. Корань, Л. Максім Гарэцкі / Л. Корань // Цукровы пеўнік. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. – С. 22–65.
7. Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі. Жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 510 с.
8. Тычына, М. Максім Гарэцкі і праблема «другога» ў яго творах / М. Тычына // Роднае слова. – 2003. – № 2. – С. 5–9.

С.М. Тычына (Мінск)

ПРАБЛЕМА МАРАЛЬНАГА ВЫБАРУ Ў ТВОРЧАСЦІ М. ГАРЭЦКАГА І А. ЧЭХАВА

Наша жыццё ўяўляе сабой штодзённы выбар, які можа тычыцца і дробязей, і сур'ёзных рэчаў (згодна з меркаваннем Ж.-П. Сартра, нават калі чалавек нічога не хоча выбіраць, перакладвае гэтую адказнасць на некага іншага, ён такім чынам усё адно выбірае). Добра, калі гутарка ідзе пра сітуацыі, якія мала ўплываюць на далейшы лёс чалавека і блізкіх яму людзей. Праблемы ўзнікаюць тады, калі выбар становіцца лёсавызначальным і ў далейшым чалавек мусіць несці цяжар адказнасці і віны за сваё рашэнне. У сусветнай літаратуры найбольш шырока прадстаўлены сітуацыі, у якіх герой мусіць зрабіць выбар паміж грамадскім і асабістым (ці абавязкам і пачуццем). Прычым, часцей за ўсё (асабліва калі гутарка ідзе пра старажытную літаратуру) менавіта грамадскаму аддаецца прыярытэт. Напрыклад, у антычнай і сярэднявечнай літаратуры, а таксама літаратуры класіцызму, герой атрымлівае маральную перамогу толькі тады, калі выбірае "грамадскае", забываючы пра асабістае.

Антыгона ў аднайменнай трагедыі Еўрыпіда заслужыла павагу людзей таму, што ахвяравала сваім жыццём дзеля выканання вышэйшага ці так званага боскага закона, згодна з якім цела памерлага абавязкова трэба пахаваць. Важным з'яўляецца тое, што гэта было яе асабістае рашэнне, у правільнасці якога ў гераіні не было ніякіх сумненняў. Ніхто не прымушаў яе рызыкаваць сваім жыццём, гэта быў яе маральны выбар, які дазволіў ёй памерці з чыстым сумленнем. "У Эсхіла і Сафокла герой настолькі свабодна ажыццяўляе неабходнасць і настолькі пазбаўлены ўнутраных рэфлексій (= ваганняў і роздумаў з нагоды сваіх дзенянняў), што ў творы няма псіхалагічнай характарыстыкі героя" [2, с. 388].

У сярэднявечным рамане "Трыстан і Ізольда" галоўны герой аддае сваю каханую каралю таму, што ён мусіць выканаць свой абавязак, бо доўг перад каралём ён ставіць вышэй за асабістыя патрэбы. Прычым, іншы варыянт не абмяркоўваецца і ў героя не ўзнікае нават думкі, што можна

зрабіць інакш (не гледзячы на тое, што выбар Трыстана ўрэшце робіць няшчаснымі ўсіх удзельнікаў любоўнага трохкутніка). “Феадальны парадак быцця не толькі звонку гоніць і праследуе Трыстана, але і дзейнічае ў ім самім, у яго ўласных уяўленнях пра годнасць і абавязак” [2, с. 389].

Людзі, якія вырашалі, што асабістае для іх важней, як паказваюць многія літаратурныя творы, часта асуджаюцца (напрыклад, Федра ў творах Еўрыпіда і Ж. Расіна). Асабістае традыцыйна звязваецца з эгаізмам і сябелюбствам, а значыць гарантуе заплямленае сумленне. Выбар “грамадскага” звычайна прадстаўлены як правільны выбар, бо, па-сутнасці, за гэтым рашэннем стаіць не адзін чалавек, а шмат людзей (суполка, група, нацыя, чалавецтва). Таму такі выбар уяўляецца бяспройгрышным: як бы ні было цяжка, але, выканаўшы свой абавязак, чалавек можа болей не хвалявацца пра згрызоты сумлення і адказнасць (ва ўсялякім выпадку віну за наступствы і кепскі выбар нібыта падзяляе з чалавекам грамадства). Але ці заўсёды “грамадскае” мае перавагу перад асабістым? Ці заўсёды чалавек робіць правільны выбар, кіруючыся меркаваннем іншых людзей (літаральна, думаючы пра тое, як на яго паглядзяць іншыя)? Ці заўжды меркаванне большасці – гэта правільнае меркаванне?

Праблема адказнасці за свой выбар вельмі добра паказана ў апавяданнях М. Гарэцкага “Рускі” і А. Чэхава “Казак”. Сюжэт, сітуацыі ў гэтых творах, на першы погляд, падаюцца зусім рознымі: вайна (у М. Гарэцкага) і мірнае жыццё (у А. Чэхава), розны сацыяльны статус герояў, іх настроі і г.д. Але яднае гэтыя творы той факт, што галоўныя героі мусяць прыняць рашэнне, якое тычыцца жыцця іншага чалавека і за якое яны потым адчуваюць віну да такой ступені, што гэта фактычна становіцца іх ідэяй фікс, ад якой пазбавіцца яны не могуць. Урэшце, іх выбар, іх учынак псуе ім жыццё, робіць іх вар’ятамі.

Герой твора М. Гарэцкага (Рускі) пад уплывам нечакана ўзніклай думкі (“Э, што ж я за ваяка” [3, с. 156].) забівае чалавека. Як пісаў М.І. Мушынскі, “герой апавядання “Рускі” пайшоў на забойства ціхамірнага аўстрыяка праз духоўную і інтэлектуальную нясталасць, праз страх перад начальствам і нежаданне быць западозраным у баязлівасці” [4, с. 390]. Падобныя матывы прысутнічаюць у творы А. Чэхава. Максім Тарчакоў, герой апавядання “Казак”, безумоўна, нікому ў спіну не страляў і нікога не забіваў, але тое, што ён адмовіўся падзяліцца святочным караваем з хворым і слабым чалавекам, якога ён сустрэў на дарозе, для героя стала раўназначна забойству (тым болей, што герою не ўдалося высветліць далейшы лёс хворага казака, які, магчыма, памёр недзе пад плотам).

Герой М. Гарэцкага спрабуе патлумачыць свой учынак ваеннай неабходнасцю, пра што сведчаць і яго вокліч “Я рускі! Я рускі! Рускі, Рускі!” [3, с. 157]. “Гэтым воклічам хворы хоча далучыць сябе да тых, хто ваюе за Расею-матухну, за “веру, цара і айчыну”, хто бароніць яе інтарэсы. Асабістая, персанальная віна салдата тут як бы падзелена на ўсіх воінаў рускай арміі пароўну. Яна становіцца віной калектыўнай” [4, с. 390]. Герой, такім чынам, шукае не проста апраўданне свайму ўчынку, але і тых, з кім можна падзяліць цяжар адказнасці. Варта згадаць прыведзеныя ў аповесці А. Адамовіча “Карнікі” матэрыялы з допытаў ваенных злачынцаў, якія таксама шукаюць апраўданні сваім дзеянням: “”Чаму вы забіваеце дзяцей?” – спыталі ў узятага ў палон на в’етнамскай тэрыторыі камандзіра аддзялення 323-й роты 232-га батальёна 290-й кампучыйскай дывізіі дваццацісямігадовага Оа Транга. “Нам загадваюць знішчаць і дзяцей. Кажуць, што, калі яны вырастуць, яны таксама стануць ворагамі…”” [1, с. 442]. Калі ў свядомасці салдата слова “чалавек” замяняецца на слова “вораг”, то ўяўленні пра адносіны да сабе падобнага пачынаюць трансфармавацца: ворага можна катаваць, з яго можна здзекавацца, забіць. У згаданых творах прасочваецца наступная сувязь: ні дзеці, ні аўстрыяк не ўяўлялі сабой небяспеку, але яны былі “ворагамі”. Дзеці – таму, што яны паходзілі з сям’і патэнцыйных ворагаў, аўстрыяк (па-сутнасці, украінец) – таму што аказаўся на чужым баку (магчыма, не жадаючы таго).

Максім Тарчакоў, герой апавядання А. Чэхава, таксама знаходзіць тлумачэнне свайго ўчынку: “Жонка не дае” [5, с. 165]. У дадзеным выпадку гутарка не ідзе пра сквапнасць героя, бо спачатку ён сам хацеў адрэзаць кавалак “паскі” (велікоднага каравая) казаку. Тарчакоў пабаяўся зрабіць нешта не так, як усе, бо ёсць пэўныя правілы, звязаныя са святамі, і дзяліць толькі што асвечаны ў царкве хлеб у дарозе, а не дома, за святочным сталом, не прынята, не прыгожа, не правільна. Жонка Тарчакова з’яўляецца носьбітам пэўных традыцый, ад якіх адступаць нельга. Але

гэта на першы погляд. Тарчакоў і сам разумее, што правілы, якіх прытрымліваецца жонка, наўрад ці маюць нешта агульнае з рэлігіяй: “Я все думаю: а что ежели это бог нас испытать хотел и ангела или святого какого в виде казака нам навстречу послал? Ведь бывает это. Нехорошо, Лизавета, обидели мы человека” [Чэхаў, с. 167]. Герой знаходзіцца ў разгубленасці, бо разумее, што ён зрабіў нешта не так. Ён мусіў прыслухацца да меркавання жонкі проста дзеля таго, каб захаваць мір у сям’і, ці для таго, каб не страціць гармонію, якая панавала ў яго душы (ён ехаў з царквы, яму было вельмі добра і камфортна, утульна, яму здавалася, што ўвесь свет радуецца жыццю і ён – шчаслівы чалавек). Сустрэча з хворым казаком парушае светлы настрой героя. І вінаваты тут не сам нямоглы чалавек, а канфліктная сітуацыя, якая паказвае, што ўсё, чым раней захапляўся Тарчакоў і што здавалася яму такім мілым, насамрэч з’яўляецца фікцыяй (асабліва гэта тычыцца яго сямейнага шчасця).

У М. Гарэцкага Рускі таксама жыве сваімі маленькімі радасцямі, знаходзіць задавальненне ў бадзянні па пустых хатах у пошуках спажывы, але сустрэча з аўстрыякам поўнасцю змяняе яго погляд на жыццё. Пасля забойства наступае расчараванне ва ўсім, што цікавіла яго раней.

Адзначым той факт, што перажыванні абодвух герояў нікім не ўспрымаюцца ўсур’ёз. Абмежаваная жонка Тарчакова проста не разумее, чаму яе муж не можа забыць казака, ёй здаецца, што здарэнне ў дарозе зусім не вартае ўвагі. Рускага з апавядання М. Гарэцкага адны лічаць вар’ятам, другія – недарэкам, а трэція – сімулянтам (фактычна яму ніхто не верыць). Сапраўды, на першы погляд здаецца, нічога звышнатуральнага не адбылося: Рускі забіў ворага (што з’яўляецца звыклай справай ва ўмовах вайны), Тарчакоў не падзяліўся хлебам (на гэта ён меў права, тым болей, што яму не дазволіла жонка). Аднаго апраўдвае ваеннае становішча, іншага – сямейнае. Чаму ж героі так блізка да сэрца ўспрымаюць гэтыя эпізоды з жыцця? Гэта звязана менавіта з іх свабодным выбарам, які яны не могуць змяніць і за які толькі яны самі мусяць адказваць. Тарчакоў можа вінаваціць жонку, Рускі – вайну, але гэта не можа апраўдаць іх, і яны гэта разумеюць. Героі знаходзяць адзінае выйсце: пакараць сябе. Рускі прыносіць у ахвяру сваё здароўе (і фізічнае, і душэўнае): “Толькі чалавек з гэтага часу перамяніўся. Быў дужа маркотны, кінуў брадзіць па дварах і бульбоўніках, упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі… Урэшце заззябіў сабе грудзі…” [Гарэцкі, с. 157]. Герой А. Чэхава ахвяруе маёмасцю, сям’ёй і душэўным спакоем: “Лошади, коровы, овцы и ульи мало-помалу, друг за дружкой стали исчезать со двора, долги росли, жена становилась постылой… Все эти напасти, как говорил Максим, произошли оттого, что у него злая, глупая жена, что бог прогневался на него и на жену… за больного казака. Он всё чаще и чаще напивался” [Чэхаў, с. 168]. Можа быць, калі б герояў пакаралі вышэйшыя сілы ці людзі, то героі не адчувалі б дакораў сумлення, але з пункту погляду людзей (ва ўсялякім выпадку акружэння герояў) іх дзеянні не з’яўляюцца злачынствам.

Аб’ядноўвае творы М. Гарэцкага і А. Чэхава і матыў крыўды. Тарчакоў не раз паўтарае словы, у якіх гучыць раскаянне, пра тое, што ён (зрэшты, ён кажа “мы”, бо вельмі хоча падзяліць віну са сваёй жонкай) пакрыўдзіў казака: “Нехорошо, Лизавета, обидели мы человека!” [5, с. 167]. Праблема не толькі ў тым, што ён зрабіў не па-хрысціянску, але і ў тым, што абышоўся з казаком не па чалавечы: не падтрымаў, не накарміў, не абагрэў няшчаснага, якому не пашанцавала захварэць у дарозе. У апавяданні “Рускі” “безнадзейная крыўда” [3, с. 156] чулася ў апошніх словах аўстрыяка “Шчо ж цій москаль наробыв… Зостанэцца моя жынка і діты” [3, с. 156]. Рускі зрабіў так, як належыць салдату (забіў ворага), але не як чалавеку (толькі што ён і аўстрыяк па-сяброўску падзялілі гарэлку і сціплую ежу).

Фіналы твораў таксама маюць пэўнае падабенства: адчуванне віны становіцца для герояў М. Гарэцкага і А. Чэхава неад’емнай часткай жыцця, па-сутнасці, толькі гэта і застаецца ім у жыцці – кожны дзень па-новаму перажываць боль ад незваротнасці выбару. Думкі герояў фіксуюцца на тым моманце, калі было прынята няправільнае рашэнне, а іх жыццё ператвараецца ў замкнёнае кола. Герой М. Гарэцкага бясконца выкрыквае: “Я рускі!”. Максім Тарчакоў бясконца шукае казака, каб выправіць сваю памылку.

У творах “Казак” і “Рускі” аўтары найперш звяртаюцца да пытанняў адказнасці чалавека за аднойчы прынятае рашэнне, цяжару чалавечага быцця, якое непазбежна звязана з выбарам (па-сутнасці, тут разглядаюцца праблемы, якія закраналі ў сваіх працах экзістэнцыялісты).

ЛІТАРАТУРА:

1. Адамович А. Хатынская повесть. Каратели: Повести / Алесь Адамович. – Минск: Маст. літ., 2004. – 446 с.
2. Борев, Ю.Б. Рыцарский романтизм // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. – М., 2003. – С. 387 –391.
3. Гарэцкі М. Збор твораў у чатырох тамах / М. Гарэцкі.– Мінск: Мастацкая літаратура, 1984. – Т. 1. Апавяданні (1913 – 1930). – 446 с.
4. Мушынскі М.І. Максім Гарэцкі / М.І. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – Т. 1. 1901–1920. – С. 381 – 426.
5. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах // А.П. Чехов. – Москва: Издательство «Наука», 1976. – Т. 6. Сочинения. 1887. – 735 с.

В.М. Губская (Мінск)

РАМАН МАКСІМА ГАРЭЦКАГА “ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ”: ПРЫХАВАНАЯ ПРАЎДА І ВІДАВОЧНАЯ РЭАЛЬНАСЦЬ

“Пісьменнікі абжываюць уласныя ўладанні: спадчыннікі старажытных земляробаў, яны ўспахваюць глебу мовы, рыюць студні, узводзяць дамы; насупраць, чытачы – гэта падарожнікі; яны вандруюць па чужых землях, браканьернічаюць на палях, напісаных не імі, прыпісваюць не пакаранні, а літасці егіпецкія і атрымліваюць асалоду ад іх. Пісьмо назапашвае, складзіруе, супрацівіцца часу, прызвычайваецца да прасторы, і нарошчвае вытворчасць самога сябе, рашуча пашырае ўласнае аднаўленне. Чытанне з часам зношваецца (забываючы пра сябе, мы забываем і прачытанае), яно не захоўвае таго, што мае, і, дасягнуўшы новых мясцін, зноў пазнае ў іх страчаны рай», – так метафарычна французскі гісторык і культуролаг Мішэль дэ Серто пазначыў розніцу паміж чытачом і пісьменнікам (цыт. па: [4, с. 125]).

Насамрэч так і ёсць. Хто ведае, што хацеў сказаць пісьменнік (менавіта пісьменнік, а не аўтар), працуючы над сваім мастацкім творам? Ці разважаў ён над вобразам чытача? Ці важна было творцу, як зразумеюць і ўспрымуць напісанае ім нашчадкі? На гэтыя пытанні рэдка можна даць адназначны адказ, менавіта таму вывучэнне дыялогу “аўтар – чытач” у змене гістарычных эпох – першае, да чаго звяртаюцца сучасныя даследчыкі-літаратуразнаўцы пры аналізе мастацкага тэксту.

Пытанне рэцэпцыі мастацкага твора ў кантэксце новага часу дае нам магчымасць прасачыць, як працуе “аўтарская ідэя” пры змене гістарычных эпох; ці ўплывае на трактоўку літаратурнага твора сацыякультурны кантэкст, ці (калі карыстацца катэгорыямі В. Шміда, кіраўніка Гамбургскага цэнтра па нараталогіі [5]) адзначаецца наяўнасць “унутранага дыялогу” паміж абстрактным аўтарам (“вобразам стваральніка твора, увасобленага ў яго творчых актах”) і абстрактным чытачом (“вобразам ідэальнага рэцыпіента, які асэнсоўвае твор ідэальным чынам з пазіцыі яго фактуры і прымае тую сэнсавую пазіцыю, якая нам падыходзіць”).

Аб’ектам увагі даследчыка, такім чынам, становіцца аповедная структура рамана, звязаная з наяўнасцю ў тэксце голасу апасродкаванай інстанцыі, якую называюць апавядальнікам ці наратарам. Сутнасць аповеду зводзіцца да пераламлення рэчаіснасці праз прызму ўспрыняцця наратара. Задача ж даследчыка, ідэальнага рэцыпіента (хочацца на гэта спадзявацца), раскрыць тыя таямніцы, што прыхаваў пісьменнік-дэміург праз свайго пасярэдніка-апавядальніка ў мастацкім творы.

Для вырашэння такой задачы возьмем, напрыклад, раман М. Гарэцкага “Віленскія камунары” (1931–1932) – твор агульнавядомы, дастаткова даследаваны і пры гэтым усё роўна не да канца разгаданы. Перш за ўсё варта адзначыць, як успрымаўся твор літаратурнай крытыкай савецкай пары, так бы мовіць, прадэманстраваць “гістарычны дыялог”, які не толькі дазволіць зразумець эвалюцыю думкі ў дачыненні да трактоўкі рамана “Віленскія камунары”, але і дасць магчымасць вызначыць “інтэрпрэтацыйныя вузлы” твора (“вузлы” жанру, тэматыкі, канфлікту, акта аповеду), успрыняцце якіх відазмяняецца ў працэсе змены культурна-гістарычных эпох.

Так, пэўны час было прынята лічыць, што адлюстраванне рэвалюцыйных падзей і станаўленне бальшавіцкай улады ў заходняй частцы Беларусі – вядучая тэма твора «Віленскія

камунары». Але такая думка – усяго толькі імператыў часу, абумоўлены шчырым жаданнем даследчыкаў спадчыны М. Гарэцкага рэабілітаваць пісьменніка (што і адбылося ў 1959 г.) і падарыць яго творам другое жыццё. Дзеля гэтага літаратуразнаўцам 1960-х гг. давялося пераадольваць немалыя перашкоды. Першым творам М. Гарэцкага, які выйшаў пасля рэабілітацыі пісьменніка, было апавяданне «Стары прафесар» (з кнігі «Досвіткі» (1926)), надрукаванае газетай «Літаратура і мастацтва» 19 снежня 1959 г. У гэты перыяд раман «Віленскія камунары» выгадна было прадставіць як гістарычны твор пра гераічнае вызваленне Вільні, тым больш, што гістарычныя падзеі ахоплены ў ім дастаткова шырока: ад перыяду, калі ў Вільні пачалі з'яўляцца першыя рэвалюцыйныя гурткі (канец 1880-х гадоў), да спроб усталяваць Савецкі ўрад у Літве, у Вільні 1918–1919 года, паміж нямецкай і польскай акупацыямі. Значнае месца ў рамане адводзіцца гісторыі ўласна Віленскага Савета (Камуны) і лёсу яе дзеячаў. Поруч з гэтай сюжэтнай лініяй надзвычай інтэнсіўна і яскрава развіваецца раманная гісторыя жыхароў Вільні і яе ваколіц, найперш – роду Мышкаў.

У першай манаграфіі «Максім Гарэцкі» (1968), аўтарам якой быў Дз. Бугаёў, раман «Віленскія камунары» атрымаў высокую ацэнку.

У 1971 г. М. Мушынскі, працуючы над сваім раздзелам у калектыўнай манаграфіі «Беларуская савецкая проза: раман і аповесць», у дачыненні да творчасці М. Гарэцкага пісаў: «У першай палове 30-х гг. выяўляюцца адчувальныя сімптомы ўтварэння яшчэ адной жанравай формы, іншай тыпалагічнай разнавіднасці, шмат у чым адрознай, непадобнай на дынамічны, востраюжэтны раман [“Вязьмо” М. Зарэцкага, “Дужасць” Б. Мікуліча. – М. М.]. Мы маем на ўвазе творы, у якіх назіраецца ўзмацненне эпічных тэндэнцый, адбываецца эпізацыя жанру рамана. Гэты працэс можна прасачыць на прыкладзе раманаў “Праз гады” П. Галавача, “Бацькаўшчына” Кузьмы Чорнага, “Віленскія камунары” і “Камароўская хроніка” М. Гарэцкага» [2, с. 131].

Такім чынам, імкненне разгледзець ідэю твора «Віленскія камунары» праз непарыўную сувязь з рэвалюцыяй, акцэнт на эпічнасці, дакументальнасці і дакладнасці адлюстравання падзей – гэта запатрабаванне часу. Відавочна, што ў 1970-я гг. выяўляецца большая ўвага да жанравай структуры рамана, з'яўляюцца паслядоўныя спробы ўвесці яго ў агульналітаратурны кантэкст, супаставіць з творамі іншых раманістаў, падкрэсліць жанравае наватарства М. Гарэцкага.

Змяняецца палітычная сітуацыя, і разам з гістарычнымі пераменамі адчуваецца дынаміка ва ўспрыняцці рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары». Так, А. Адамовіч падкрэслівае, што многае яшчэ ў творчай спадчыне пісьменніка не разгледжана і не ацэнена па-сапраўднаму (кніга «Браму скарбаў сваіх адчыняю» (1980)); М. Стральцоў адзначае смелую форму твора, у якой, на яго думку, адчуваюцца элементы авантурнага рамана (артыкул «Чалавек з Малой Багацькаўкі» (1984)); Л. Корань піша аб вымушанай гісторыка-рэвалюцыйнай трактоўцы зместу «Віленскіх камунараў» (артыкул «Максім Гарэцкі» (1996)); Дз. Бугаёў указвае на неабходнасць перачытаць творчую спадчыну М. Гарэцкага без аглядкі на ідэалагічныя догмы і цэнзурныя забароны (артыкул «Аплачана жыццём» (2003)); І. Чыгрын адкідае традыцыйны погляд на камуністаў у рамане і сцвярджае, што гэта людзі-манекены, ахвяры тэорыі (кніга «Паміж былым і будучым» (2003)); М. Мушынскі прапануе пры ацэнцы рамана ўвогуле адысці ад меркаванняў палітычнага характару, а сканцэнтраваць увагу на вывучэнні вобразнай сістэмы твора (кніга «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі» (2008)).

Такім чынам, праз сукупнасць «знешніх дыялогаў», якія ствараюць «гістарычны дыялог» становіцца відавочнай традыцыя, на якую абапіраліся «рэальныя чытачы» для інтэрпрэтацыі рамана.

Аднак каб зразумець пазіцыю аўтара-творцы, якую пісьменнік прымае ў дачыненні да чытача, і тую мэту, якой ён жадае дасягнуць, трэба згадаць, што ад рэвалюцыі 1917 года да напісання рамана «Віленскія камунары» (1931–1932) прайшло 15 гадоў. За гэты час М. Гарэцкі меў магчымасць пераасэнсаваць значную гістарычную падзею, супаставіць спадзяванні з вынікамі, абяцанні з рэальна дасягнутым, а таксама ўсвядоміць усё гэта праз уласны лёс, які быў не надта літасцівы да яго. Такая школа жыцця ўнесла сур'ёзныя карэктывы ў разуменне М. Гарэцкім сутнасці рэвалюцыйных падзей, і дзеля таго, каб паказаць сапраўдную рэвалюцыю, а не глянцавае гістарычнае апісанне, аўтару-творцу і спатрэбіўся вобраз Мацея Мышкі, чалавека, які паўстае перад чытачом часам дзіваком, часам авантурыстам, а часам нават і героем.

Ужо аблічча героя-апавядальніка дае падставы сцвярджаць, што раман-хроніка «Віленскія камунары» М. Гарэцкага – не традыцыйны па жанры раман беларускай літаратуры, нягледзячы на тое, што пісаўся ён у перыяд, калі літаратура мела пераважна сацыяльна-рэалістычны характар. М. Гарэцкі ўжо тады спрабаваў засвоіць эстэтыку сусветнай літаратуры, новую для беларускай прозы XX стагоддзя.

Аднак мы не ставім за мэту ўвесці раман «Віленскія камунары» выключна ў шэраг авантурных раманаў. Праз асэнсаванне гістарычных перадумоў узнікнення вышэйзгаданага жанру ў Еўропе (распад феадальных арганізацый, які прывёў да сацыяльнай і эканамічнай дэстабілізацыі) і аналіз такіх еўрапейскіх раманаў, як «Жыццё Ласарыльё з Тармеса» (1554), «Гусман дэ Альфарача» Алемана (1599, 1604), «Гісторыя жыцця прайдзісвета на імя дон Паблас» Кеведа (1603–1604, 1626), «Падарожжа немца Сімпліцысімуса, ці Гісторыя жыцця дзіўнага валацугі» (1688) можна зрабіць выснову: палітычная сітуацыя ў Беларусі пачатку XX стагоддзя была спрыяльнай для ўзнікнення авантурнага рамана. У творы М. Гарэцкага «Віленскія камунары» адлюстравана эпоха войнаў, рэвалюцый і паўстанняў 1905–1920-х гг. Гэта быў час уздыму палітычнай барацьбы, а таксама актыўнасці бальшавікоў, чыя дзейнасць была арыентавана на ніжэйшыя сацыяльныя пласты насельніцтва. Персанаж рамана «Віленскія камунары», таксама як і прадстаўнікі раманаў XVII стагоддзя, спрабуе стварыць свой уласны лёс. Пошукі яго па характары дзеяння часам нагадваюць прыгоды герояў авантурных раманаў XVII стагоддзя.

Пры напісанні рамана «Віленскія камунары» пісьменнік мог арыентавацца на тып сюжэта авантурных раманаў. Шматграннасць вобраза галоўнага героя (паколькі дзеянням М. Мышкі складана даць адназначную ацэнку) падводзіць да разумення, што пісьменнік уступае ў сумоўе з чытачом, стварае сваю «падзею», якая ў дастатковай ступені адрозніваецца ад хрэстаматыйнага апісання рэвалюцыі гісторыкамі.

А адсюль выцякае яшчэ адно пытанне: ці не мае ў творы месца міфалагема “трыкстар”, як вынік разбуранай, рэліктавай формы міфа?

На думку Т. Шамякінай, «міфалагічны трыкстар – далёкі папярэднік сярэднявечных блазанаў, махляроў, хітруганаў, герояў авантурна-махлярскіх раманаў, розных камічных двайнікоў» [3, с. 188].

Вобраз Мацея Мышкі не з’яўляецца прамым увасабленнем архетыпа трыкстара, а рэпрэзентуе яго ў трансфармаваным выглядзе, прадыктаваным зменай гістарычных эпох.

Мацей Мышка – трыкстар па волі лёсу, прыгоды якога пачынаюцца амаль з маленства, а падарожжа не заканчваецца ніколі: у юнацтве Мышка пераходзіць з працы на працу, падчас нямецкай акупацыі Вільні з інтарэсам назірае то за палякамі, то за немцамі; трапляе то ў лагер для ваеннапалонных у Белавежы, то ў турму, а паміж усім гэтым з цікаўнасцю сочыць за палітычный барацьбой шматлікіх партый у рэвалюцыйнай Вільні. Галоўны герой фізічна пераходзіць не толькі з месца на месца, але і інтэлектуальна падарожнічае па ідэалогіях, прапановах і абяцаннях шматлікіх партый рэвалюцыйнай Вільні. Такая форма падарожжа – удалая знаходка М. Гарэцкага, якая дае магчымасць пісьменніку ў выгадным для яго святле паказаць шматпартыйную ідэалагічную барацьбу за ўладу ў Вільні і вызначыць ролю маленькага чалавека ў вялікай палітычный віхуры.

Так, М. Гарэцкі па-майстэрску маніпулюе савецкім і несавецкім дыскурсам пры стварэнні вобраза Мацея Мышкі, з аднаго боку, насычаючы яго маўленне савецкімі фразеалагізмамі, з другога боку, ствараючы такі кантэкст, які цалкам іх дыскрэдытуе. «Дзе я працую, там маё і ўсё…» – такім эпіграфам пачынаецца глава «Клуб на Вароняй», у якой апавядаецца, як Мацей Мышка разам з жыхарамі Вільні збіраў кнігі ў Рабочы клуб. «Сваё» складалася з тых кніжачак, якія рускія, калі сыходзілі, «кінулі ў горадзе ў поўным бяззладдзі. Дык рабочыя, ходзячы на работу, калі бачылі, што валяецца без гаспадара, цягнулі яе на Варонюю… І так, патрошачку-патрошачку, сабралася ў нас на Вароняй бібліятэка ў некалькі тысяч тамоў» [1, с. 216]. Так з чужога, кінутага не па сваёй волі ў горадзе без дагляду, узнікала «маё», і гэты прыклад – толькі далікатны намёк на савецкія метады ціску і маніпуляцый, пра якія некалі ўголас заяўляў М. Гарэцкі ў абразку «Чырвоныя ружы» (1926). Але ж Мацей Мышка робіць сваю справу на карысць бальшавіцкай ідэі шчыра і бездакорна, наіўна думаючы, што ўсё сапраўды будзе яму на карысць.

Прыведзеная трактоўка мастацкага вобраза Мацея Мышкі – своеасаблівая семіятычная трансфігурацыя тэксту, праз якую даказваецца, што персанаж рамана вельмі глыбокі, у ім можна ўбачыць не толькі вобраз селяніна, які павінен перарасці ў камуніста, але і літаратурнага героя, які ўказвае на парадоксы палітычнай сістэмы, што, з аднаго боку, скіравана на чалавека, асобу, а з другога – метадычна змяняе ўласнае «я» на штучнае калектыўнае «мы». Гэты вобраз можна разглядаць як спробу апалітычнага існавання ў палітычнай сістэме. Па сутнасці, гэта развагі пісьменніка над пытаннем, ці можа прыватнае суіснаваць разам з агульным.

У падобным адлюстраванні гістарычных рэалій выразна адчуваецца прысутнасць дзвюх свядомасцей – свядомасці пісьменніка, сведкі рэвалюцыйных падзей, і Мацея Мышкі, героя-апавядальніка, той маскі, якой дазволена парушаць агульнапрынятыя парадкі.

Два галасы, дзве свядомасці, гарманічна ўплеценыя ў гістарычны кантэкст твора – той інструмент, які зрабіў магчымым існаванне аднаго з першых савецкіх трыкстараў у беларускай літаратуры. Можна сцвярджаць, што голас М. Гарэцкага – гэта голас недалёкай паслярэвалюцыйнай гісторыі, а голас Мацея Мышкі – голас рэальнага «маленькага чалавека», народжанага ў хаосе рэвалюцыі і вымушанага пры гэтым жыць.

Такім чынам, становіцца відавочным, што М. Гарэцкі стварае такую літаратурную прастору, якая кожнаму дае магчымасць быць удзельнікамі складанай літаратурнай падзеі пад назвай «твор», прыводзіць да разумення таго, што неабходна схіліцца да аналізу не толькі падзей унутры сюжэта, але і вынесці гэтыя падзеі за межы твора, каб увайсці ў гістарычны кантэкст, засяродзіць увагу на іншасказальнасці і двайной падзейнасці ў аповеднай (наратыўнай) структуры рамана.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гарэцкі, М. Віленскія камунары / М. Гарэцкі // Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі; Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; рэдкал. : А.М. Адамовіч [і інш.]. – Мінск, 1985. – Т. 3. – С. 129–345.
2. Мушынскі, М.І. Раман і аповесць 30-х гадоў / М.І. Мушынскі // Беларуская савецкая проза. Раман і аповесць / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; рэд. : В.В. Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск, 1971. – С. 84–200.
3. Шамякіна, Т. Міфалогія і беларуская літаратура : нарысы і эсэ : для ст. шк. узросту / Т. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 391 с.
4. Шартье, Р. Письменная культура и общество / Р. Шартье. – Москва : Новое издательство, 2006. – 276 с.
5. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – Москва : Языки славян. культуры, 2003. – 312 с.

А.А. Данільчык (Мінск)

ЭСТЭТЫКА ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ПФЛЯЎМБАЎМ 1920–1930-Х ГАДОЎ

Паэзія Яўгеніі Пфляўмбаўм (1908–1996) стала аб'ектам увагі літаратурнай грамадскасці з канца 80-х гадоў мінулага стагоддзя пасля працяглага перапынку. У выніку вяртання паэтэсы да актыўнай творчай дзейнасці выйшлі дзве кнігі – "Сувой жыцця" (1989) і "На захадзе сонца" (1992) з вершамі, напісанымі ў 1930–1980-х гадах XX стагоддзя, якія ніколі раней не друкаваліся. Але ў далёкіх 20–30-х гадах засталіся адметныя сваімі эстэтычнымі якасцямі творы, апублікаваныя ў беларускай перыёдыцы, якія раскрываюць паэтэсу з іншага боку.

Як вядома, пачатак літаратурнай дзейнасці Я. Пфляўмбаўм быў звязаны з творчым аб'яднаннем "Маладняк", што ўзнікла ўвосень 1923 года і мела разгалінаваную сетку працы з адоранай моладдзю. Мэтанакіраваная дзейнасць "Маладняка" дала і першы гендарны плён у "паслянашаніўскай" беларускай літаратуры ў сумеснай паэтычнай кнізе "Вершы" (1926) З. Бандарынай, Н. Вішнеўскай і Я. Пфляўмбаўм, рэдактарам якой выступіў У. Дубоўка. У невялікай рэцэнзіі на зборнік, надрукаванай у часопісе "Маладняк", М. Байкоў вызначыў адметнасці кожнай з аўтарак: "Зборнічак вершаў Бандарынай і К-° відавочна паказвае, што беларуская камсамолка выходзіць на шлях шырокай грамадзянскай дзейнасці. Грамадзянскія матывы асабліва выразна чуваць у вершах Бандарынай. У яе ж «гул фабрычны прывітанне спявае»... Вершы Вішнеўскай і

Пфляўмбаўм больш *лірычны* па свайму зместу, прычым у першай мае перавагу, я б так казаў, лірызм *суб'ектыўны*, а ў другой – аб'ектыўны, – замілаванне да роднай краіны" [с. 150].

І. Багдановіч звяртае ўвагу на тое, што падабенства ў паэзіі розных аўтараў аб'яднання "ахоплівае сферу ідэалогіі – адбіццё ў мастацкіх вобразах грамадскай тэорыі "класавасці"; паэтыку – вытрымліванне стылёвага прыёму супастаўлення "старога" і "новага", "учарашняга і сённяшняга", "мінулага і будучага"; топасы – топасы "завірухі", "віхуры", "рання", "радасці" і інш." [с. 316]. Можна сказаць, што ў паэзіі жанчын амаль не назіраецца "бурапеннасці", уласцівай мужчынам, у той жа час пэўная ўвага надаецца жаночай праблематыцы і многія вершы адлюстроўваюць працэсы сацыялізацыі жанчын, якія адбываліся ў тагачасным грамадстве, прыцягненне жанчын да актыўнага ўдзелу ў сацыялістычным будаўніцтве, а дзеяслоў "завіхурыць" (напр., З. Бандарына: "Завіхурыла спевам машына", Н. Вішнеўская: "Завіхрылі, завіхрылі / Віхры ў полі, ў чыстым полі") ураўнаважваецца больш мяккім дзеясловам "завівацца" (напр., Н. Маркава: "…завіліся смуткам", З. Бандарына: "Завіліся словы ў сіні туманы", Я. Пфляўмбаўм: "…і цяпер у марскую бясконцасьць / завіваю з мімозаў дакоры…" ("Мелодыя", 1928) і інш.). Пры гэтым калі большасць маладнякоўцаў наследавалі паэзіі С. Ясеніна, то ў творчасці Я. Пфляўмбаўм яго ўплыў зусім невідавочны. У яе лірыцы амаль не заўважаецца супрацьпастаўленне старога і новага, адсутнічае таксама супрацьпастаўленне горада і вёскі. У паэзіі Я. Пфляўмбаўм увогуле не акцэнтуюцца праявы быцця, паэтка хутчэй дэкларавала сваю прыхільнасць да паэзіі "красы": Мне ў забыцці гэтак дзіўна і проста / Закалыхаць хараством цяжар… ("Вецер у стэпу такі малады").

Сёння падаецца важным вызначыць месца творчасці Я. Пфляўмбаўм у эстэтычных пошуках беларускай літаратуры 20-х гадоў, бо менавіта эстэтычны аспект выходзіць на першы план у яе паэзіі, хоць тэматычна паэтка імкнулася рухацца ў рэчышчы асноўных накірункаў беларускай паэзіі таго перыяду, але дэкларараваная ў яе творах маладосць лірычнай гераіні ніяк не судакранаецца з камсамолам:

Я маладая... мяне кахаюць...
Мне спеў квітнее на шчырых вуснах.
Ў вачох ня знойдзеш журбы спакуснай,
Я маладая... мяне кахаюць.

("Я маладая")

Я. Пфляўмбаўм ці не адзіная беларуская аўтарка таго перыяду, у чыёй паэзіі хоць нейкім чынам прысутнічае эротыка, а менавіта эратычнасці, цялеснасці бракуе як усходнебеларускай літаратуры міжваеннага перыяду, так і заходнебеларускай:

На гарачых ад солі вуснах
я адчула цалунак мора
і чакала… чакала пакорна
яшчэ новых, такіх спакусных…

А пазней… адпачыла глыбока
у пяшчотах сярэбранай ночы…
і глядзела я любаму ў вочы,
бы ў прадонне, трывожным зрокам. ("Джан-Хот")

Найбольш яскрава асаблівасці паэзіі Я. Пфляўмбаўм праявіліся ў яе творчасці канца 20-х гадоў, якая развівалася ў бок суб'ектывізацыі. У яе вершах, сканцэнтраваных на ўнутраным свеце гераіні, знешнія прыкметы рэвалюцыйнай эпохі да пэўнага моманту адбіваюцца, хутчэй, ускосна: "Хай навальніца нашым сцягам будзе" ("Навальніца", 1925), а любоў да радзімы зноў жа трансфармуецца ад безаблічнага "ў сэрца роднай краіны / ты з пяшчотнасцю прыняты" ("Айчына", 1925) да канкрэтнага і асабістага:

Беларусь − краіна казак,

казка светлая сама,
па табе ў нямым экстазе,
рукі звыкла заламаць.
(“Песня радзіме”, 1928)

Слоўнікі трактуюць слова “экстаз” як вышэйшую ступень захаплення, незалежна ад сферы (адрозніваюць рэлігійны, палавы і г. д.). Нельга сказаць, каб яно было распаўсюджана ў беларускай паэзіі 20–30-х гадоў, аднак “экстазнасць дзікіх прэрыяў” мы сустракаем у вершы З. Бандарынай “Mae credo”. Цялесныя праявы спалучаюцца з грамадзянскай тэматыкай і ў больш познім вершы Я. Пфляўмбаўм “Музей рэвалюцыі”:

Гэткі бліскучы агромністы свет
ў думна-экстазных жаданнях!
Эх! Паспрачацца б з задорыстым ветрам,
з ветрам
варожага
стану!

Хоць на фоне пераважнай большасці вершаў Я. Пфляўмбаўм падобныя акцэнты выглядаюць, хутчэй, выключэннем, аднак сведчаць пра шматаспектнасць мастацкіх выяўленняў аўтаркі.

Паэзія беларускіх жанчын 20–30-х гадоў (асабліва 20-х) мае характэрныя лексічныя асаблівасці. Дзеяслоў “любіць” амаль зусім не выкарыстоўваецца, затое дзеяслоў “кахаць” выкарыстоўваецца ва ўсіх сэнсах, пры гэтым назіраецца вольнае абыходжанне са словам “закахацца”, якое перадае агульны ўздым. Не стала выключэннем і лірыка Я. Пфляўмбаўм: “Люба мне ў чужой краіне / Беларусь мацней кахаць, / і над рэчкай з белых лілій / ёй вяночкі завіваць” (“Песня радзіме”). Мастацкія асаблівасці лексікі Я. Пфляўмбаўм выяўляюцца праз азначэнні: “чырвань-бляск”, “сталёва-пакорная” рэчка (“***Я адна на далёкай чужыне”), дзеясловы: “цымбаліць” (пра вецер) і іншыя формы. Як у кожнага аўтара, можна адзначыць часта паўтараныя словы “парыўнасць” і “парыванні”.

Аднак сярод вершаў яе аднагодкаў творы Я. Пфляўмбаўм вызначаецца колеравай разнастайнасцю і адначасовай гульнёй святла: у вершах “Паэту” (“светацені ніжуцца / ў пурпуры лістоў”) або “Радасць”:

Усё прамінецца, зблякне ў света-ценях
і тванню-сівізной запеніцца краса,
і толькі яркія, парыўныя імкненні
ня кінуць ў сэрцы разгарацца і згасаць.

Можна сказаць, што ў нашай умоўнай класіфікацыі Я. Пфляўмбаўм стаіць паміж Н. Арсенневай і З. Бандарынай. Думаецца, апраўдана весці гаворку пра ўплыў творчасці Н. Арсенневай на мастацкае бачанне Я. Пфляўмбаўм, ці, прынамсі, пра іх тыпалагічную блізкасць, бо імпрэсіяністычнае светаадчуванне пераважае ў такіх вершах Я. Пфляўмбаўм, як “Гімн”, “Светласць”, “Легенда” і многіх іншых.

Бы лёгкі дым празрыстае тканіны,
Ласкавы зрок і маладосць душы,
І пералівы ў радасці даліны,
І веснавая парыванняў шыр...
(“Гімн”)

Неабходна адзначыць, што вершы Н. Арсенневай былі вядомыя маладым беларускім паэтам, а яе першая кніга “Пад сінім небам” (1927) выклікала шэраг станоўчых водгукаў і ў Савецкай

Беларусі. Амаль адразу ж была надрукавана рэцэнзія М. Байкова ў “Маладняку” (1927, № 8), у якой аўтар выказваў шчырае захапленне творамі заходнебеларускай паэтэсы, падкрэсліваў сімвалізм яе паэзіі і захапленне прыродай. Творы Я. Пфляўмбаўм набліжаюцца да лірыкі Н. Арсенневай сканцэнтраванасцю на падзеях унутранага жыцця, увагай да стану навакольнай прыроды:

Каму-ж сказаць аб тым, што плешча,
Ад сэрца лаваю гарачай,
Пякучай кропляй думкі цешыць,
Акордам хвойна-стромкім плача.
(“Брату”)

Увага да прыроды праяўляецца ў вершах Я. Пфляўмбаўм у такіх дэталях, як кветкі, якія амаль заўсёды канкрэтызуюцца (як, дарэчы, і ў Н. Арсенневай). І калі лілеі – даволі распаўсюджаныя ў паэзіі 20-х, то мімозы і мацэола з’яўляюцца, хутчэй, адметнасцю паэзіі Я. Пфляўмбаўм.

Дарэчы, калі ў дачыненні да паэзіі Н. Арсенневай сучасныя крытыкі згадваюць аб імпрэсіянізме, то ў дачыненні да паэзіі Я. Пфляўмбаўм канца 20-х можна весці гаворку і пра імпрэсіянізм, і пра экспрэсіянізм, які быў вядомы беларускім аўтарам, прынамсі, дзякуючы артыкулам Я. Барычэўскага і П. Дваркевіча. З іншага боку, у творчасці Я. Пфляўмбаўм адчуваецца ўплыў З. Бандарынай ці, дакладней, “бандарынскай лініі”, асабліва ў спробах напісання вершаў на грамадска-актуальныя тэмы, такіх як “Да дзясятых угодкаў БССР”, дзе маюць месца абсалютна іншыя стылістыка і танальнасць, якія праяўляюцца ў тым ліку ў элементах экспрэсіянізму, не вельмі распаўсюджаных сярод беларускіх паэтаў:

Калі вульканеў
рэвалюцыі хмель
На нашай… на нашай краіне,
і тая крывавая акварэль
на фоне вячэрняе сіні.
(“Да дзясятых угодкаў БССР”)

Дарэчы, спалучэнне чырвонага з сінім у розных варыяцыях можна лічыць характэрным для Я. Пфляўмбаўм, напр.: “Чырвань, сінь павучыннем спавіты...” (“Не спіцца ўночы”).

Абвешчаная ў 20-х роўнасць палоў увасобілася ў вершах, адрасат якіх – мужчына, і гэты мужчына – не каханы. Такая тэндэнцыя заўважаецца ў многіх аўтарак і звязана з адной з найбольш моцных у творчасці жанчын – тэмай паэта і паэзіі, асэнсаваннем сябе як паэткі і сваёй паэтычнай творчасці: “І роснай раніцай паэта, / Абуджаны змяёй-вадой, / На сонца гляне зноў з імпэтам, / Зноў аджыве ў ім дарагое” (“Брату”). Мастацтва робіцца галоўнай тэмай і верша “Паэту”, адметнаму імпрэсіянісцкай стылістыкай:

І ужо ўсцешаны…
ганарышся прыкрасцю,
вочы завэлюмлены
срэбнаю расой…
Ты, паэт, і з горачы
можаш радасць выкраіць
і у гучнай радасці
празвінець тугой!..

Адметнасцю творчай спадчыны Я. Пфляўмбаўм з’яўляюцца вершы на башкірскую тэматыку, а таксама выкарыстанне нехарактэрных (калі не лічыць У. Жылку) для беларускай літаратуры ўсходніх матываў:

У цёмна-лілёвым цюрбане
прыдзе ліпнёвая ноч,
з пылам спрадвечных
буранаў
далей на поўнач пакрочыць.
Ў лёгкасці стройнай
жанчыны
схіляць на кошмы стан.
Хмельны кумыс прыадчыніць
ўладны Турксібу
каран.
(“Турксіб”)

У 1927 годзе ў хроніках часопіса “Маладняк” (№ 5) з’яўляюцца першыя звесткі пра тое, што Я. Пфляўмбаўм “*рыхтуе да друку зборнік лірычных вершаў*” [с. 96], але толькі ў 1930 годзе ў № 1 і № 3 гаворка ідзе пра тое, што кніга здаецца ў друк, прычым агучваецца і яе назва – “Мелодыі”. Гэты зборнік не пабачыў свет, хоць, мяркуючы па тых цудоўных вершах, якія Я. Пфляўмбаўм друкавала пасля выхаду сумеснай кнігі 1926 года, ён мог бы стаць сапраўднай падзеяй. Менавіта ў вершах канца 20-х выявіліся такія рысы паэзіі Я. Пфляўмбаўм, як:

1. Суб’ектыўны лірызм (азначэнне М. Байкова), засяроджанасць на падзеях унутранага свету
2. Колеравая разнастайнасць
3. Стрыманы эратызм
4. Імпрэсіяністычная гульня адценняў
5. Экспрэсіяністычная выразнасць вобразаў.

Апошняя публікацыя лірыкі Я. Пфляўмбаўм адбылася ў 1931 годзе і супала з новым этапам у палітыцы дзяржаўнага фемінізму, якая ў свой час паспрыяла зменам у статусе жанчыны і ў самім жаночым руху. Эмансіпацыю жанчын абвяшчалі дасягнутай, а “жаночае пытанне” вырашаным. У тым жа 1931 годзе Я. Пфляўмбаўм пабралася шлюбам з паэтам Максімам Лужаніным (Алесем Каратаем). Ёсць некалькі версій, якія тлумачаць творчае маўчанне аўтаркі (адна з іх і звязана з замужжам), але яны не з’яўляюцца аб’ектам дадзенага даследавання.

Для кожнага даследчыка паўстае пытанне: як ставіцца да вершаў “на патрэбу дня”? Ці варта разглядаць іх у агульным кантэксце творчасці паэта, ці адкінуць іх як творы, што страцілі надзённасць, а іх мастацкая якасць не выклікае захаплення? У выпадку Я. Пфляўмбаўм мастацкая якасць захапленне якраз выклікае, але ад крывава-эратычнай эстэтыкі верша “Музей рэвалюцыі” робіцца неяк не па сабе:

Палкае слова – крамяны тэрор,
вочы згараюць ад бляску…
гэта крывава-квяцісты убёр,
бы
недапітая
ласка…
(“Музей рэвалюцыі”)

Безумоўна, мы закранулі толькі некаторыя аспекты эстэтыкі Я. Пфляўмбаўм, але, думаецца, беларускаму літаратуразнаўству яшчэ шмат чаго давядзецца асэнсаваць ў творчасці паэтаў 20–30-х гадоў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Байкоў, М. З. Бандарына, Н. Вішнеўская, Я. Пфляўмбаўм. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1926. – 46 стар. / М. Байкоў. – Маладняк. – 1926. – № 3. – С. 150.

2. Багдановіч, І. Авангард і традыцыя: Бел. паэзія на хвалі нац. Адраджэння / І. Багдановіч. – Мінск : Бел. навука, 2001. –С. 316.
3. Маладняк. – 1927. – № 5. – С. 96.

Т.Б. Мацюхіна (Мінск)

ПРАБЛЕМА ВЫБАРУ Ў ПСІХАЛАГІЧНАЙ ПРОЗЕ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА

Як вядома, у 1905–1917-я гг. у беларускім грамадстве разгарнулася рэвалюцыйная праграма, якая абапіралася на тэорыю новага чалавека. Паводле меркавання У. Навумовіча, яшчэ “Кацярына ІІ <…> заснавала Маскоўскі выхаваўчы дом з мэтай стварэння «новай пароды» людзей. Выхаваннем новага чалавека актыўна займалася камуністычная прапаганда. Прывязанасць да маці і бацькі адкідваліся як непатрэбшчына <…>. Вітаўся лозунг, <…>, які сведчыў аб тым, што дзеці належаць перш за ўсё рэспубліцы, а потым ужо – бацькам” [5, с. 119]. Названая тэорыя знайшла сваё ўвасабленне ў М. Зарэцкага найперш у апавяданнях “Кветка пажоўклая” і “Дзіўная”. У першым з названых твораў паказана, як упэўненая ў сабе, прынцыповая і валявая, Гарнова выдае свайго брата-контррэвалюцыянера бальшавікам: праявы іншадумства ў тыя часы жорстка праследаваліся, а Марына лічыла сябе ідэйным чалавекам. У другім жа апавяданні раскрываецца тэма адмаўлення маці ад сына. Як бачым, чалавек, які не навучыўся праяўляць цяпло, любоў і клопат пра іншых, нават не мог падумаць, што мае права выбару, і адмаўляўся ад сваіх пачуццяў у імя ідэі, маніфеста, праграмы рэвалюцыі. “Новая парода” людзей абапіралася на ідэю аб тым, што дзеля светлай будучыні наступных пакаленняў трэба ахвяраваць сваёй сям’ёй, сваякамі, дзецьмі, домам, каханнем.

Чалавек “новай пароды” ў невыносных умовах 20–30-х гг. ХХ ст. лёгка мог выстаяць і выжыць, бо той, хто адмовіўся ад бацькоў, дзяцей і сяброў у імя вернасці краіне, як лічылася, наблізіўся да свайго народу. У той жа час вернасць партыйным інтарэсам, гарманічная суладнасць светапоглядаў людзей у калектыве, адмаўленне ў духоўным свеце асобы ад сентыментальнасці, залішняй чуллівасці з’яўляліся той нормаю, якую нельга было парушыць.

Безумоўна, творчасць М. Зарэцкага вызначаецца зваротам да тэмы ўзаемаадносінаў у грамадстве, дзе асаблівую цікавасць выклікае ідэалізацыя характару асобы пры супрацьпастаўленні паняццяў “калектыў” – “індывідуум”. Як адзначае І. Воран, “рамантычны пошук недасягальнага ідэалу трансфармуецца неарамантыкамі ў пошук ідэальнага сярод зямнога” [1, с. 10]. Так, у апавяданні “Ворагі” раскрываецца праблема ўзаемаадносінаў паноў і сялян. Двудушша ў паводзінах і мысленні персанажаў выклікае спрагназаванае чытацкае асуджэнне, а шчырасць як дамінанта маральна-этычнай нормы дае магчымасць не звяртацца да падзелу на сацыяльныя, партыйныя класы. Недасягальная мара ж для неарамантыка, як паказвае М. Зарэцкі, звязаная з выбарам свайго шляху і неабходнасцю ахвяраваць самым дарагім у жыцці – каханнем (Ніны да Зарубы – у апавяданні “Ворагі”); любоўю (бацькі да сына – у апавяданні “Двое Жвіроўскіх”) і інш.

І. Воран выказвае меркаванне, згодна з якім “...літаратуры канца ХІХ – пачатку ХХ стагоддзя аб’ядноўвае агульная філасофска-псіхалагічная атмасфера эпохі з яе апакаліптычным светаадчуваннем <...>” [1, с. 9]. Неабыякавасць да жыцця, максімалізм пачуццяў з боку персанажаў М. Зарэцкага надаюць іх памкненню да радыкальных зменаў у грамадстве прыкмету рамантычнага абагаўлення ўчынкаў, асобы, рэвалюцыі. Да прыкладу, у апавяданні “Бель” галоўны герой твора – Даніла – ідзе насуперак усталяваным у грамадстве сацыяльным і маральным патрабаванням, перакананням і прынцыпам. І хаця знешняй прычынай зменаў у ладзе жыцця Данілы з’яўляецца жанчына і так званы “крызіс побыту”, разбурэнне грамадскіх устояў адбываецца на ўзроўні калектыўнай свядомасці. Унутраны маналог Данілы дае нам магчымасць зразумець душэўны стан персанажа, ягоныя ваганні ў “прыняцці /не” грамадскага мыслення:

“Уваччу ў Данілы засталіся дзеці. Не мог пазбыцца. Ішоў і бачыў перад сабой толькі іх, гаротных, пакрыўджаных. У горле нешта клубком звівалася, душыла. Грудзі балелі ад мукі.

Што ж рабіць? Вярнуцца? Пагадзіцца з Арынай, з жыццём шэрым, будзённым?

Не, не змога! Жыць хочацца, жыць!.. Разумець, адчуваць жыццё. Будаваць яго, тварыць… А тут… Пахаваць сябе… Не!..” [4, с. 142].

Пры адлюстраванні псіхалагічна завостранага канфлікту М. Зарэцкі шматбакова перадае крызісны стан сваіх персанажаў і іх барацьбу за сваю шчаслівую долю. Глабалізацыя духоўнай катастрофы ў жыцці кожнага з іх базуецца на антытэтычным успрыманні свету (шчасце – смерць, асалода – пакута, катарсіс – страта). Як адзначае В. Падстаўленка, “у якасці асновы для характарыстыкі герояў творцам быў абраны агульны камічна-выкрывальны прынцып ад адваротнага, – акцэнтуючы ўвагу на негатыўных, «ценявых» аспектах дзейнасці персанажаў, пісьменнік імкнуўся сцвердзіць пазітыўнае ў чалавеку, наблізіць яго да разумення ідэалаў быцця” [6, с. 263]. Неверагодна, але ў сферы чалавечага быцця цэнтрам увагі для М. Зарэцкага сталіся маральна-этычная сітуацыя з правам выбару (вобраз Данілы – у вышэйзгаданым апавяданні “Бель”), перамога пэўнай класавай ці палітычнай канцэпцыі (вобразы Гуторскага і Зарубы – у апавяданні “Ворагі”), памкненне самаўпэўненай асобы сцвердзіць “прынцып аднастайнасці” праз насаджэнне ў сваім акружэнні страху, злараднасці і жорсткасці (вобраз Жвіроўскага-бацькі – у апавяданні “Двое Жвіроўскіх”), і нават падсвядомае вынішчэнне ў свядомасці жанчыны мацярынскага інстынкту ў імя грамадскай ідэі-фікс (вобраз Шумавай – у апавяданні “Дзіўная”).

У роздумна-аналітычнай прозе М. Зарэцкага выяўляецца сутнасць канцэпцыі неарамантызму, заснаванай на супрацьстаянні паўсядзённага і экстрэмальнага, звычайнага і экзатычнага. Нездарма ў апавяданнях гэтага аўтара фарміруюцца рознага кшталту напружана-безвыходныя, здавалася б, сітуацыі. Варта вылучыць асноўныя формы асэнсавання празаікам крызісу рэчаіснасці першай трэці XX ст.:

1) пазбаўленне права выбару аднаго чалавека другім і замоўчванне праблемы (апавяданне “На маладое”);
2) барацьба на ўзроўні інтэлектуальнага суперніцтва і помста (апавяданне “Адна партыя ў шашкі”);
3) рэвалюцыйны запал і памкненне перайначыць свет пры ўнутранай спустошанасці, эгаізме галоўнага персанажа (апавяданне “Кветка пажоўклая”);
4) нязdзейсненасць мараў, няшчырасць, жаданне ўразіць, пусціць пыл у вочы і, у рэшце рэшт, фарміраванне трагічнай сітуацыі (“Навела пра каханне”);
5) двурушніцтва ў экстрэмальнай сітуацыі, ашуканства з-за хібаў характару і, у выніку, маральная дэградацыя асобы (апавяданне “Ой, ляцелі гусі…”).

У апавяданні “Ой, ляцелі гусі…” М. Зарэцкі асэнсоўвае вядучы пастулат неарамантызму: у пэўныя хвіліны жыцця свабода волі і свабода выбару максімальна абвастраюць пачуццё несправядлівасці, нераўнапраўя, неадпаведнасці духоўнага матэрыяльнаму, а саму асобу нярэдка чакае страта самой сябе або духоўная катастрофа ці фізічная смерць. У вышэйзгаданым апавяданні празаік пераканаўча ўвасабляе ідэю 20–30-х гг. XX ст., згодна з якой звычайнаму чалавеку не так страшныя ягоныя рэальныя ворагі, як небяспечны “ўнутраны” вораг, імя якому – эгаізм. У дадзеным выпадку “сумленне” і “эгаізм” не проста антонімы, а адзнакі эпахальнай карціны першай трэці XX ст. М. Зарэцкі агучвае матыў непрадказальнасці, імпульсіўнасці здзейсненых учынкаў з боку сваіх персанажаў: “У кожнага чалавека бываюць такія хвіліны, калі, выбіты з каляіны якім-небудзь надзвычайным выпадкам, ён з балючай слодыччу парывае ўсе абыклыя маральныя сувязі і становіць сябе нібы вонках ад усяго жыццёвага поступу. <…> Тады чалавек можа зрабіць самы незвычайны і недарэчны ўчынак” [4, с. 337]. Такіх учынкаў з боку дзеючых асобаў, якіх апісвае аўтар у псіхалагічнай прозе, вялікая колькасць (атручэнне мужам жонкі – у апавяданні “На маладое”; забойства чырвонаармейскім камандзірам пана – у апавяданні “Адна партыя ў шашкі” і інш.).

Самастойнасць чытацкай інтэрпрэтацыі мастацкіх твораў М. Зарэцкага тлумачыцца ў першую чаргу тым, што “...чытач, калі «спатыкаецца» ў тэксце на якія-небудзь упамінанні аб пэўнай сітуацыі ці яе дэталях, аб жэстах, пейзажы, выражэнні твараў персанажаў, падрабязнасцях інтэр’ера і інш., пачынае чуць, бачыць, адчуваць пах <…>” [2, с. 22]. Відавочна, таму ў прозе гэтага аўтара такое вялікае значэнне надаецца раскрыццю псіхалагічнага стану персанажаў – у іх зацятым маўчанні, нястрыманым смеху (сустрэча Адама і Сяргея і іх размова пра Стасю – у апавяданні “Ой, ляцелі, гусі…”), выказванні ў думках пагрозы (Уладзікам яго каханай Веры – у “Навеле пра каханне”), ва ўспрыманні гукаў аркестра (хітры ход забойцы – у апавяданні “Радасць”).

Персанажы, адметныя па сваіх унутраных якасцях, схільнасцях і светасузіранні, апісваюцца ў прозе М. Зарэцкім у найвышэйшай ступені рэалістычна і натуралістычна і нярэдка знаходзяцца на тонкай мяжы паміж дабром і злом. Гістарычная праўда суіснуе тут побач з архетыповай міфапаэтычнай свядомасцю пэўнай групы людзей. З аднаго боку, у галерэі вобразаў аўтара прысутнічаюць палкія, імпульсіўныя, успрыімлівыя асобы (Раговіч з апавядання "Смерць") і ідэалісты, гатовыя на любыя ахвяры дзеля рэвалюцыі (Шлёмка з апавядання "У віры жыцця"), як і рашучыя і валявыя будаўнікі новага жыцця (Касцюк з апавядання "Пачатак шчасця"). З іншага боку, у творчасці М. Зарэцкага як тыповага прадстаўніка неарамантызму вымалёўваецца новы тып персанажа, антыгерой. Антыгерою М. Зарэцкага ўласцівыя такія рысы характару, як чалавеканенавісніцтва, крывадушнасць, скрытнасць, жорсткасць, злапомнасць.

М. Зарэцкі вымалёўвае ў сваёй прозе вобраз чалавека-звера. У сваю чаргу, літаратуразнавец В. Падстаўленка называе дзве разнавіднасці характару такога тыпу людзей. Чытацкую ўвагу прыцягвае адмоўны носьбіт разнастайных заганаў і хібаў: "…першы варыянт чалавека-звера – гэта персанаж, які кіруецца ў жыцці жывёльнымі, драпежнымі памкненнямі і дэструктыўна-злачыннымі метадамі і спосабамі іх рэалізацыі. У склад дадзенай вобразнай парадыгмы ўваходзяць Ягор Даўгі («Ноччу»), неназваныя персанажы-забойцы («Радасць», «Ракавыя жаронцы»). І максімальна завершаная мадэль чалавека-звера рэпрэзентуецца на прыкладзе вобраза Віктара Яроцкага з аповесці «Голы звер»" [6, с. 264]. Апошні з названых персанажаў вонкава выяўляе сябе як культурны, сур'ёзны і інтэлігентны чалавек, які, на думку ягонага акружэння, з наіўнасцю, прастадушшам ставіцца да рэчаіснасці. Але, як падкрэслівае ў творы М. Зарэцкі, насамрэч Яроцкі з пільнасцю злачынцы вышуквае сабе ахвяру. У аповесці "Голы звер" беларускі празаік звяртаецца да "камунікатыўнай пэўнасці", што грунтуецца на "важкім пласце канкрэтна-прадметнай выявы, які спараджае ўяўленні, што так ці інакш улічваюцца свядомасцю чытача" [3, с. 63]. Уяўленне чытача аб сутнасці Яроцкага фарміруецца пры звароце да такіх паняццяў, як "чэрствасць" і "помслівая вынаходлівасць", "бязлітаснасць" і "бесчалавечнасць".

Злачынная сутнасць Яроцкага раскрываецца ва ўмовах шантажу, маніпуляцыі ім асобаў, якія яму давяраюць (Шчупак, Лідачка). М. Зарэцкі як аўтар з неарамантычным складам характару не мог абысці ўвагаю і праблему казнакрадства, каб увасобіць у вобразе адмоўнага персанажа сацыяльна небяспечны тып злодзея са звярынымі інстынктамі.

У сінтэтычнай паяднанасці разнастайных думак, адчуванняў, дзеянняў і ўспамінаў выражаецца сутнасць неарамантызму. А значыць, персанажы М. Зарэцкага ў любой сітуацыі самастойна выбіраюць, якія ідэалы, ідэі, пачуцці ім бліжэй, што і вызначае напрамак іх жыццёвага шляху.

ЛІТАРАТУРА:

1. Воран, І.А. Канцэптуалізацыя неарамантызму ў беларускай і ўкраінскай літаратурах пачатку XX стагоддзя / І.А. Воран // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – С. 9–13.
2. Дранов, А.В. Актуализация / А.В. Дранов // Терминология современного зарубежного литературоведения / М. : РАН, ИНИОН, 1992. – С. 21–23.
3. Дранов, А.В. Коммуникативная определенность / А.В. Дранов // Терминология современного зарубежного литературоведения / М. : РАН, ИНИОН, 1992. – С. 62–63.
4. Зарэцкі, М. Кветка пажоўклая: апавяданні, аповесць / М. Зарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 431 с.
5. Навумовіч, У.А. Кароткая проза Міхася Зарэцкага: "прывіднасць" фантома "новага чалавека" / У.А. Навумовіч // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (Мінск, 16–18 кастр. 2001 г.) : у 3 ч. Ч. 1: Беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай / Рэдкал. : С.Я. Ганчарова-Грабоўская і інш. – Мінск : БДУ, 2001. – С. 116–122.
6. Падстаўленка, В.Ф. Дэструктыўны мастацкі вобраз у прозе Я. Коласа і М. Зарэцкага: тыпы, стылёвы кантэкст / В.Ф. Падстаўленка // Янка Купала і Якуб Колас у сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя / Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 26–27 верасня 2007 г.) / Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2007. – С. 260–265.

Е.П. Синяк (Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ГЕРОЯ В РАННИХ РАССКАЗАХ ИВАНА НАУМЕНКО

Художественный образ героя – важная эстетическая категория литературного произведения, приоритетная составляющая авторского замысла, ключ к пониманию его эстетической позиции, это еще и способ отражения действительности и человеческой жизни. Для литературоведов в художественном образе на первом плане стоит его содержательная сторона. Художественный образ многогранен и неисчерпаем, ибо он создается не только художником слова, но и читательским восприятием.

Согласно Литературному энциклопедическому словарю, художественный образ – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности [3, с. 252]. Средствами создания художественного образа в литературном произведении являются троп, речь героя, авторское повествование или описание, художественная деталь, композиция предложения, абзаца, главы, ритмика и мелодика произведения и др.

Тема войны и человека на войне, являясь предметом творческого осмысления многих отечественных и зарубежных писателей, занимала одно из центральных мест в белорусской литературе послевоенного времени, сюда по праву можно отнести и Ивана Яковлевича Науменко. Жизненный и творческий путь писателя во многом типичен для поколения тех семнадцатилетних юношей и девушек, которым в 1941-ом пришлось столкнуться лицом к лицу с военной гитлеровской чумой.

Национальная художественная литература послевоенного периода во главу угла ставила прославление героических подвигов в годы войны и в послевоенное время. Особенно актуальной была задача рассказать средствами художественной выразительности о молодежи, на долю которой выпали суровые испытания, показать процесс формирования морально-этического идеала юношей и девушек, их твердой гражданской позиции, высокой духовности. Начинающий прозаик И. Науменко, по мнению многих литературоведов, был одним из первых, кто обратился к теме юности своего поколения.

Как известно, от умения и мастерства художника слова создавать образы своих героев зависит их эмоциональное воздействие на читателя. Литературовед И.В. Арнольд отмечает, что образы создают возможность передать читателю то особенное видение мира, которое заключено в тексте и присуще лирическому герою, автору или его персонажу и характеризует их. Поэтому образы играют важнейшую роль в разработке идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как центральные элементы в структуре целого [1, с.114–115].

Художественные средства и приемы создания образов в прозе И.Я. Науменко разнообразны. Его ранние рассказы отличаются мягким лиризмом, легким юмором, мастерством художественной детали, глубоким проникновением во внутренний мир своих героев. Так, центральной фигурой рассказа «Трое из зеленой будки» является Саша Путик, юноша-парикмахер, человек особой душевной организации, способный видеть во всем красоту. С весенним пробуждением природы в душе Саши «расцветали» романтические надежды: юноша решил открыть в рабочем поселке новый завивочный цех в женском отделении парикмахерской и сделать красивыми всех девушек поселка. В глубине души он надеялся еще и на то, что «когда-нибудь к нему придет сама Вика, и он своими руками украсит ее светлые пушистые волосы чудесными завитками. Тогда она, наконец, убедится, чего стоят его ловкие руки» [4, с. 3–4]. Таким образом, уже в начале рассказа И. Науменко звучат лирические нотки, передается романтическое восприятие жизни главным героем. Этому во многом содействует художественный образ природы.

На протяжении всего произведения эмоциональный подъем юноши не раз сменяется описанием различных важных дел, что дает возможность сосредоточить внимание на многих фактах и деталях жизни героя. Таким образом, частая смена лирического и эпического характера повествования накладывает определенный отпечаток и на образ главного персонажа, который постепенно трансформируется из романтического в реалистический. По ходу развития событий уборщица тетка

Мальвина и бывший телеграфист Сила Прохорович догадываются, что юноша-парикмахер на самом деле – хорошо замаскированный разведчик, который не только стриг-брил немцев, но и считал проходившие на восток немецкие эшелоны.

Необходимо отметить, что образы Мальвины, Силы Прохоровича, юного паренька Тишки, ремонтного рабочего на железной дороге и стекольщика Трапезы существенно углубляют концепцию рассказа. И. Науменко глубоко симпатизирует своим поистине народным героям. Он наделяет их высокими морально-нравственными качествами: чувством долга, патриотизма, жизненной мудростью, тонким осознанием своего духовного единства с жизнью народа. Подтверждением этому является финальный диалог, придающий рассказу особую выразительность:

« – А это что за слово такое – конперация? – спросила тетка Мальвина.

– Не конперация, а конспирация, – поправил Сила Прохорович. – Ну, как бы тебе яснее объяснить?.. Конспирация – это когда в каком-нибудь важном деле за народ держаться, доверять таким вот, как мы с тобой. Один ничего не сделаешь без народа и ничего от него не спрячешь» [4, с. 12].

События во многих рассказах И. Науменко разворачиваются на оккупированной территории, в подполье, в партизанском отряде. В своих родных деревнях и селах борются с врагом его семнадцатилетние герои, втянутые в так называемую "вайну пад стрэхамі"(А. Адамович).

Герои рассказа «Семнадцатая весна» Тимоха, Тишка, Микола и Сымон, по их собственному признанию, даже не представляют себе, что есть спокойная жизнь, танцы и девушки: «По нашему мнению, все мы четверо были хорошими парнями. Мы ни разу не поддались на приманку юности: не танцевали и не знались с девчатами. Мы готовили из себя борцов, беспощадных, мужественных, упорных. И хотя на земле была весна и так заманчиво расцветала сирень, мы держались стойко, откладывая сердечные дела на послевоенное время» [4, с. 14]. Тем не менее, чувства и весна берут свое – герой-рассказчик Тимоха влюбляется. Юноша хочет понравиться своей возлюбленной Стасе и представляет себя то в роли различных героев, то в новеньком отцовском костюме, чтобы предстать перед любимой девушкой. Очевидно, что И. Науменко не идеализирует свою молодежь, а ярко, реалистично тонко показывает ее эмоциональность, ранимость, романтичность, юношеский максимализм. Лирично-романтическая эмоциональность, как отмечают исследователи, – одна из отличительных особенностей художественного стиля художника, особенно его ранних произведений. «Персанажам яшчэ давядзецца прайсці шлях да цвярозай самаацэнкі ў новых, жорсткіх варунках вайны. Гэты шлях з'явіцца працягам фарміравання чалавечай асобы ў зменлівым навакольным свеце і ва ўнутранай, узроставай сістэме каардынат» [2, с. 694], – утверждает литературовед П.В. Васюченко.

Стилевая особенность рассказа «Семнадцатая весна» заключается в том, что образ автора и образ героя идентифицируются. Это значит, что в роли рассказчика они выступают одновременно. Такой художественный прием как бы сокращает расстояние между рассказчиком и читателем, позволяет ощутить динамику времени, увидеть эпоху сквозь призму личного сознания героя. Особым способом выразительности и изобразительности выступает художественная деталь, в рассказе это сквозной образ сирени. Посредством этого авторского образа-символа на первый план выдвигается и утверждается идея гуманизма и всепобеждающей любви.

Таким образом, на примере рассмотренных рассказов становится очевидным, что И.Я. Науменко с помощью различных художественных приемов, способов и средств создает выразительные образы героев из народа, людей-борцов, верных своему долгу перед родиной и мечтающих о счастье для всего человечества. Мастерство прозаика в ранних рассказах заключается в том, чтобы увидеть в обыденных проявлениях жизни богатый внутренний мир человека, его эмоциональную непосредственность, духовную сущность; увидеть в единичном – общее, в индивидуальном – типическое. Эти особенности письма молодого прозаика засвидетельствовали, что в национальную литературу пришел талантливый художник, способный выявить дух времени и характер человека своей эпохи. Художественные образы писателя – яркое воплощение общего, существенного в индивидуальном, они самодостаточны для выражения авторской концепции мира.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык [Текст] / И.В. Арнольд. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 384 с.
2. Васючэнка, П.В. Іван Навуменка / П.В. Васючэнка // Гісторыя бел. літ-ры ХХ ст-я : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Аддз. гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; рэдкал. : У.В. Гніламёдаў, […], І.Я. Навуменка [і інш.]. – Мінск, 2001. – Т. 3, 1941–956. – С. 689–713.
3. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
4. Науменко, И. Последняя осень : рассказы и повести / И. Науменко ; [авториз. пер. с белорус.]. – Мн. : Маст. літ., 1979. – 416 с.

А.В. Шарапава (Магілёў)

ВЫВУЧЭННЕ ТВОРЧАСЦІ ВІТАЛЯ ВОЛЬСКАГА Ў КАНТЭКСЦЕ ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ “ДЗІЦЯЧАЯ ЛІТАРАТУРА”: ТЭАРЭТЫЧНЫ І ЖАНРАВЫ АСПЕКТЫ

Пры рэалізацыі адукацыйнай праграмы па спецыяльнасці “Пачатковая адукацыя” важнае месца займае вучэбная дысцыпліна “Дзіцячая літаратура”. *“Выпускнік павінен ведаць асноўныя этапы і кірункі развіцця дзіцячай літаратуры розных краін; асноўныя літаратуразнаўчыя паняцці, неабходныя для самастойнага аналізу і ацэнкі мастацкіх твораў, жанравую і ідэйна-мастацкую своеасаблівасць твораў, што ўвайшлі ў кола дзіцячага чытання <…>”*[17] [2, с. 3]. Фарміраванню падобных кампетэнцый садзейнічаюць розныя метады працы студэнта і выкладчыка. У такім кантэксце важным элементам педагагічнай сістэмы з’яўляецца літаратурная спадчына Віталя Вольскага. Манаграфічнае вывучэнне яго творчасці тыпавой вучэбнай праграмай № ТД-А.375/тып. не прадугледжваецца, але пэўныя тэксты пісьменніка згадваюцца ў межах аглядавых тэм. Таму пры вывучэнні творчасці Вольскага, асэнсаванні яе як цэласнай з’явы важнае значэнне набывае самастойная работа студэнтаў, для якой выкладчык не толькі рыхтуе комплекс пытанняў і заданняў, але і вызначае яе мэты, задачы і перспектывы. Улічваючы спецыфіку творчасці пісьменніка, знаёмства з яго творамі мэтазгодна праводзіць па жанравым прынцыпе. Зыходзячы з гэтага, студэнтам нагадваюцца такія паняцці, як “род”, “эпас”, “драма” “жанр”, “драматургічная казка”, “апавяданне”, “нарыс”, “публіцыстыка” і інш.

Пры вывучэнні тэмы “Дзіцячая літаратура ў 30-я гг. 20 ст.”, на якую праграмай адводзіцца 1 гадзіна лекцыйная і 1 гадзіна практычная[18], сярод іншых прапануецца разгледзець такое пытанне “Дзіцячая драматургія: п’есы “Цудоўная дудка”, “Дзед і жораў” (абедзве пастаўлены ўпершыню ў 1939) В. Вольскага”. Мэтазгодна 1 практычную гадзіну адвесці на вывучэнне драматургічнай спадчыны пісьменніка для дзяцей, што абумоўлена, па-першае, значнасцю літаратурнага матэрыялу, па-другое, адпавядае патрабаванням тэарэтычнай літаратуразнаўчай падрыхтоўкі студэнтаў. На практычных занятках прапануюцца наступныя пытанні для вывучэння і абмеркавання, а таксама практыкаванні да іх. *1. П’есы-казкі “Цудоўная дудка”, “Дзед і жораў” (абедзве – паст. 1939). 2. П’еса-казка “Несцерка” (паст. 1941).* Практыкаванне 1. Прачытайце названыя п’есы. Назавіце тыя фальклорныя казкі, якія, на вашу думку, былі пакладзены ў аснову п’ес, свой адказ абгрунтуйце. Падумайце, якая тэматычная група казак найбольш актыўна выкарыстоўвалася аўтарам. Вывады занатуйце. Практыкаванне 2. У сшытках самастойнай работы запішыце імёны персанажаў драматургічных тэкстаў, побач − вызначальныя рысы іх характару, напрыклад, Несцерка − добры, вынаходлівы, Мацей − разважлівы, але бесхарактарны і г. д. Свае назіранні падмацуйце прыкладамі. На аснове гэтага практыкавання зрабіце вывад адносна прыёмаў выяўлення аўтарскай пазіцыі ў драматургічным творы. Практыкаванне 3. (высокага прадуктыўнага ўзроўню). Падрыхтуйце паведамленне пра

[17] Пераклад з рускай мовы аўтара гэтага даследавання.

[18] Тут і далей указанне гадзін і праграмны змест даюцца па наступнай крыніцы: [2, с. 26].

сцэнічнае ўвасабленне п’ес В. Вольскага. Раскажыце пра іх кінематаграфічнае (мастацкі фільм-казка “Несцерка” (1955), сцэнар В. Вольскага, рэжысёр А. Зархі) і мультыплікацыйнае (стужка “Несцерка” (1980), сцэнар В. Вольскага, А. Белавусава, рэжысёр Я. Ларчанка; стужка “Несцерка” (2003 − 2013), што складаецца з 8 асобных частак, рэжысёр І. Воўчак) увасабленне. Падрыхтуйце свой сцэнар адной з п’ес пісьменніка (па выбары) для пастаноўкі ў пачатковай школе.

На вывучэнне тэмы “Дзіцячая літаратура першага пасляваеннага дзесяцігоддзя” праграма адводзіць 2 лекцыйныя і 1 практычную гадзіны. У межах лекцыі сярод іншых разглядаецца пытанне “Краязнаўчыя нарысы В. Вольскага “Па лясных сцежках” (1948), “У лясах над Бярозай” (1955)”. Лекцыя, акрамя агульнай характарыстыкі раздзелаў тэкстаў, прадугледжвае актуалізацыю такіх паняццяў, як “публіцыстыка”, “краязнаўчы нарыс” і інш. Першаснае знаёмства з новай, для студэнтаў названай спецыяльнасці, жанравай формай будзе падтрымана ў межах тэмы “Дзіцячая літаратура 1965 – 1985 гг.” (2 лекцыйныя, 2 практычныя гадзіны), дзе праграмны змест вылучае такія аспекты творчасці В. Вольскага: “Навукова-пазнавальная літаратура. Элементы публіцыстыкі ў ёй. Краязнаўчыя кнігі В. Вольскага “Падарожжа па краіне беларусаў” (1968), “Палессе” (1971) і інш.” Адну з практычных гадзін мэтазгодна адвесці пад разгляд названага праграмнага матэрыялу. Такім чынам, выкладчык можа рэалізаваць прынцыпы сістэмы перспектыўных ліній, калі да вядомых ведаў можна вярнуцца, паглыбіць іх, падмацаваўшы новым матэрыялам. На практычныя выносяцца наступныя пытанні і практыкаванні да іх. *1. “Падарожжа па краіне беларусаў” (1968) Віталя Вольскага як мастацкая энцыклапедыя Беларусі.*Практыкаванне 1. Выпішыце ў “Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў”[19] азначэнні паняццяў “публіцыстыка”, “нарыс”, “краязнаўчы нарыс”. Практыкаванне 2. Прачытайце прапанаваны тэкст. Вызначце тыя яго асаблівасці, што дазваляюць аднесці твор а) да навукова-пазнавальнай літаратуры, б) да публіцыстыкі. Практыкаванне 3. У сшытках намалюйце табліцу, першы слупок якой − дата ў гісторыі, другі − цытата з тэксту, што найбольш паказальна ілюструе яе. Падрыхтуйце прэзентацыю, у якой былі б змешчаны сучасныя і мінулыя выявы беларускіх гарадоў, згаданых у тэксце. Практыкаванне 4. Параўнайце асаблівасці адлюстравання флоры і фаўны Беларусі ў “Падарожжы па краіне беларусаў” і ва ўжо вядомых тэкстах “Па лясных сцежках”, “У лясах над Бярозай”. Вызначце ў сувязі з гэтым мастацкія задачы твора. Практыкаванне 5. Ахарактарызуйце спосаб кампазіцыйнай арганізацыі кнігі. Патлумачце, чаму пісьменнік абраў незвычайны спосаб падачы матэрыялу − падарожжа на дыване-кіліме. Параўнайце яго са спосабам падачы матэрыялу ва ўжо вядомым для вас нарысе У. Караткевіча “Зямля пад белымі крыламі”. Практыкаванне 6. (высокага прадуктыўнага ўзроўню) Звярніцеся да кнігі для чытання па айчыннай гісторыі “Старонкі нашай гісторыі”(1966), якую В. Вольскі пісаў спецыяльна для вучняў чацвёртага класа. Зрабіце высновы адносна спецыфікі адлюстравання рэчаіснасці ў кнізе ў параўнанні з “Падарожжам па краіне беларусаў”. *2. Паэтызацыя старажытных мясцін Беларусі ў дакументальнай аповесці В. Вольскага “Палессе”(1971).* Практыкаванне 1. Прачытайце твор. Узгадайце ўжо вядомую для вас аповесць Янкі Маўра “Палескія рабінзоны”. Зрабіце вывады адносна асаблівасцей прыгодніцкага і навукова-папулярнага апісання пэўнага рэгіёна, перспектыў выкарыстання падобных матэрыялаў на ўроках у пачатковай школе. Падрыхтуйце план-канспект урока (дысцыпліна па выбары студэнта) з выкарыстаннем фрагментаў названых аповесцяў. Практыкаванне 2. На геаграфічнай карце Беларусі намалюйце маршрут падарожжа апавядальніка па Палессі. Падрыхтуйце невялікае паведамленне пра адзін з населеных пунктаў Палесся (Пінск, Мазыр, Лунінец, Давыд-Гарадок, Лунін і Лахву і інш.). Практыкаванне 3. Акрэсліце праблемнае поле аповесці. Зрабіце вывад адносна актуальнасці краязнаўчых кніг В. Вольскага ў XXI ст.

Самастойная работа студэнтаў выконваецца па наступным алгарытме: выкананне практыкаванняў, пісьмовае іх афармленне ў сшытку для самастойнай работы, праверка выкладчыкам гэтых практыкаванняў (франтальная або выбарачная). Неабходна адзначыць, што змест самастойнай работы вядомы студэнтам ужо з самых першых этапаў вывучэння дысцыпліны. Па творчасці Віталя Вольскага прапануюцца наступныя практыкаванні. *1. Звесткі з біяграфіі Віталя Вольскага(1901 – 1988).* Лепшаму асэнсаванню пытання паспрыяе папярэдняе самастойнае вывучэнне студэнтамі біяграфіі пісьменніка на падставе артыкула з вучэбнага дапаможніка “Беларуская дзіцячая літарату-

[19] Вядзецца студэнтамі на працягу ўсяго часу вывучэння дысцыпліны.

ра” [1, с. 358–377]. Сістэматызацыя ведаў рэалізуецца праз запаўненне храналагічнай табліцы. *2. Роля краязнаўчых нарысаў і апавяданняў у выхаванні патрыятычных пачуццяў дзяцей і фарміраванні іх экалагічнай свядомасці (кнігі “Месяц за месяцам: Каляндар беларускай прыроды” (1956), “На бабровых азёрах” (1957), “Чайкі над Нараччу” (1959), “Родны край” (1961), “Афрыканскае падарожжа” (1963), “Эль Махрыб” (1965), “Кніга падарожжаў” (1971), “Лёс Дункана” (1978), “Дзень добры, Бяроза!” (1984)). Спалучэнне этнаграфічнага, літаратурнага, гістарычнага матэрыялу.* Студэнтам прапаноўваецца раздзяліцца на міні-групы, кожная з якіх абірае для чытання і асэнсавання пэўную кнігу пісьменніка. У часе калоквіума адбываецца прэзентацыя яе па наступным алгарытме: гісторыя стварэння, кароткі змест, праблемнае поле, сістэма вобразаў, ідэйны змест, выхаваўча-пазнавальнае значэнне, магчымасці выкарыстання на занятках у пачатковай школе.

Для праверкі ведаў студэнтаў па творчасці В. Вольскага мэтазгодна выкарыстаць комплекс тэставых заданняў, у якіх на адно пытанне даецца чатыры варыянты адказаў, і неабходна выбраць адзін − правільны − адказ.

1. Вызначце гады жыцця Віталя Вольскага

а) 1904 − 1979;
б) 1899 − 1975;
в) 1912 − 1995;
г) **1901 − 1988.**

2. Дзе нарадзіўся В. Вольскі?

а) у Магілёве;
б) **у Пецярбурзе;**
в) у Вязынцы на Міншчыне;
г) у Глінішчах на Гомельшчыне.

3. Культурай якога народа, што здаўна жыў на тэрыторыі Беларусі, яшчэ ў войску зацікавіўся В. Вольскі?

а) палякаў;
б) **беларускіх татар;**
в) яўрэяў;
г) літоўцаў.

4. У якім літаратурным жанры, папулярным у мастацкай літаратуры XIX ст., актыўна праявіў сябе В. Вольскі?

а) апавяданне;
б) балада;
в) **нарыс;**
г) паэма.

5. Мастацкі нарыс “Па лясных сцежках” прысвечаны

а) **Белавежскай пушчы;**
б) Бярэзінскаму біясфернаму запаведніку;
в) Браслаўскім азёрам;
г) Палессю.

6. Мастацкі нарыс “У лясах над Бярозай” прысвечаны

16. Кніга для чытання па айчыннай гісторыі В. Вольскага “Старонкі нашай гісторыі” была прызначана для вучняў

а) першага класа
б) другога класа
в) трэцяга класа
г) **чацвёртага класа**

17. Кніга В. Вольскага “Месяц за месяцам” − гэта своеасаблівы варыянт

а) падручніка па гісторыі;
б) **календара прыроды;**
в) хрэстаматыі па літаратуры;
г) навуковага даследавання.

18. Апавяданне “Лясны конь” прысвечана такому насельніку Белавежскай пушчы, як

а)**тарпану;**
б) мустангу;
в) ахалтэкінцу;
г) камаргу.

19. Дункан з апавядання “Лёс Дункана” − гэта

а) леў;
б) тыгр;
в) рысь;
г) **леапард.**

20. Пра якога драпежніка расказваецца ў апавяданні “Трохлапы” ?

а) рысь;
б) **воўк;**
в) мядзведзь;
г) лісіца.

21. Як звалі караля з п’есы В. Вольскага “Цудоўная дудка” ?

а) Белавежскай пушчы;
б) **Бярэзінскаму біясфернаму запаведніку;**
в) Браслаўскім азёрам;
г) Палессю.

7. Пра якую частку Афрыкі расказвае В. Вольскі ў кнізе “Афрыканскае падарожжа”?

а) **Заходнюю;**
б) Усходнюю;
в) Паўднёвую;
г) Паўночную.

8. Пра якую частку Афрыкі расказвае В. Вольскі ў кнізе “Эль-Махрыб”?

а) Заходнюю;
б) Усходнюю;
в) Паўднёвую;
г) **Паўночную.**

9. Цячэнне якой ракі вызначыла кірунак аповеду ў кнізе “Палессе”

а) Дзвіна;
б) Свіслач;
в) Нёман;
г) **Прыпяць.**

10. Пан Зыгмусь, персанаж кнігі “Палессе”, закранае адну з важных экалагічных праблем. Назавіце яе

а) аварыя на ЧАЭС;
б) **меліярацыя;**
в) вырубка лясоў;
г) браканьерства.

11. У “Палессі” называецца былы цэнтр былой Палескай вобласці − горад

а) Давыд-Гарадок;
б) Лунінец;
в) **Мазыр;**
г) Пінск.

12. У кнізе “Падарожжа па краіне беларусаў” адлюстраваны палёт на

а) цмоку;
б) **дыване-кіліме;**
в) фантамабілі;
г) ракеце.

13. Кніга “На бабровых азёрах” адлюстроўвае басейн такой беларускай ракі, як

а) Карл;
б) Пётр;
в) Жыгімонт;
г) **Дурымонт.**

22. Астролаг задаў Янку (п’еса “Цудоўная дудка”) тры філасофскія пытанні: “Што ў свеце самае салодкае? Што ў свеце самае хуткае? Што ў свеце самае багатае?”. Якім быў адказ Янкі?

а) цукеркі, час, золата;
б) мёд, вецер, зямля;
в) **сон, думкі, зямля;**
г) мёд, думкі, золата.

23. Хто псуе агарод дзеду і бабе ў п’есе “Дзед і Жораў”?

а) конь;
б) **жораў;**
в) селянін;
г) пан.

24. Што падараваў дзеду жораў першы раз у знак удзячнасці за тое, што той яго адпусціў?

а) ражок;
б) **торбачку;**
в) дудку;
г) меч.

25. Што падараваў дзеду жораў у другі раз (п’еса “Дзед і жораў”)?

а) **ражок;**
б) торбачку;
в) дудку;
г) меч.

26. Пан Бараноўскі пры першай сустрэчы падумаў, што Несцерка

а) **рымар**
б) цясляр
в) карчмар
г) ганчар

27. Пан Самахвальскі і “пан Несцяровіч” у п’есе В. Вольскага “Несцерка” дыспутавалі

а) словамі;
б) артыкуламі;
в) **жэстамі;**
г) мімікай.

28. Хто выратаваў Насцю з лап мядзведзя (п’еса “Несцерка”)?

а) шкаляр Самахвальскі;

а) **Нёман**
б) Днепр
в) Сож
г) Заходняя Дзвіна

14. У кнізе “На бабровых азёрах” узгадваюцца баброўнікі. Хто гэта?

а) бабры
б) **спецыялісты па лоўлі баброў;**
в) грыбы;
г) месца, дзе жывуць бабры.

15. У кнізе “На сініх азёрах” расказваецца пра блізкага родзіча бабра, прывезенага ў Беларусь з Паўночнай Амерыкі. Гэта

а) выдра
б) **андатра**
в) нутрыя
г) сурок

б) Несцерка;
в) **Юрась;**
г) Мацей.

29. Хто ў п’есе “Несцерка” ўвасабляе сабой псеўдавучонасць?

а) **шкаляр Самахвальскі;**
б) Несцерка;
в) Юрась;
г) Мацей.

30. Суаднясіце імя персанажа і назву п’есы В. Вольскага. Выберыце правільную паслядоўнасць літар і лічбаў: А) Янка, Б) Баба, В) кароль Дурымонт, Г) шкаляр Самахвальскі, Д) дзеўка Ульяна; 1) “Несцерка”, 2) “Дзед і жораў”, 3) “Цудоўная дудка”, 4) “Машэка”, 5) інтэрмедыя з п’есы “Несцерка”.

а) А1 Б5 В2 Г3 Д4;
б) А1 Б2 В3 Г4 Д5;
в) А3 Б5 В2 Г1 Д4;
г) **А3 Б2 В3 Г1 Д5.**

Такім чынам, прапанаваная сістэма вывучэння тэмы творчасці В. Вольскага спрыяе фарміраванню ў будучага педагога належных кампетэнцый, садзейнічае найбольш поўнаму выяўленню здольнасцяў студэнтаў, а таксама своечасоваму правядзенню папераджальных і карэктуючых дзеянняў, уцягвае ў працэс пазнання ўсіх навучэнцаў. Разам з тым, студэнты атрымліваюць належныя веды тэарэтычнага характару, асэнсоўваюць жанравую разнастайнасць айчыннай літаратуры, вобразна-выяўленчае багацце беларускай мовы. Выкарыстаныя метады і прыёмы, заданні, тэсты могуць стаць метадычным падмуркам будучай прафесійнай дзейнасці сённяшніх студэнтаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Беларуская дзіцячая літаратура : вучэб. дапам. / А.М.Макарэвіч [і інш.]; пад агул. рэд. А.М.Макарэвіча, М.Б.Яфімавай. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 688 с.
2. Детская литература : типовая учебная программа для высших учебных заведений по специальностям : 1 – 01 02 01 Начальное образование; 1 – 01 02 02 Начальное образование. Дополнительная специальность / сост. С.Н. Дворецкая, О.Б. Нестерович. – Минск, 2011. – 41 с.

Г.М. Мятліцкая (Мінск)

СІМВОЛІКА-АЛЕГАРЫЧНАЯ СЕМАНТЫКА ВОБРАЗАЎ ВОДНЫХ АБ’ЕКТАЎ У “КАЗКАХ ЖЫЦЦЯ” ЯКУБА КОЛАСА

Сёлета спаўняецца 95 гадоў з даты першага апублікавання зборніка апавяданняў “Казкі жыцця” Я. Коласа. Свет прыроды, адлюстраваны ў гэтай кнізе, надзвычай гарманічны, прыгожы і разнастайны. У творах напоўніцу праявілася майстэрства аўтара-пейзажыста, ягонае мастакоўскае ўспрыняцце і глыбокае веданне жыцця прыроды. Як піша выдатны беларускі літаратуразнаўца, крытык Т.І. Шамякіна, у творах класіка захавана сялянска-патрыярхальнае стаўленне чалавека да прыроды, у гэтым адметнасць мастацкага светабачання аўтара. “І ўсё ж галоўным будзе тое, пра што

гаварыў сам паэт: “І ў тон адзін з зямлёю я пяю”. Прырода, яе рытмы, яе гукі і фарбы нібы дыктавалі мелодыку і маляўнічасць Коласаваму стылю” [7, с. 50].

Характарызуючы значнасць гэтай “наўздзіў цэльнай кнігі” для беларусаў і для ўсяго чалавецтва, М. Лужанін у аповесці-эсэ “Колас расказвае пра сябе” слушна заўважыў: “Будучы, у большасці сваёй, напісаны да выпадку і несучы ў сабе зерне сапраўдных жыццёвых праяў, Коласавы казкі з бегам часу трацілі надзённую вастрыню сцвярджэння або асуджэння. Затое прыбывалі ў красе і сіле, як і ўсе казкі, легенды, паданні, складальнікам якіх называюць народ, ператвараліся са смалы жывіцы ў бурштын мудрасці і філасофскага абагульнення і такім чынам рабіліся блізкімі не толькі той зямлі, адкуль былі родам, а ішлі ва ўселюдскі абыходак” [4, с. 381]. Пры гэтым ён зазначыў, што “«Казкі жыцця» ў розныя часы сустракалі не адной прыхільнасці водгукі і амаль палярныя ацэнкі” [4, с. 382].

Стыхія вады дамінуе ў мастацкім свеце “казак” Якуба Коласа. Вобразы водных аб’ектаў (далей – водныя вобразы) як абавязковых кампанентаў прыроды выкарыстоўваюцца найчасцей у якасці месца дзеяння пэўнага твора. Значнасць гэтых вобразаў пацвярджаецца і ўжываннем іх у назвах твораў (“Жывая Вада”, “Вадаспад”, “Супраць вады”, “Крыніца”, “Хмарка”, “У балоце”). Ключавая роля таксама адведзена водным вобразам у “казках” “Над прасторамі зямлі” (вобразам хмарак), “Гусі”, “Чыя праўда?” (вобразу ракі), “Страказа” (вобразам возера, расы, дажджу), “Адзінокае дрэва” (вобразам ручая і навальніцы), “На чужым грунце” (вобразу ручайка), “Стары лес” (вобразу рэчкі), “На ўсё ёсць прычына” (вобразу балота). У творах усе вобразы цесна звязаны паміж сабой, дапаўняюць і перацякаюць адзін у другі.

Намі пастаўлена задача на прыкладзе некалькіх казак прасачыць, якім чынам выкарыстанне водных вобразаў дапамагала класіку адлюстроўваць тагачасныя гістарычныя падзеі, завастраць увагу на псіхалагічных вытоках змен як у грамадстве ў цэлым, так і ў жыцці асобнага чалавека. “Увогуле, прырода алегарычных апавяданняў якраз і прадугледжвае іх сэнсавую шматзначнасць. Нельга зводзіць змест такіх твораў да канкрэтнай тэмы, да канкрэтнага аспекта надзённай сацыяльнай ці маральна-этычнай праблемы” [6, с. 207], – слушна папярэджвае літаратурны даследчык М.І. Мушынскі. Таму намі зроблена спроба пры магчымасці раскрыць алегарычна-сімвалічнае значэнне гэтых вобразаў з улікам іх даследаванасці коласазнаўцамі.

На думку прафесара А.А. Лойкі, рэвалюцыйна-дэмакратычная завостранасць характэрна “казцы” “У балоце” (1907), “алегарызм якой быў вельмі празрысты: уся дзяржаўная машына царскай Расіі разам з царом і Думай загразла ў балоце, як панская брычка. Можа і дапамаглі б гэтай брычцы выбрацца з гразі сяляне, ды толькі лаяцца на іх умее пан. І сяляне пакідаюць пана на балоце, «а брычка і паны ўсё глыбей у гразь лезуць»” [3, с. 261]. Гэта “казка” спачатку публікавалася з падзагалоўкам “Праўдзівае здарэнне”. Першапачатковы вырыянт твора быў больш разгорнуты і размова сялян з панам была больш ветлівай [2, с. 388–391]. Пазней Я. Колас абвастрыў сюжэт твора шляхам уключэння ў яго лаянкі пана з сялянамі. Балота – частка тыповага беларускага ландшафту, але тут гэта і сімвалічны вобраз (бо перашкаджае руху), і фон падзей, і замкнёная прастора. “Раней балоты для большай часткі насельніцтва Беларусі былі глухім гібельным месцам, лічыліся, паводле народных паданняў, прытулкам нячыстай сілы” [1, с. 58]. Пісьменнік трапна супрацьпаставіў паводзіны паноў на балоце, якія “месяцца па гразі, як мухі па смятане, тупаюць вакол брычкі, бядуюць, охкаюць, ахкаюць. Адзін радзіць тое, другі – другое; крычаць, таўкуцца – толькі рэха ходзіць па балоце” [2, с. 198], і настрой сялян: “Жарты сыпаліся за жартамі – толькі смех разліваўся па балоце” [2, с. 108]. Бясспрэчна, магло быць усё інакш, калі б паны змаглі ці пажадалі дамовіцца з сялянамі.

Падабенства сюжэтаў можна выявіць у “казках” “Чыя праўда?” (1913), у якой Стары Дуб адкрыта гаворыць усю праўду дрэвам, даводзіць пра набліжэнне да кожнага неадваротнай смерці, і “Што лепей?” (1917), дзе паказваецца пажар на балоце, які паступова набліжаецца да Хвоі. У першым творы аўтарскае прадчуванне рэвалюцыйных змен адлюстравана праз вобраз ракі, у другім – праз гарэнне торфу. Шчаслівае, бесклапотнае жыццё дубровы ў “казцы” “Чыя праўда?” было азмрочана словамі Старога Дуба, звернутымі да вясёлых дубоў: “Але зірніце трохі далей, гляньце на тую стужку бліскучай вады, што так зграбна апярэзвае лес <…> Усё дно яе выслалі дубовыя трупы. Некалі і яны былі здаровымі, крэпкімі, радаснымі. А дзе яны? Дзе нашы сябры, разложыстыя,

тоўстыя дубы? <…> І ці не тая самая доля чакае ўсіх нас?” [2, с. 29–30]. Хто такія дубы, якіх многа гіне? Магчыма, народ, ахвяры рэвалюцыйных падзей. Хвоя – галоўны герой “казкі” “Што лепей?” – стаяла на зялёным грудку наводшыбе ад лесу і заўсёды была сумнай, бо яе зусім не задавальняла яе жыццё. Калі ж узгарэўся торф і агонь усё блізіўся да Хвоі, яе нараканні на долю падаліся зусім нязначнымі. “Эх, якая сляпая была я, – казала Хвоя, – не ведала цаны жыцця, а пазнала яе тады, калі смерць ужо кінула цень на мае галінкі” [2, с. 46]. Як бачна, у герояў абедзвюх “казак” змяніліся погляды на жыццё. Пісьменнік пакідае адкрытымі пытанні, вынесеныя ў назвы твораў. На іх і сёння няма адназначных адказаў.

Ідэйна-мастацкі змест “казкі” “Крыніца” глыбока даследаваны М.І. Мушынскім. Вучоны абгрунтаваў, што твор быў напісаны ў 1921 годзе і яго з’яўленню папярэднічалі падзеі савецка-польскай вайны (май 1920 – сакавік 1921 г.). Тады існавала “рэальная небяспека таго, што “нейкія сілы” пажадаюць павярнуць Беларусь на “другую дарогу”: “дарогу “чужую”, дзе яна сярод чужынцаў “згубіць свой воблік”, “сатрэцца з твару зямлі” [5, с. 142]. У гэтым творы адпаведна раскрываецца тэма выбару крынічкай свайго лёсу – тэма лёсу Беларусі, шляхоў, якімі яна можа пайсці. Па словах М.І. Мушынскага, “Якуб Колас выкладае тут праграму дзяржаўнага будаўніцтва, якая павінна ажыццяўляцца з улікам нацыянальных інтарэсаў беларускага народа” [5, с. 140]. Гаворка ідзе пра тое, які кірунак павінны выбраць нацыянальна свядомыя сілы: ці захаваюць яны аблічча сваёй Бацькаўшчыны і свае традыцыі. Хоць, на першы погляд, у гэтым творы прасочваецца тэма вернасці роднаму краю, абавязку перад Радзімай-маці.

У падобным плане М.І. Мушынскі тлумачыць і змест казкі-апавядання “Гусі”: “Калі “Крыніца” ўспрымаецца як твор-папярэджанне, як своеасаблівы наказ тым, хто можа паўплываць на выбар шляху, якім пойдзе Беларусь у будучыню, дык “казка” “Гусі” (1921) – гэта напоўнены аптымізмам заклік не страчваць веры ў высокія ідэалы, заклік гартаваць сілы дзеля іх ажыццяўлення” [5, с. 134]. Ідэя казкі выказана ў словах “гусака, што вёў усю чараду”: “Без змагання і няўдач нічога не даецца на свеце” [2, с. 50]. У творы спачатку гаворыцца пра “чараду звычайных свойскіх гусей”, а ў наступным абзацы падаецца апісанне ракі, у якім гіпербалізуецца моц воднай стыхіі: “…была па справядлівасці царыцаю рэк. Такога мноства вады, такой сілы яе імкнення, такіх глыбінь і страшных цёмных віроў, дзе кіпела, бурліла, дрыжала і ўздымалася шырокімі клубкамі вада, не мела ні адна рака” [2, с. 48]. Гусі мараць патрапіць на прывабны востраў, да якога можна даплыць супраць цячэння. Яны спадзяюцца, што ім будуць дапамагаць “усе сілы на зямлі: чалавек, вецер і дождж <…> І рэчка таксама нам будзе памагаць <…> тады можна будзе плысці і супраць вады” [2, с. 50]. У творы паказваецца канфлікт ідэй: не ўсе гусі жадаюць трапіць на востраў, ёсць і “кепскія гусі” – тыя, хто не мае вялікіх жаданняў, “мяшчанскія гусі”, як у спрэчцы называюць іх супернікі. Вобраз навальніцы выконвае сюжэтаўтваральную функцыю: “І нагнаў вецер на неба калматыя велізарныя клубкі цёмных хмар, узброіла іх сонца маланкамі і громамі, і густа звіслі яны над зямлёю. І патокі дажджу рынуліся наніз. Прайшла навальніца. Раўла і гудзела вада, разрываючы зямлю, і пралажыла яна дарогу да рэчкі” [2, с. 50]. Навальніца – адзін з ключавых “нашаніўскіх” алегарычных вобразаў, звязаных з рэвалюцыйнымі пераменамі.

Алегарычны твор “Залаты прамень” (1927) прысвечаны тэме абнаўлення жыцця. Сюжэт просты: у лесе гаспадарыць Лясун, які зачароўвае ўсё і патрабуе, каб ніхто не парушаў ягоную волю. Ён не ведае пра тое, што залаты прамень нясе ў жыццё змены, жыхары лесу адчуваюць яго святло, напаўняюцца радасцю, – “нявыразнае прадчуванне новага жыцця калыхалася тады ўсюды” [2, с. 77]. Прамень аказаўся больш магутным за Лесуна. Водныя вобразы ў гэтым творы з’яўляюцца часткамі краявіду, не нясуць значнай сімволіка-алегарычнай нагрузкі: крынічкі, рэчачка, вандроўніцы-хмаркі. Яны бачаць бляск залатога промня: “вада ў рэчках, азёрах і ў марах калыхалася ружовымі хвалямі, як распушчанае ў агні золата. Гэтая радасць снавалася і ў танкарунных хмарках, бо адно толькі адбіццё залатога праменя ператварала іх валокны ў ружовыя шаўкі” [2, с. 77]. Туман як саўдзельнік Лесуна ноччу, “уздымаючыся з нізін і з-пад гнілых пнёў, дурманіў лес і дадаваў нізінам і іх насельніцтву яшчэ болей цемры і таемнасці” [2, с. 75].

М.І. Мушынскі ў кнізе “Мае Каласавіны” дакладна сфармуляваў галоўную задуму “казкі” “Залаты прамень”: “Прадметам пісьменніцкіх роздумаў з’яўляецца аўтарытарная сістэма, скіраваная на падаўленне грамадскіх, палітычных, асабістых свабод, на падпарадкаванне волі ўсіх волі аднаго”

[5, с. 136]. Безумоўна, гэты твор быў вельмі смелым публічным выступленнем беларускага пісьменніка напрыканцы 1920-х гадоў. У ім, як слушна адзначыў М.І. Мушынскі, “асуджаецца любая форма аўтарытарызму, пагарды да чалавека і яго правоў” [5, с. 136], раскрываецца маральна-псіхалагічны стан грамадства эпохі сталінскага праўлення. Каб засцерагчыся ад магчымых закідаў афіцыйнай крытыкі, на думку даследчыка, у гэтай казцы шчаслівая развязка. Паводле ідэйнага зместу “казка” “Залаты прамень” нагадвае твор “Супраць вады” (1917), у якім падобная канфліктная сітуацыя (Азярко – Стары Дзед).

Амбівалентнасць вобраза вады знаходзім у “казцы” “Вадаспад” (1915), у аснову якой пакладзена паняцце неразумнага выкарыстання вадаспадам сваёй сілы. Сілу вадаспада можна асацыятыўна суаднесці з сілай купалаўскай грамады. Вобраз вадаспада раскрыты ў гэтым апавяданні праз галоўныя рысы яго характару: ён “гучна сакатаў на ўсю ваколіцу” [2, с. 33]; “шумлівы, заўжды парывісты і не ў меру гамонкі” [2, с. 33]; балбатун, млын пусты – называе яго старая бярэзіна [2,с. 35]; такі ганарысты, такі надзіманы [2, с. 35] – кажуць пра яго дрэвы; лес не можа слухаць “вечнага няўпыннага шуму вадаспада <…> можа, таму, што вадаспад заўсёды балабоніў адно і тое” [2, с. 35]. Аўтар мастацкімі дэталямі даводзіць да чытача, якім чынам шум вадаспада перашкаджае ўсім насельнікам лесу. Супрацьлеглымі, кантраснымі характарыстыкамі надзелена рачулка, якую ўсе любяць: “быстрая, жвавая рачулка <…> яна так уважна, так прыветна вілася між карэннямі”, “такая ўважная, такая спакойная, што сэрца цешыцца” [2, с. 35].

Рака, якая з’яўляецца часткай таго ж вадаспада, тлумачыць, чаму ў іх розныя характары. На яе думку, розніца паміж імі толькі ў спосабе выкарыстання сваёй сілы. “Калі сіла высока забіраецца ўгору і яе там набіраецца дужа многа, дык яна можа прычыніць вялікую шкоду, калі даць ёй поўную волю і не паставіць у пэўныя межы. І ніхто няхай не забывае, што ён – частка вялікай прыроды” [2, с. 36], – даводзіць рачулка. Невыпадкова гэтыя словы ў творы фінальныя. Кожнаму жыхару Сусвету (як прыродным аб’ектам, так і людзям) неабходна ўлічваць законы прыроды, парушэнне якіх можа быць небяспечным для агульнай гармоніі, памятаць пра ўключанасць у агульны кругазварот, у адзінае цэлае, пра адзінства мікракосму і макракосму.

Разглядаючы змест гэтай “казкі” з улікам адзінства чалавека і прыроды, А.А. Лойка заўважыў наступнае: “Развага Я. Коласа, пераходзячы, такім чынам, у сферу пошукаў “пачатку і канцоў”, кранае сацыяльна значныя праблемы маралі, як бы папярэджвае людзей перад небяспекай даваць сіле “поўную волю”, не ставіць яе “ў пэўныя межы” [3, с. 260].

Такім чынам, становіцца зразумелай надзвычайная мудрасць і абачлівасць вялікага Песняра, які ў тым ліку і пры дапамозе водных вобразаў не толькі адлюстраваў складанасць тагачасных рэвалюцыйных перамен, але і праз алегарычна-сімвалічнае значэнне гэтых вобразаў паказаў магчымасць дасягнення мэты і шляхі развіцця падзей. Ён думаў пра незалежную Беларусь.

ЛІТАРАТУРА:

1. Іванова, С. Слоўнік беларускіх прыказак, прымавак і крылатых выразаў: Лінгвакраіназнаўчы дапаможнік / С. Іванова, Я. Іваноў. – Мінск : Бел. Фонд Сораса, 1997. – 262 с.
2. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Якуб Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – Т. 7. – 502 с.
3. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. / А. А. Лойка. – Мінск : Выш. школа, 1980. – Ч. 2. – 440 с.
4. Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе: аповесць-эсэ: для ст. шк. узрозту / М. Лужанін. – Мінск : Маст. літ., 2010. – 431 с.
5. Мушынскі, М. Мае Каласавіны: з вопыту вывучэння літаратурнай і грамадска-культурнай дзейнасці Якуба Коласа / М. Мушынскі. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 386 с.
6. Мушынскі, М. Тэксталогія твораў Янкі Купалы і Якуба Коласа / М. Мушынскі. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 414 с.
7. Шамякіна, Т. Якуб Колас – пясняр стыхіяў / Т. Шамякіна // Беларуская мова і літаратура ў школе. – 1991. – № 2. – С. 42 – 50.

Л.Я. Глазман (Віцебск)

ПРАБЛЕМА САЦЫЯЛЬНАГА ПРЫГНЁТУ Ў АПАВЯДАННЯХ М. ГАРЭЦКАГА І Л. АНДРЭЕВА

Праблема сацыяльнага расслаення на працягу стагоддзяў прыцягвала ўвагу пісьменнікаў. Але сацыяльна завостраныя творы Л. Андрэева і М. Гарэцкага адрозніваюцца ад спадчыны папярэднікаў дадатковай сэнсавай напружанасцю, бо яны пісаліся ў пераломныя часы глабальных гістарычных змен, пазначаных мадэрнісцкім светаадчуваннем, рэвізіяй традыцыйных каштоўнасцяў. Напісаныя напярэдадні і пад час рэвалюцыйных падзей пачатку XX стагоддзя, яны нясуць пэўны адбітак чакання грамадскіх змен.

У апавяданнях з сацыяльнай праблематыкай у абодвух аўтараў значнае месца займаюць вобразы дзяцей і падлеткаў. Сярод такіх твораў, найперш, вылучаюцца *“Пецька на дачы”* (1899), *“Анёлачак”* (1899)Л. Андрэева і *“Дзёгаць”* (1915) М. Гарэцкага, сюжэт якіх заснаваны на няўдалай, па-даверліваму наіўнай спробе героя вырвацца з замкнёнага кола беднаты і неўладкаванасці, наблізіцца – хоць бы ў марах – да нармальнага чалавецкага існавання.

У андрэеўскіх апавяданнях выразна гучыць матыў загубленага жыцця, бо мімалётная надзея аказваецца для персанажаў недасягальным міражом. Дзесяцігадовы Пецька з апавядання *“Пецька на дачы”* – сын кухаркі, з малых гадоў адданы да цырульніка для атрымання прафесіі – не ведае звычайных дзіцячых радасцяў. Герой з маленства бачыў толькі адзін бок жыцця, які складаўся з бясконцага “мальчик, воды!” [1, с. 40, 48] і п’янага, грубага бруду гарадской вуліцы, на якой “пьяный мужчина бил такую же пьяную женщину” [1, с. 42, 48]. Менавіта таму ў дзесяць гадоў Пецька мае заўсёды сонны, безуважны твар з непрыгожымі старэчымі зморшчынамі – адбітак безнадзейнага і пазбаўленага мэты існавання. Аднак калі ў названым апавяданні наступствам беднаты з’яўляецца забітасць, безуважнасць да жыцця, то Сашка з апавядання *“Анёлачак”* не можа цярпліва трываць няроўнасць сярод людзей. Азлобленасць і помслівасць Сашкі, змагара па натуры, гэта пратэст супраць шматлікіх сацыяльных несправядлівасцяў: п’янства злой маці, бездапаможнага і хворага бацькі, а галоўнае – “прылізанай” самавітасці заможных дабрадзеяў ягонай сям’і. Але Сашка і сам адчувае, што ўласная злосць не толькі не ратуе яго ад адчаю, а яшчэ больш разбурае ягонае жыццё. Спробы ж персанажаў Андрэева нешта змяніць аказваюцца безвыніковымі, як і жаданне дакрануцца да прывабнага свету вышэйшага саслоўя гімназісткі Юлі з апавядання М.Гарэцкага *“Дзёгаць”*.

Дадзены твор ускосна працягвае тэму інтэлігенцыі і сялянства, якая асабліва хвалявала пісьменніка ў ранні перыяд творчасці, што тэматычна звязвае *“Дзёгаць”* з папярэднімі апавяданнямі *“У лазні”* (1913), *“Роднае карэнне”* (1913), бо Юля – дачка дробнага шляхціца, амаль мужычка, у якой вучоба ў гімназіі і гарадское жыццё абуджаюць жаданне ўяўляць сябе паненкай. М. Гарэцкі з іроніяй, хоць і з доляй спачування, ставіцца да маленькага гора сваёй гераіні. Ён дае адчуць чытачу, што сама Юля разумее недарэчнасць свайго жадання і яго неадпаведнасць уласнаму становішчу. Іронія аўтара нібыта намякае на тое, што, параўнальна з умовамі жыцця сялянства, шляхце, няхай і збяднелай, скардзіцца няма на што. Таму галоўная гераіня, пад час выкрыцця перад кавалерамі яе сапраўднага становішча, атрымлівае своеасаблівую “прышчэпку” ад панства, а дзёгаць на калёсах, якія адвозяць Юлю дахаты, становіцца “лыжкай дзёгця” ў яе падлеткавым жыцці.

Трэба адзначыць, аб’екты ўвагі ў пісьменнікаў розныя, што абумоўлена нацыянальна-гістарычнымі абставінамі. У той час як рускі аўтар асвятляе праблемы гарадской рэчаіснасці, звязаныя, з аднаго боку, з бяздзейным мяшчанскім дабрабытам прадстаўнікоў буржуазіі і са штодзённай барацьбой за выжыванне рабочых і “сацыяльнага дна” – з другога, М. Гарэцкі звяртаецца да часоў панскага самапраўства. Пры гэтым мэтай пісьменніка з’яўляецца не столькі паказаць дзікунства і згубнасць прыгону, час якога ўжо мінуў; Гарэцкі, які тварыў на хвалі нацыянальнага адраджэння, імкнуўся, як справядліва адзначаюць даследчыкі, “паказаць сувязь мінулага і сучаснасці, выявіць прысутнасць у дні сённяшнім дня ўчарашняга” [3, с. 84]. Раскрываючы розныя бакі бяспраўна-крывавага прыгнёту, пісьменнік найперш цікавіцца яго наступствамі, якія адбіліся на характары беларускага селяніна, яго па-рабску пакорлівай псіхалогіі.

Бо менавіта стагоддзі страху і падпарадкаванасці дзікай сваволі паноў, на думку пісьменніка, тармазілі адраджэнцкую справу.

Такую накіраванасць маюць як раннія (*“Войт”* (1913), *“Панская сучка”* (1915), *“Прысяга”* (1916)), так і пазнейшыя (*“Смачны заяц”* (1921), *“У панскай кухні”* (1921), інш.) апавяданні беларускага аўтара.

Ужо ў адным з першых апавяданняў Гарэцкага гучыць з’едліва-іранічнае: “Паны здаволены <...> чаго ж болей?” [2, с. 113]. Але гэтай фразай толькі пачынаецца завязка твора *“Войт”*, бо далей чытач даведваецца пра чарговыя капрызы пана, які, каб “пахваліцца” [2, с. 114] перад гасцямі, паслаў свайго войта прывезці бабу. Пісьменнік падае сітуацыю толькі праз войтаўскае стаўленне да панскага загаду, але цалкам выкрывае тую жорсткую іерархічную сістэму, у якую быў зацiснуты чалавек. Войту нібыта і непрыемна, што вязе бяду ў сялянскую хату і “што ўсё так па-дурному робіцца на свеце” [2, с. 115], але раздражнёнасць на сваё паднявольнае становішча прадвызначае стаўленне героя да ўласных падданых. Немагчымасць селяніна Юркі адхіліць ад хаты бяду выклікае ў панскага служкі не натуральнае для гэтай сітуацыі пачуццё спачування, а прыкрасць і раздражнёнасць. Бо калі паддавацца чалавечым “слабасцям”, то можна і самому ў халопы трапіць, як гэта здараецца з войтам у пазнейшым апавяданні Гарэцкага *“Панская сучка”*:толькі за тое, што, праявіўшы жаласлівасць, даў бабе час да вечара пахаваць памерлае немаўля. Дарэчы, калі ў папярэднім творы аўтар засяроджвае ўвагу на адным, “прамежкавым” звяне прыгонніцкага ланцуга, то ў дадзеным апавяданні шырока прадэманстраваныя дзікая, неабмежаваная сваволя паноў і тупое, баязлівае выкананне панскіх капрызаў-загадаў, перавага страху над чалавечымі якасцямі і жывёльнае жаданне выратаваць сваю шкуру, і нават бунт даведзенай да адчаю сялянкі... Гарэцкі паказвае згубнасць для чалавека сістэмы, дзеля выжывання ў якой неабходна дбаць толькі пра сваю карысць, як мага больш людзей навокал “патапіць”.

Менавіта ў такой сістэме плодзіцца жорсткасць і бруд, апісаныя ў апавяданнях *“У панскім лесе”* (1913) і *“У панскай кухні”* (1921), прычым для гэтага зусім непатрэбна прысутнасць пана. Наадварот, аўтара хвалюе тое, што шляхта, забыўшыся пра свой адказны абавязак кіраваць гаспадаркай, дбае толькі пра ўласныя забавы, раз’язджаючы па іншых краінах. З-за гэтага і адбываюцца ў панскіх уладаннях страшныя рэчы.

Своеасаблівы выбар паміж матэрыяльным дабрабытам і маральнай чысцінёй робіць і маленькі герой андрэеўскага апавядання *“Валя”* (1899). З маленства жывучы ў заможнай і шчаснай сям’і, хлопчык раптам даведваецца, што ягоныя бацькі яму – дзядзька і цётка, а сапраўдная маці – пакалечаная цяжкім жыццём і хваробай жабрачка, якая не мела дагэтуль магчымасці сама выхоўваць Валю. І хоць хлопчыку цяжка пакідаць свой уладкаваны, бясхмарны свет, пасля суда ён бярэ на сябе маральную адказнасць перад маці і свядома прымае новае, пазбаўленае “сытых” радасцяў і дабрабыту жыццё. Атрымліваецца, што дзеці, на думку пісьменніка, больш сталыя ў маральным плане, больш гатовыя пераносіць жыццёвыя цяжкасці, чым дарослыя, ужо патрапаныя горам людзі. Гэтая думка закранаецца і ў апавяданні Андрэева *“Гасцінец”* (1901).

У апавяданні М. Гарэцкага *“Смачны заяц”* (1921) на прыкладзе ўзаемаадносін старога кухара і хлопчыка-гайдука добра дэманструецца, як пад страхам для свайго жыцця чалавек становіцца безуважным да праблем тых, хто знаходзіцца з ім “у адной запрэжцы”. Пісьменнікі добра паказваюць, што ў нечалавечых умовах сацыяльнага прыгнёту нават самыя шчырыя і спагадныя людзі губляюць натуральныя чалавечыя якасці.

Галоўная ж праблема – страта чалавекам уласнай годнасці, павагі да сябе, а разам з тым – і да іншых людзей. Такі маральны ўціск і яго ўплыў на псіхалогію становіцца, на думку Гарэцкага, галоўнай перашкодай на шляху нацыянальнага самаўсведамлення. Таму гіпербалізаваная пагарда музыкі да прыгнятальнікаў (апавяданне *“Страшная музыкава песня”* (1921)) становіцца пэўнай зброяй у барацьбе з панскай сваволяй, прыгнётам. Нездарма пан застрэльваецца ў фінале твора, бо віртуозна дзейнічаючы толькі сілай, ён не здольны супрацьстаяць духоўнай моцы героя.

Згодна апавяданням Гарэцкага, прыгонны чалавек амаль пазбаўляўся магчымасці жыць па сумленню, бо прадстаўнікі ўлады выкарыстоўвалі дзейсныя рычагі ўціску. Працэс маніпулявання верай праходзіць Тарас з апавядання *“Прысяга”*. Герой пашкадаваў і прыняў у парабкі цімакоў, хоць і не хацеў парушаць закон. І калі яго схапілі, нават пад прысягай неяк прамаўчаў і, хоць

“вялікую ролю тут адыграў збег акалічнасцей” [4, с. 129], усё ж не выдаў тых, за каго ўзяў на сябе адказнасць. Пакарання ж за сваю дабрыню, не столькі Боскага, колькі чалавецкага, Тарасу пазбегнуць не ўдалося: не толькі не дзякуюць цімакі Тарасу, а ўвогуле ўцякаюць ад яго, як ад пракажонага, пакідаючы свайго выратавальніка сам на сам з грузам (парушэннем клятвы) перад Богам і прымхлівымі аднавяскоўцамі. Як бачна па апавяданнях Андрэева *“Помнік”* (1899), *“У падвале”* (1901), для рускага аўтара таксама страшны не столькі эканамічны, колькі маральны заняпад, які заганяе людзей “у падвал” у пераносным, маральным сэнсе гэтай з’явы.

М. Гарэцкі ў сваіх апавяданнях гаворыць пра туювялізную шкоду для беларускага народа, якую прынесла яму на працягу стагоддзяў прыгоннае права. Эканамічны і культурны заняпад, маральнае разлажэнне, укараненне рабскай, пакорлівай псіхалогіі ў прыгнечаным народзе сталі непапраўным злом, якое потым яшчэ доўгі час тармазіла нацыянальнае адраджэнне знутры. Таму пісьменнік, узнімаючы праблемы прыгонніцтва, закранае прычыны, вытокі сучасных яму праблем. Апавяданні Л. Андрэевападымаюць разам з праблемай сацыяльнага ўціску яшчэ і пытанне ілжывых стэрэатыпаў, якімі падмяняецца праўда, імітуецца грамадзянская актыўнасць (напрыклад, у апавяданні *“Кніга”*).

Пазначаныя адрозненні ў падыходах М. Гарэцкага і Л. Андрэева да адлюстравання праблем чалавека ва ўмовах сацыяльнага гвалту выяўляюцца вельмі пэўна і яскрава. Аднак вырастаюць яны з адной традыцыі: гэта глыбока распрацаваная ў рускай класічнай літаратуры гуманістычная накіраванасць мастацкай думкі пра лёс “прыніжаных і абражаных”. М. Гарэцкі і Л. Андрэеў у час, калі толькі пачыналі наспяваць вялікія змены, гаварылі не толькі пра іх неабходнасць, непазбежнасць, але і пра тыя гуманістычныя ідэалы, якія павінны такія змены суправаджаць. Абодва пісьменнікі ў адлюстраванні сацыяльных супярэчнасцяў найперш цікавяцца чалавекам і яго светаадчуваннем, сцвярджаючы немагчымасць ніякіх сацыяльных змен у адсутнасць маральна сталай асобы.

ЛІТАРАТУРА:

1. Андреев, Л. Собрание сочинений: в 6 т. / Л.Н. Андреев. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – Т.1.: Рассказы 1898 – 1903. – 639 с.
2. Гарэцкі, М. Збор твораў. У 4-х т. / М. І. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1984. – Т.1.: Апавяданні 1913 – 1930. – 446 с.
3. Грамадчанка, Т. Гісторыя народа ў асэнсаванні Максімам Гарэцкім / Т. Грамадчанка // Гарэцкія чытанні: Матэрыялы дакладаў і паведамленняў на XI чытаннях (да 110-годдзя з дня нараджэння Максіма Гарэцкага). Мінск, 18 лютага 2003 г. / Рэд. кал.: Л. Макарэвіч, Р. Гарэцкі і інш. – Мінск, 2004. – С. 83–87.
4. Мушынскі, М. Падзвіжнік з малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. І. Мушынскі – Мінск: Беларуская навука, 2013. – 543 с.

Н.Л. Бахановіч (Мінск)

Б. ПРУС І М. ГАРЭЦКІ ПРА ВЫПРАБАВАННЕ “ВЕРЫ”: ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНЫЯ СУВЯЗІ ЧАЛАВЕКА З ТРАНСЦЭНДЭНТНЫМ

Прынесеныя XIX стагоддзем вынаходніцтвы пераважаюць па колькасці адкрытае на працягу ўсяго папярэдняга часу, прычым размова вядзецца пра дасягненні не ў галіне тэорыі, а пра рэчы практычнага характару, якія палягчаюць штодзённае жыццё чалавека. У нашых геаграфічных суседзяў у 60–90-я гг. на глебе росквіту натуральных навук узнік сацыяльна-культурны рух пад назвай “варшаўскі пазітывізм”. Ён меў сваіх апалагетаў у тым ліку і ў галіне літаратуры, якія сродкамі рэалістычнага метаду прапагандавалі магчымасць прагрэсіўнага развіцця грамадства мірным шляхам – за кошт працы ў галіне народнай асветы. Сёння цалкам заканамерным бачыцца тое, што пасля паражэння ў двух вызваленчых паўстаннях на змену рамантычнаму бунтару ці змагару мастацтва слова прапанавала вобраз інтэлігента, які прысвячае жыццё прыродазнаўчым навукам ці адукацыі сялянства (Э. Ажэшка, С. Жэромскі, Б. Прус і інш.). Як вядома, беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя праходзіла этап паскоранага развіцця, акумулюючы напрацоўкі

шэрагу грамадскіх кірункаў і мастацкіх метадаў. Многія рэалістычныя творы ўбіраюць у сябе ў тым ліку ідэі ажыццяўлення эвалюцыі грамадства мірным шляхам: напрыклад, адукаваныя выхадцы з вёскі вяртаюцца назад у яе, спрабуюць заваяваць давер да сябе з боку сялянства і дапамагчы яму (М. Гарэцкі, Я. Колас і інш.).

Адной з паказальных характарыстык прагрэсіўнага прадстаўніка новага стагоддзя выступае вера ў навуку і чалавечы розум, якія прыходзяць на месца пакланення таму, што знаходзіцца па-за межамі жыццёва-практычнага вопыту. Разам з тым дальнабачныя беларускія і польскія аўтары наладжваюць сваім героям "праверку" на трываласць іх новых прынцыпаў, напрыклад у апавяданнях "Прывід" ("Widzenie", 1899) Б. Пруса і "Стары прафесар" (1921) М. Гарэцкага.

Адпаведна пазітывістычным зацікаўленням, у цэнтры апавядання Б. Пруса знаходзіцца паспяховы варшаўскі хірург, які мае дзве асноўныя рысы характару: "*нястомная воля*" і "*глыбокі песімізм*". Яны абедзве абумоўлены дзіцячым вопытам, калі яму давялося сутыкнуцца з жорсткасцю ўяўных сяброў і сваякоў. З экскурсу ў мінулае вядома, што бацькаў партнёр па бізнесу адабраў у іх усю маёмасць і паскорыў смерць самога галавы сям'і. Калі маці пайшла да крыўдзіцеля прасіць грошай на адукацыю сына, той параіў аддаць хлопчыка вучыцца якому-небудзь рамяству. Гэты чалавек матываваў сваю пазіцыю тым, што недахоп грошай зробіць з дзіцяці "*недавучку*", а грамадства патрабуе добрых працаўнікоў. Аналагічна паставіліся да просьбы маці і некалі зычлівыя сваякі.

Аўтар не паведамляе, як падзеі развіваліся далей, але ў актуальны ў творы час герой з'яўляецца знакамітым доктарам Чэрскім, адным з найлепшых хірургаў. Вакол яго ходзяць розныя чуткі: "*Niechętni mówili, że doktór Czerski jest znakomitym chirurgiem, ponieważ ze swego słownika wykreślił wyraz: „współczucie", co w pewnym stopniu potwierdzał on sam…*"[2021] [2, с. 8]. Герой тлумачыць гэта выдаткам прафесіі, бо ў іншым выпадку не стаў бы нават і сястрой міласэрнасці. Разам з тым людзі гавораць і пра зычлівасць доктара: "*Mimo to był człowiekiem uczciwym i nietylko leczył darmo ubogich, lecz jego dom słynął jako ognisko, w którem znajdowało pomoc bardzo wiele jednostek, rodzin i instytucyj. Sprawczynią tego była żona*"[22] [2, с. 8]. Сам ён нібыта толькі з лаяльнасцю ставіцца да жадання жонкі быць карыснай: "*Filantropja jest wydziałem mojej żony. Niech się bawi kobieta, jeżeli robi jej to przyjemność!...*"[23] [2, с. 8].

Аўтар акцэнтуе ўвагу на разыходжанні Чэрскага з жонкай у адносінах да рэлігіі: доктар іранізуе з самой магчымасці апекі боскай над чалавекам. Гэтым вечарам герой не едзе на баль, таму што замест непатрэбных сустрэч са свецкімі людзьмі аддае перавагу падрыхтоўцы да заўтрашняй аперацыі. Акрамя таго, увага доктара скіравана да самай дарагой для яго істоты – маленькага сына, адзінага, хто без эгаізму любіць яго. Над ложкам дзіцяці змешчаны медзярыт з выявай Хрыста і зробленым бабуляй біблейскім надпісам на ім: "*Любіце ворагаў вашых… Рабіце дабро тым, хто вас ненавідзіць і гоніць*". У думках бацька ў звыклай манеры пажадаў сыну не любіць ворагаў, бо гэта можа забраць энергію, пазбавіць сілы на пачуцці да сваіх блізкіх, якія любяць яго самога.

Выпрабаваннем для Чэрскага становіцца прыход лёсаноснага ў яго жыцці чалавека – віноўніка трагедыі сям'і: крыўдзіцель просіць выратаваць свайго хворага шасцігадовага ўнука Яся. Але герой рашуча раіць госцю знайсці іншага доктара і вяртаецца ў пакой сына, дзе з ім здараецца містычная рэч: з гравюры знікла выява Хрыста, застаўся толькі той самы бабулін надпіс. Пасля доўгага вывучэння гравюры ў кабінеце хірург, згадаўшы жончыны словы пра Божыя знакі, у страху за жыццё сваіх родных змяняе жорсткае рашэнне. Ён ідзе ва ўбогі дом свайго былога ворага, робіць патрэбную нескладаную аперацыю, пакідае з хлопчыкам фельчара, абяцае месца ў лякарні і абавязваецца сплаціць даўгі.

---

[20]Тут і далей пераклад належыць аўтару артыкула – Н.Б.

[21] "Нядобразычліўцы гаварылі, што доктар Чэрскі з'яўляецца добрым хірургам, паколькі са свайго лексікону выкрасліў слова "спачуванне", што ў пэўнай ступені пацвярджаў ён сам…"

[22] "Нягледзячы на тое што ён быў чалавекам сумленным і не толькі бясплатна лячыў убогіх, але яго дом славіўся як асяродак, у якім знаходзіла дапамогу вельмі многа асоб, сем'яў і арганізацый. Віноўніцай гэтага была яго жонка".

[23] "Філантропія з'яўляецца сферай дзейнасці маёй жонкі. Няхай жанчына забаўляецца, калі гэта прыносіць ёй асалоду".

Па дарозе дадому доктар разважаў: "*Nietylko bowiem ani na chwilę nie stracił świadomości, ani rozsądku, ale jeszcze wzniósł się na wyższy szczebel moralnego rozwoju, a to nie jest zapowiedzią obłąkani. A jeżeli zniknięcie wizerunku Chrystusa było «znakiem», to i w tym razie nicby mu już grozić nie powinno. Wszakże spełnił rozkaz, czyniąc dobrze tym, którzy go pokrzywdzili...*"[24] [2, с. 20]. Часта іранічны ў сваёй мастацкай прозе, у гэтым творы Б. Прус, падаецца, без кпінаў апісаў паваротны момант у духоўным жыцці чалавека – прызнанне існавання трансцэндэнтнага. Увайшоўшы ў кабінет, герой зноў знайшоў на гравюры Хрыста, які "*siedział patrzył na uczciwego niedowiarka mądremi a smutnemi oczyma, w których tliły się tajemnice nieskończoności. Więc On znowu jest tutaj, znowu patrzy, a więc nie wyrzeka się jego domu i nie przestanie zlewać rzewnych błogosławieństw na jego pracę, na jego dobrą żonę i na niewinną głowę dziecka...*"[25] [2, с. 21]. На прыкладзе ўзаемадачыненняў медыка з рэлігіяй пісьменнік паказаў слабасць чалавечай прыроды, патрэбу ў пачуцці абароненасці, няхай сабе толькі ілюзорнай, дзеля чаго ён гатовы адступіць нават ад уласных прынцыпаў.

Выпрабаванне на веру ў магутнасць розуму праходзіць і герой апавядання М. Гарэцкага "Стары прафесар", які разам з маладой жонкай прыехаў пагасціць у вёску да сваячкі, старой пані. Гэта вобраз чалавека ад навукі, які блізкі да простых людзей, нават любіць фальклор як крыніцу прыемнага баўлення часу: "*Да сялян быў ласкавы, даступны, сам падыходзіў і пытаўся пра іхнае жыццё. І любіў слухаць усё, што яму кажуць. Песні і казкі любіў, як немаведама што. Пачуе цікаўную казку ад пастуха Якіма і ходзіць за ім, пільнуе, каб яшчэ пачуць. Пачне той плясці свае плёткі, а прафесар слухае так, як бы Богу моліцца, слоўца не прапусціць. Як той скончыць, ён задумаецца, засмуціцца, а потым і ўсміхнецца па-свойму, як тое дзіця. Пачуе дзявочыя песні, і зноў яму вялікая радасць*" [1, с. 288]. Выпрабаваннем для героя стала хвароба жонкі: задзейнічаныя дактары не давалі ім нават надзеі на выздараўленне.

Сяляне, якім вельмі палюбіўся доктар, таксама прапаноўвалі яму вядомыя ім універсальныя спосабы барацьбы з хваробай: "*Хадзілі да яго і нашы бабы-шаптухі са сваімі радамі, ды ён і слухаць іх не хацеў, нават з старою паняю за іх пасварыўся. Няўцям гэта было людзям: казкі ж простыя слухаць любіў, чаму ж, думалі, не хоча спрабаваць простыя рады? Бывае ж, – памагае*" [1, с. 288]. Аднак прафесар, як і належыць чалавеку яго сацыяльнага статусу і светапогляду, падыходзіў да накопленых народам жыццёва-практычных ведаў як да бескарысных забабонаў, а саму магчымасць пакарыстацца гэтымі сумнеўнымі спосабамі лячэння чалавека трактаваў як адступленне ад сваіх прынцыпаў.

Старая пані як прадстаўніца пануючага саслоўя светапоглядна займае прамежкавую пазіцыю: будучы інтэлектуальнай асобай, яна ўбірае ў сябе і сялянскую свядомасць, у якой мірна спалучаюцца і рэлігія, і забабоны. Жанчына ўгаворвае прафесара выканаць параду Якіма, аповеды якога неаднойчы з задавальненнем слухаў прафесар: каб пазбавіцца хваробы, трэба абвязаць жонку сырой ніткай і кінуць тую нітку на раздарожжы. На гэта герой даў ёй жорсткі адказ: "*Я чалавек навучны, а вы мне дурніну такую кажаце"* [1, с. 289]. Па меры пагаршэння стану здароўя жанчыны яго ўпартасць разбуралася.

Ваганні доктара паказаныя праз успрыманне іх прадстаўніцай сялянства, пакаёўкай Аўгінняй, якая, падслухоўваючы развагі прафесара, нават і не ўсведамляе, што за барацьба адбываецца ў яго душы. Для дзяўчыны ў гэтай сітуацыі зразумела толькі адно: відаць, гэты чалавек не любіць жонку, калі аддае яе на смерць з-за нейкай навукі. Калі прафесара бянтэжыць магчымасць здрадзіць веры ў магутнасць розуму, то, з сялянскага пункту погляду, верыць можна толькі ў Бога. Аднак і ў Бога стары прафесар быццам бы не верыць, бо нават не дазволіў старой пані прывезці папа, каб паспавядаць жонку перад смерцю.

---

[24] "Паколькі я не толькі ні на хвіліну не страціў ні свядомасці, ні розуму, але яшчэ ўзнёсся на вышэйшую ступень маральнага развіцця, то гэта не з'яўляецца прадвесцем вар'яцтва. А калі знікненне выявы Хрыста было "знакам", то і ў гэтым выпадку нічога яму пагражаць не павінна. Ён жа выканаў загад, робячы дабро тым, хто яго пакрыўдзіў…"

[25] "сядзеў глядзеў на сумленнага чалавека без веры мудрымі і смутнымі вачыма, у якіх тлелі таямніцы бясконцасці. Ён зноў тут, зноў глядзіць і такім чынам не выракаецца яго дому і не перастае асыпаць чуллівымі благаславеннямі яго працу, яго добрую жонку і нявінную галаву дзіцяці…"

У душы героя адбываецца напружаны драматычны дыялог, у працэсе якога ён вагаецца паміж выкарыстаннем сумнеўнай магчымасці выратаваць жонцы жыццё і захаваннем вернасці навуковым прынцыпам: “*Вольгачка, Вольгачка, ты і навука – усё жыццё маё. Ты, – кажа, – ахарашыла для мяне навуку, а без цябе і навука ні ўва што*” [1, с. 290–291]; “*Не, – кажа, – навука вышэй за цябе, навука вышэй за ўсё, і без навукі мне было б нудна нават з табою, хоць ты адна і найлепшая для мяне ўва ўсім свеце. І ты памрэш, і я памру, а навука не павінна памерці і здрады не павінна цярпець*” [1, с. 291]; “*Памрэш ты, Вольгачка, – шэпча ён далей, – і застанецца мне адна пацеха – навука мая. Дык ці ж магу абразіць яе забабонамі? Гэтая нітка – знявага для навукі і для майго імя*” [1, с. 291]. М. Гарэцкі вывеў новы тып героя – адукаванага інтэлігента, які абапіраецца выключна на розум і навуковыя дасягненні.

Аднак чалавечая слабасць вымусіла і яго падпарадкавацца “забабоннай рэлігіі”: “*Пляваць мне на цябе, навука, калі ты бяссільная!*” [1, с. 291]. Прафесару было сорамна адкрыцца перад усімі, што саступіў сваёй веры і паддаўся намовам Яўхіма. Ён папрасіў у Аўгінні нітку, нібы для сваіх патрэб (навесці парадак у паперах), абвязаў жонку і нават перахрысціў. У свядомасці героя вера ў забабоны ідзе поруч з хрысціянствам, бо яны аднолькава з’яўляюцца зваротам да сферы нябачнага. Калі прафесар пакінуў на раздарожжы тую нітку, яго душэўнае напружанне спала: на душы стала лягчэй і нават паверылася ў выздараўленне каханай. Вольгачцы, між іншым, таксама палепшала, аднак надзеі не апраўдаліся: гэта была толькі палёгка перад смерцю.

У каментарыях да гэтага апавядання ў зборы твораў М. Гарэцкага падаецца і другая версія канцоўкі, у адпаведнасці з якой жонка прафесара стала папраўляцца і да восені зусім ачуняла. Яны вярнуліся ў Пецярбург, а на наступны год не прыязджалі, таму што чакалі дзіця і выехалі на цёплыя воды. Беларускі пісьменнік прытрымліваецца аднолькавай з Б. Прусам думкі на тэму здольнасці чалавека ў памежнай, крытычнай сітуацыі паверыць не толькі ў Бога, але, магчыма, і ў д’ябла. Аднак погляды М. Гарэцкага на дзейснасць “нетрадыцыйных” сродкаў лячэння не такія трывалыя, як мяркуецца спачатку.

Польскі і беларускі пісьменнікі аднолькава паказваюць асобу ва ўзаемадачыненнях з трансцэндэнтным: героі праходзяць шлях ад адмаўлення таго, што знаходзіцца па-за вопытам і не паддаецца эмпірычнай праверцы, да дапушчэння магчымасці яго існавання. Б. Прус ажыццяўляе гэта з дапамогай увядзення звышнатуральнага, М. Гарэцкі – праз псіхалагічнае раскрыццё этапаў барацьбы асобы з самой сабой у крытычных умовах. Аднак абодва аўтары трактуюць гэты момант зусім не ў якасці прыступкі духоўнага росту: героі паказваюцца слабымі істотамі, якія, асабліва ў цяжкія моманты, патрабуюць падтрымкі. За творамі стаяць роздумы над пытаннем, ці здольны навукова-тэхнічны прагрэс замяніць патрэбу ў трансцэндэнтным, і адназначна адмоўны адказ.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984. – Т. 1 : апавяданні. – 446 с.
2. Prus, B . Pisma : w 26 t. / B. Prus. – T. 25 : nowele, opowiadania, fragmenty. – Warszawa : Drukarnia narodowa w Krakowie, nakład Gebethnera i Wolffa, 1936. – 216 s.

А. Ярмоленка (Гомель)

МАСТАЦКІ ХРАНАТОП АПОВЕСЦІ «ДЗВЕ ДУШЫ» М. ГАРЭЦКАГА

Важным элементам паэтыкі мастацкага твора з’яўляецца хранатоп. Ён адыгрывае вядучую ролю ў асэнсаванні вобразнага ладу, праблематыкі, жанрава-стылёвай спецыфікі творчасці пісьменніка. Гэты тэрмін належыць М.М. Бахціну: «Істотную ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін, мастацка асвоеных у літаратуры, мы будзем называць хранатоп (што значыць у даслоўным перакладзе – «часапрастора»). <…> Хранатоп мы разумеем як фармальна-змястоўную катэгорыю літаратуры (мы не разглядаем тут хранатоп у іншых сферах культуры)» [2, с. 234].

Асэнсаванню хранатопа твораў беларускай літаратуры прысвечаны работы П. Васючэнкі «Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, пятрогліфы» [3] (2009), А.І. Шамякінай «“Вобразы мілыя роднага краю... ”: Прастора і час у трылогіі Я. Коласа “На ростанях”» [9] (2004), Ж. Шаладонавай

«Хранатоп горада ў беларускай і ўкраінскай паэзіі пачатку XX ст.: традыцыі і тыпалогія» [8], А.Э. Сабуць «Хранатоп Радзімы / Айчыны ў мастацкай свядомасці Адама Міцкевіча» [6] і інш. Што датычыцца творчасціМ. Гарэцкага, то роля ў творах пісьменніка хранатопа разглядаецца ў асобных артыкулах: В.У. Азаркі, А.С. Васілеўскай «Роля хранатопу ў раскрыцці ідэі апавядання "Літоўскі хутарок"» [1], В. Вашчылінай «Вобраз дарогі ў мастацкай прасторы Максіма Гарэцкага (на матэрыяле аповесці "Меланхолія" і філасофска-алегарычнага твора "Скарбы жыцця")» [5].

Катэгорыі прасторы і часу ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы» дагэтуль заставаліся маладаследаванымі беларускім літаратуразнаўствам. Між іншым, хранатоп аповесці з'яўляецца цікавым прадметам аналізу, неабходным для разумення праблематыкі і паэтыкі твора. Прастора аповесці «Дзве душы» ахоплівае большую частку Расійскай імперыі.Такі шырокі тэрытарыяльны ахоп патрэбны, каб адлюстраваць падзеі Першай сусветнай вайны, рэвалюцыі і Грамадзянскай вайны.

Галоўным, як і ў большасці твораў М. Гарэцкага, у аповесці «Дзве душы» выступае вобраз дарогі, якая сімвалізуе не толькі чалавечае жыццё, але і спрадвечныя блуканні сыноў Беларусі ў пошуках лепшай долі. Нездарма П. Васючэнка параўноўвае аповесць «Дзве душы» з вершам «Паязджане» і п'есай «Тутэйшыя» Янкі Купалы [4, с. 474]. Сыны Беларусі – вечныя падарожныя, якія не знаходзяць прытулку на бацькаўшчыне. Пачынаецца аповесць «Дзве душы» з забойства на дарозе маці Ігната Абдзіраловіча, знаёмства чытача з галоўным героем адбываецца ў час падарожжа героя ў Маскву. Увесь жыццёвы шлях Ігната Абдзіраловіча асэнсоўваецца аўтарам як доўгая дарога, па якой герой крочыць адзін, пераадольваючы розныя жыццёвыя выпрабаванні. Бясконцая адзінота Абдзраловіча падкрэсліваецца аўтарам дзякуючы арганізацыі прасторавай канцэпцыі твора ў выглядзе дарогі, на якой галоўнаму герою сустракаюцца часовыя спадарожнікі: князь Гальшанскі, Аля Макасеева, Мікола Канцавы, Іра Сакавічанка і інш. Сам Абдзіраловіч і яго лёс знаходзяцца ў баку ад звычайнай бытавой сферы. Галоўны герой толькі назірае за падзеямі, часам умешваецца ў іх як нейкая чужая сіла. Але асноўнае дзеянне аповесці, эвалюцыя свядомасці, развіццё характару Ігната Абдзіраловіча адбываецца менавіта ў час шматлікіх пераездаў, сустрэч і расстанняў.

Вобраз дарогі вельмі важны і сімвалічны для М. Гарэцкага. Дарога атаясамліваецца пісьменнікам з пераменамі, надзеямі на лепшае жыццё: «З грыменнем налятаў поезд на масты, паціху сіпеў пад гару, лёгка імчаўся па роўнядзі сярод чорных кучак хат і садоў, дзе там а там блішчэлі жоўценькім і ціхім вясковым святлом вакенцы, а далёка, у розных канцах чуваць было, гаўкалі сабакі ў невядомым рускім сяле. Летуцелася аб працы ў вольнай старонцы, аб дзеяльнасці...» [6, с. 7].

Дарога запрашае да роздуму і філасофскага асэнсавання рэчаіснасці: «Іншыя натуры, каб жыць далей і мець нейкі спакой, чуюць пільную патрэбу ў яснасці і добрай цямнасці ўва ўсім, што ёсць навокал і таксама ў сваім жыцці за астатні, пасля такога ж уразумення, час. Гэткіх натур найболей сярод славянаў і народаў Усходу... Цямнасць тую часам неўспадзеўкі знаходзяць, аднак, і яны на глухой прасёлкавай дарозе, праехаўшы па ёй колькі дзесят вёрст» [6, с. 33].

Дарога сімвалізуе гісторыю беларускага народа, выхадцаў з беларускай вёскі, якія ішлі ў белы свет шукаць долі і шчасця: «Чарада гэтая праходзіць таксама скрозь тыя слёзныя часы, калі дзяды нашы, то той то гэты, і найбольш, як той казаў з ганарыстых, уцякалі ад жорсткіх паноў сваіх, бадзяліся па чужой, тугою аранай, старане, туляліся па розных глухіх кутках, канчалі век свой ці ў цёмных лясах, ці ўзімку на бязлюдных дарогах на беленькай снегавой посцілцы, ці ў гарадах на камені пад плотам... [6, с. 35].

Такім чынам, адным з галоўных элементаў хранатопа аповесці «Дзве душы» з'яўляецца дарога. Яна сімвалізуе як шлях асобнага чалавека ад нараджэння да смерці, так і гістарычны лёс краіны, жыхары якой з-за вайны і рэвалюцыі вымушаны пакінуць сваё сталае месца жыхарства і рушыць на пошукі лепшай долі.

Яшчэ адзін важны элемент хранатопа, характэрны для творчасці М. Гарэцкага, выкарыстоўваецца аўтарам у аповесці «Дзве душы». Гэта радзіма, родная зямля, якая з'яўляецца галоўнаму герою ў прыемных успамінах. Нягледзячы на духоўныя ваганні, Ігнат Абдзіраловіч любіць бацькаўшчыну, вобраз радзімы прыносіць радасць і спакой збалеламу сэрцу: «Бывае так, што сярод холаду, шэрасці, пустэльнасці і нуды асенняй прыроды, сярод прыкрага надвор'я самай позняй

восеніна небе неяк неўпрыцям прагаліцца маленькі сіненькі лапічак – адзін, другі, трэці... – і ўсё весялее, робіцца прыгожым...» [6, с. 24–25].

У свядомасці Абдзіраловіча радзіма паўстае ў выглядзе ідылічнага дзіцячага ўспаміну: «Абдзіраловіч думаў, што вёску трэба прасвяціць, што тады яго ўспамінкі аб тым, як аднойчы ўцёк з дому на сенажаць, абедаў з касцамі пад лазовым кустом і качаўся па араматнай, трошку толькі павялай скошанай траве, што тады толькі яны нічым не засмуцяцца» [6, с. 83].

Але рэальнае становішча бацькаўшчыны ўступае ў канфлікт з прыемнымі ўспамінамі: «Я ж яе люблю, але дзіўнаю любоўю, каторая найляпей азначаецца вядомай прыказкай: нудна ўрозні, цесна разам. З балючай чуласцю не знашу, калі цяпер лаюць і ганяць яе за прагавітасць і папікаюць цямнотаю і дурасцю. Але ў глыбокасцях душы свае, калі з калі з бязрадаснаю абмяжованасцю плаваюць у васпамінках яе ганебныя малюнкі, сам бязлітасна ганьбую й папікаю, складаючы ўсё ў сваім схварэлым сэрцы. Люблю і ненавіджу разам» [6, с. 83].

Такім чынам, вобраз радзімы ў аповесці М. Гарэцкага амбівалентны – ідэальнае і рэальнае ўяўленне аб радзіме ўступаюць у канфлікт, уплываюць на ўспрыняцце рэчаіснасці, сведчаць аб «дваенні» душы галоўнага героя.

Нельга не пагадзіцца з даследчыкам П. Васючэнкам, што час у аповесці «Дзве душы» з'яўляецца лінейным, асноўнае дзеянне пераплятаецца з рухам рэальных гістарычных падзей: Першая сусветная вайна – рэвалюцыя – Грамадзянская вайна – калектывізацыя [4, с. 468]. Але такая характарыстыка часу была б няпоўнай, бо важным для разумення сутнасці твора можна лічыць прыём рэтраспекцыі, адлюстравання шчаслівых і пакутлівых успамінаў Ігната Абдзіраловіча. Менавіта ва ўспамінах галоўнага героя асэнсоўваюцца такія лёсавырашальныя падзеі, як вайна, разрыў з каханай і інш.: «Меў такі характар, што нічога не адчуваў глыбака адразу. Затое ж, калі міналіся дні, тыдні й месяцы і калі ў іншых людзей слёзы высыхалі, ён патроху ды болей а болей пераймаўся тым, што некалі фатаграфічна адбілася ў яго памяці, глыбей а глыбей адчуваў тое, што другіх збівала з ног адразу, а потым пераходзіла ў іх і забывалася імі» [6, с. 57].

У аповесці «Дзве душы» такім чынам можна адзначыць сінкрэтычны (лінейны і біяграфічны), запаволены паказ часу, калі дзеянне твора чаргуецца з успамінамі героя, якія складаюць важную частку аповесці. Ігнат Абдзіраловіч –незвычайны герой, той, які амаль нічога не забывае, зноў і зноў перажывае, аналізуе шчаслівыя і, асабліва, нешчаслівыя моманты свайго жыцця. Менавіта гэты фактар уплывае на так званае «дваенне душы» героя, самарэфлексію.

Аналіз хранатопа аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», такім чынам, паказвае, што прастора аповесці «Дзве душы» складаецца са шматузроўневых сімвалічных кампанентаў: зямля – Радзіма, дарога – жыццё чалавека – жыццё краіны. Час у аповесці сінкрэтычны, складаны: лінейны і біяграфічны. Шырока выкарыстоўваецца аўтарам умоўнасць часу (затрымка і рэтраспекцыя).

ЛІТАРАТУРА:

1. Азарка, В.У. Васілеўская А.С. Роля хранатопу ў раскрыцці ідэі апавядання «Літоўскі хутарок» / В.У. Азарка, А.С. Васілеўская // Репозиторий БГПУ / Факультеты / Факультет начального образования / Научные публикации факультета начального образования [Электронны рэсурс]. – 2014. – Рэжым доступу : http://elib.bspu.by/handle/doc/3428. Дата доступу : 10.02.2016.
2. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. // Вопросы литературы и эстетики : Сб. – Москва : Худож. лит, 1975. – С. 234–407.
3. Васючэнка, П.В. Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы / П.В. Васючэнка. – Мінск : Галіяфы, 2009. – 200 с.
4. Васючэнка, П. Дыялектыка душы / П. Васючэнка // Творы : Дзве душы : аповесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч : п'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1990. – С. 467–474.
5. Вашчыліна, В. Вобраз дарогі ў мастацкай прасторы Максіма Гарэцкага (на матэрыяле аповесці «Меланхолія» і філасофска-алегарычнага твора «Скарбы жыцця») / В. Вашчыліна // Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць : Матэрыялы XXI Гарэцкіх чытанняў, Мінск, 15 лютага 2013 г. / Дзярж. музей гісторыі бел. літ. – Мінск, 2013. – С. 57–59.
6. Гарэцкі, М. «Дзве душы» : аповесць / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 110 с.
7. Сабуць, А.Э. Хранатоп Радзімы / Айчыны ў мастацкай свядомасці Адама Міцкевіча / А.Э. Сабуць //

Беларуская пісьмовая спадчына ў кантэксце еўрапейскага культурна-гістарычнага працэсу XI – XIX стагоддзяў : вытокі, традыцыі, уплывы : матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 24 мая 2010 г. / кал. аўт. : Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы НАН Беларусі; рэд. А.У. Бразгуноў. – Мінск : Права і эканоміка, 2010. – С. 193–198.

8. Шаладонава, Ж. Хранатоп горада ў беларускай і ўкраінскай паэзіі пачатку XX ст.: традыцыі і тыпалогія / Ж. Шаладонава // Роднае слова – 2013. – № 8. – С. 13–18.
9. Шамякіна, А.І. «Вобразы мілыя роднага краю...» : Прастора і час у трылогіі Я. Коласа «На ростанях» / А.І. Шамякіна ; НАН Беларусі. Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 175 с.

В.В. Навіцкая (Мінск)

“ХРАМ ДУШЫ І ХРАМ ЗЯМЛІ” Ў МАСТАЦКАЙ МАДЭЛІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА СВЕТУ У. КАРАТКЕВІЧА

Адной з праблем беларускага караткевічазнаўства была і застаецца трактоўка стылёвай парадыгматыкі пісьменніка. У айчынным літаратуразнаўстве склалася выразная тэндэнцыя абсалютызацыі рамантычнага пачатку ў мастацкіх стратэгіях У. Караткевіча (С. Андраюк, Дз. Бугаёў, У. Калеснік, А. Сямёнава і інш.). І гэта пры тым, што рысы рэалістычнага пісьма адчувальныя нават у тых творах, дзе пісьменнік стварае вобразы моцных натур, надзеленых маральным максімалізмам, напружанасцю і паўнатой унутранага быцця, сілай страсці (“Нельга забыць”, “Чазенія”), што дазваляе гаварыць нават пра рысы караткевічаўскага неарамантызму.

Ёсць сэнс прыслухацца да вызначэння пісьменніцкай адметнасці У. Караткевіча яго аднакурснікам па Кіеўскаму ўніверсітэту, палякам Фларыянам Няўважным. Доктар, прафесар Варшаўскага ўніверсітэта, ён усё жыццё даражыў сяброўствам з Караткевічам, разумеў і адчуваў душу яго твораў, маштаб мастацкага мыслення. Найперш уражвала караткевічаўская беларускасць. Па-другое, “спалучэнне, кажучы ўмоўна, рамантычнага і рэалістычнага. Каласальная фантазія, шырыня ахопу і ўспрыняцця свету праз прызму дабрыні…” [3, с. 400]. Пасля дапоўніць сказанае яшчэ і тым, што Караткевіч “ведае прадмет ці падзеі не толькі з пункту гледжання гісторыі, гуманітарных навук, але і шырокіх рэалій” [3, с. 417]. Усе веды, назапашаныя пісьменнікам, укараняліся ў родны грунт, што дазваляла яму, паўторымся за прафесарам Ф. Няўважным, – ствараць “своеасаблівы тып беларускага героя ў літаратуры, героя Караткевіча, што непаўторна злучае рамантызм і паглыбленне ў роднае, беларускае” [3, с. 400].

Уражвае ў гэтых адносінах раман У. Караткевіча “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”. І не толькі тым, што пісьменнік таленавіта эксперыментуе, арганічна сплаўляе розныя стылёвыя прынцыпы, спосабы арганізацыі жыццёвага матэрыялу. Ён прадбачліва акрэсліў філасофію быцця беларуса праз разрэз сярэднявечнай рэальнасці аж на многія наступныя стагоддзі, пашырыўшы прасторава-часавы фармат рамана. Сваім ідэйна-мастацкім зместам твор выдатна люструе думку Я. Сіпакова аб тым, што сапраўднаму пісьменніку цеснаватае ўсё ж “пракрустава ложа крытычных абмежаванняў, бо мастак павінен быць шырэй усіх берагоў, штучна ўзведзеных вакол яго” [2, с. 357]. На шчасце душа такога творцы, як У. Караткевіч, увабрала бязмежнасць дабрыні, чалавекалюбства і бескампраміснага выяўлення праўды на любых узроўнях народнага быцця. Ён нястомна выбудоўваў храм сваёй душы, каб увасобіць у сваім непарушна праўдзівым слове велічна-трагічны і нясцерпна прыгожы храм беларускай зямлі, храм Айчыны.

Паўнаводная сюжэтная плынь рамана “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” ўвабрала безліч вобразаў і тыпаў, якія прадстаўляюць панараму сацыяльнага, маральна-духоўнага жыцця краіны. Караткевічаўскі геній мастака разбурае стэрэатыпнае ўяўленне пра беларуса як абрабаваную матэрыяльна і духоўна істоту, здольную моўчкі цярпець знявагу і прыніжэнне. Мастацкая мадэль народнага быцця на беларускіх землях, створаная пісьменнікам, уключае два істотныя моманты. Даведзены да крайнасці галодны люд гатовы на бунт. А яшчэ кволіцца ў іх спадзеў на міласць нябесных сіл, на новае прышэсце свайго заступніка Хрыста.

Другі аспект выяўлення жыццёвай драмы народа – гэта паказ раманістам сутнасці філасофіі, псіхалогіі, маральных кодэксаў, якімі кіруецца ўлада – мясцовая (свецкая, царкоўная), а таксама раскрыццё той пагрозы краю, якую нясуць глабальныя праекты прыхадняў, што імкнуцца

пашырыць панаванне сваёй веры, ідэалогіі ва ўсім свеце. Бадай, на самым пачатку твора пісьменнік звяртае ўвагу на багатую кавалькаду. Па адзенні – людзі духоўнага звання. Аднак былі і сумненні: “Тут не было ніводнага чалавека, пры баку і ў руках якога не была б зброя” [1, с. 13]. Абазначылася ваяўнічая сутнасць улады. Стваральнікі тайнага і магутнага ордэна – кардынал Лотр, мніх-каплан Басяцкі, біскуп Камар – абіраюць іншую тактыку барацьбы за душы мясцовага люду: не сячы з пляча, а дасканала авалодаць зброяй апрацоўкі свядомасці чалавека.

А каб пашырыць сваю ўладу на ўсю зямлю, “трэба, – пераконвае свайго аднадумца Лотр, – прышчапіць усім ім свой мозг, і рабіць гэта хутчэй, бо вось яны выдалі сваю Біблію і цяпер пачнуць чытаць самі”. Такое, зразумела, небяспечна: чалавек пачне сам думаць, сам выбудоўваць храм і душы, і зямлі, каб не была яна чорнай і сухой, “як далонь хлебароба” [1, с. 12]. І ўрэшце выгукне як запаветнае, жаданае, канчатковае: “І трэба, каб уся зямля, колькі яе ні ёсць, была ў новай, нябачнай скрыні, скрыні нашага духу і нашай веры” [1, с. 21].

Для падобных стратэгаў палітыкі панавання ў маштабах усяго свету не існуе ніякіх маральных запаветаў, сцверджаных Усявышнім. Адсутнічае нават намёк на павагу да тутэйшага люду. У разуменні лотраў, басяцкіх – гэта быдла, гной, а таму для абазначэння прысутнасці гэтых людзей на гэтай зямлі карыстаюцца яшчэ займеннікам *яны, іх*. Як бачна, ужо на самым пачатку рамана аўтар уводзіць два канцэптуальна значныя ў сістэме мастацкіх вобразаў абазначэнні – зямля і душа.

Такім чынам, разуменне У. Караткевічам таго, які геапалітычны размах набывае праблема прагі і глабальнай улады над светам, лёсам краін і народаў, істотна пашырае раманны гістарычны час і акрэслівае надзённыя пытанні і з’явы сучаснасці. У прыватнасці, адчуванне асабістай або грамадскай недасканаласці, эгаістычнае жаданне адчуць сябе выключным, унікальным, абсалютная і непахісная ўпэўненасць ва ўласнай абранасці і ў праве распараджацца чужым жыццём штурхаюць чалавека на пошукі шляхоў раэлізацыі асабістых амбіцый.

Мэты ўлады могуць быць вельмі рознымі – ад узнёслых і гуманістычных да змрочных, ганебных і подлых. У прынцыпе, любая ўлада носіць у сабе элементы прымусу і нават насілля. Таму і ўспрымаецца адпаведная краіна, яе людзі і матэрыяльныя каштоўнасці паводле светапоглядных дактрын і пэўных задач. Лотр, напрыклад, гледзячы на тутэйшую зямлю, выхадцам якой з’яўляецца, бачыць яе ў такім вось ракурсе:

“Тое, што і дваццаць гадоў назад, калі я пакідаў гэтую зямлю <…> Толькі тады тут было куды багацей. Багатая ж зямля” [1, с. 15]. Можа падацца, што кардынал проста канстатуе факт або шкадуе аб нерэалізаваным патэнцыяле беларускай зямлі і народа. Аднак цікавасць Лотра да мясцовых багацяў нельга назваць выпадковай. Гэта становіцца зразумелым значна пазней, калі Уладзімір Караткевіч на старонках рамана “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” дае чытачам дакладную інструкцыю да “прачытання” года, у якім адбываліся падзеі твора: “У той год Рым анафемстваваў Лютара…” [1, с. 61]. Марціна Лютара анафемстваваў папа Леў X у 1520-м годзе. І тлумачэнне інтарэсу Лотра заключана не ў гістарычнай фігуры Лютара, а менавіта папы. Леў X, які паходзіў з багатага і ўплывовага дома Медычы, да моманту інтранізацыі не меў свяшчэннага сану і быў вельмі далёкі ад аскетычнага жыцця манахаў. Гэтакі ж самы лад жыцця ён захаваў і пасля прыняцця сану: любімымі справамі папы былі паляванне і раскошныя балі з тэатральнымі выступленнямі і танцамі. Пантыфік, вядома, вельмі хутка патраціў на разгульны лад жыцця ўвесь залаты запас, які пакінуў яму ў спадчыну яго папярэднік, Юлій II. Адным са спосабаў павялічыць даходы была прадажа індульгенцый, аднак, відавочна, гэтага было мала. Цалкам адданы рымскай курыі Лотр адчайна шукае спосаб папоўніць ватыканскую казну. І зрабіць ён гэта намагаецца за кошт беларускай зямлі.

Здаецца, пісьменнік малюе досыць адназначны вобраз героя – адмысловага ілгуна, маніпулятара, пазбаўленага сумлення і чалавечнасці. Аднак амаль адразу ж Уладзімір Караткевіч тлумачыць: “А яны былі проста людзі свайго саслоўя, якія баранілі сваю ўладу і «веліч», свой мяккі кавалак. <…> Яны былі гной, але няма таго гною, які не лічыў бы, што ён – вышэйшая субстанцыя, і не лічыў бы з’яўленне на ім зялёных парасткаў з’явай ніжэйшага парадку. І супраць гэтага жыцця яны змагаліся насмерць, мала разумеючы, чаму змагаюцца, і ведаючы толькі, што – “трэба”. А “трэба”, якое клікала іх да нянавісці, была догма <…>, ідэя ўсясветнай ваяўнічай царквы” [1, с. 23]. Трагедыю Лотра і іншых аўтар бачыць у тым, што яны адмовіліся як ад нацыянальнага, таго,

што выдзяляе іх сярод іншых народаў, так і ад асабістага, ад жыцця ўласным розумам і сумленнем дзеля зручнай, універсальнай, але бязлітаснай і бязлікай догмы.

“І таму, калі мы не хочам памерці – з пляча не сячы. Бо ў гідры адрастаюць галовы. <…> А лепей забяры дзяцей, іх прымусь з самага пачатку думаць па-свойму, забі ерась гуманізму яшчэ ў калысцы, няхай сабе і самай вялікай хлуснёй. Тады і мячы не спатрэбяцца” [1, с. 21]. Надзвычай дзейсная і небяспечная ідэя разумнага, хітрага і бязлітаснага дамініканца Басяцкага: чалавека можна зламаць, прымусіць скарыцца, толькі калі знішчыць цалкам яго ўласную волю, годнасць і гонар, дашчэнту зруйнаваць нацыянальную свядомасць, пазбавіўшы такім чынам цвёрдай сістэмы каштоўнасцей і прыярытэтаў. І зрабіць гэта дамініканец прапануе самым бесчалавечным і радыкальным чынам: пачаць з дзяцей, безабаронных і чыстых, у якіх яшчэ не сфарміравалася ўласная аксіялагічная сістэма, якімі можна лёгка маніпуліраваць.

“Мярзотна-разумныя і страшныя рэчы”, што гаварыліся дамініканцам і кардыналам, аўтар перапыняе інфармацыяй пра “істоты, якія непрыкметна для ўсіх вылецелі з ратоў” іх. Гэта былі голыя, цёмныя абліччам д’яблаў “душы той *справы*, якую ўсе яны рабілі. Засталася яе закасцянелая абалочка” [1, с. 22]. Пакуль супраць іх выступалі адзінкі, якія былі Чалавекамі.

Пісьменніку У. Караткевічу і важна было даследаваць душу такіх адзінак, каб выявіць характар беларуса ў працэсе ўсведамлення ім значнасці сваёй прысутнасці на гэтай зямлі, на якой праз пакуты і ахвярнасць ён узрасціць сваю свядомасць, каб годным звонам азваўся храм душы.

Стыхія народнага адчаю і гневу перадаецца па-рознаму. Выкарыстоўваюцца такія абазначэнні, як людзі, натоўп, вуліца, места, горад, што дазваляе пісьменніку паказаць маштаб трагедыі абрабаванага народа, паняволенай красы і былога хараства краю.

З агульнай масы, плыні людской ракі выхапіць апавядальнік запамінальныя абліччы, галасы, рэплікі, позы, паставы, каб за ўсім убачылася горкая праўда пра тых, хто даўно пазбавіў душу права чуць у сабе чалавека, і пра тых, чый мозг не паддаецца прышчэпкам і чалавек не развучыўся або вучыцца думаць. У першым выпадку праўду паведае чысты, звонкі, дзіцячы галасок: пра таго радцу, што п’яны стаў на плашчы на чацвярэнькі: “Мамця, яны нядаўна з карачак усталі?” [1, с. 73]. Маці дадасць пэўныя штрыхі ў характарыстыку тых, хто дзеля хлеба і жывёльнай прагі выжываць, губляў чалавечае аблічча. Радца для яе – гэта сучка ў бочцы з півам, а ганец, што склікаў на суд у замак, – свіння, якая ўссела на каня. Тут і рыбнік, які рагоча-радуецца, што людзі разыходзяцца – бунт не выспеў, і хлебнік, для якога не мае значэння, каму служыць: “А хто прыйдзе ў горад, чыя сіла – таго і я, той і я” [1, с. 73].

Ёсць у тым людскім моры і такія, як Кляонік і яго сябры – Зянон, Вястун, Турай і інш. Яны здольныя думаць, разважаць, спрачацца. Кляонік, напрыклад, выказвае думкі, гуманістычныя ідэі, супраць якіх і вядуць нябачную вайну слугі касцёла: “Не павінна быць розніцы ў законе, розніцы між каралём і народам, між тым, хто царуе, і тым, хто арэ, між плебеем і шляхціцам, а павінна быць і на зямлі, і на небе, а веруй, як хто хоча…” [1, с. 52]. Шлях да такога разумення сутнасці жыцця чалавека на зямлі, дзе пачынаўся яго лёс, складаны, поўны вялікіх выпрабаванняў.

Мастацкая мадэль нацыянальнага свету ў рамане “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” шырока і праўдзіва падаецца праз жыццёвыя лёсы спадарожнікаў Юрася Братчыка – шкаляроў, валацуг, выгнаннікаў, бесхацінцаў, махляроў-круцялёў, якія па чужой волі павінны стаць апосталамі нарачонага Хрыстом былога шкаляра Мірскага калегіума. Апавяданне кожнага з іх гарадзенскаму сінедрыёну сведчыць пра тую цану, якую давядзецца заплаціць, каб абудзіўся храм душы. Гістарычная праўда быцця беларуса на сваёй зямлі (у сэнсе *краіны, Айчыны, роднага кутка*) пачынаецца з апавядання Братчыка, які першы з 13-ці зразумеў, што ні літасці, ні паратунку не будзе. Не было ад каго іх чакаць гэтай зямлі і гэтаму народу на сваім гістарычным шляху.

Аўтарам дакладна зафіксаваны характэрныя для нацыянальнага лёсу краіны моманты, што адбіліся ў жыццёвай біяграфіі кожнага з ліцадзеяў, якая ўвабрала традыцыйныя меткі (знакі трагедыі), якімі з даўніх часоў пазначаны лёс тутэйшага люду.

Братчык з іранічнай усмешкай тлумачыць, па якой прычыне знік з дакументаў родны пачынак П’яны Бор з яго жыхарамі. Гісторыю паселішча не ведае, было тады хлопчыку толькі сем год: “Я вырас на гнойнай кучы, а ўзмужнеў сярод ваўкоў” [1, с. 91]. Адчуўшы спачатку адказнасць за лёс ліцадзеяў, пазней за людзей Гародні і роднай зямлі, Братчык будзе расці да сапраўднага

Чалавека праз чытанне Бібліі, праз засваенне яе маральных запаветаў, каб і ў войску сваім выхоўваць чалавечае ў чалавеку: “Разумееце, вы людзі. Яшчэ і яшчэ раз кажу: вы – людзі. Не трэба нам забываць: мы – людзі. <…> Любіце і мірыцеся. Але і ненавідзьце тых, хто замахваецца на вас і вашу любоў” [1, с. 382].

Лёс Іосія бен Раввуні (іудзей) або Міхала Іляша (бабуля цыганка) адбівае і характэрную беларускую цярплівасць да жыхароў нашай зямлі, якія гістарычна належалі да іншых этнічных супольнасцей. Свае прагналі бен Раввуні з абшчыны. Цяжка даецца персанажу ўсведамленне неабходнасці бараніць жыццё. Гэтаму яго ніхто не вучыў. Ратуючы Анею, дбаючы пра лёс Хрыста, ён пераадольвае самога сябе. Скупа, лаканічна і па-мастацку магутна пададзена раманістам сцэна нараджэння новага адчування свету і сябе ў ім: “Чалавечак на карме ўсё яшчэ круціў прашчу. Пасля закінуў яе за плячо. Амаль велічны. Амаль як Давід” [1, с. 434]. Эмацыянальную напоўненасць эпізоду дадае і вобраз чырвонай, трапяткой асінкі, што выбегла на строму і “цікаўна глядзела, а хто гэта плыве ў чаўне” [1, с. 435].

Праз вобраз фанабэрлівага і зухаватага Роскаша У. Караткевіч рашае шэраг істотных анталагічных праблем. Па-першае, аўтар даводзіць, што праз выключную павагу да роднай зямлі, да сваёй сям’і, радавога гнязда нараджаецца любоў да роднага краю, народу і ўсведамленне сябе як яго часткі і як самадастатковай асобы: “Былі мы калісьці багатыя, як халеры, але літоўскі напад выбіў славуты род Роскашаў з сядла, хаця і не збіў з ног <…> Засталіся мы на гэтай нашай зямлі гасцямі і высіліліся, але гонару не страцілі” [1, с. 113].

Па-другое, у апавяданні шляхціца Багдана заўважаем не толькі аўтарскую іронію ў адносінах да традыцыйнай пыхлівасці радавітай асобы, але і павагу да яго пазіцыі: не дазваляць уладзе здзекавацца з таго, што складае гонар і годнасць краіны і яе народа: “І тут пад’ехаў на паршывым сваім варанку гэты хам у магнацкай вопратцы, якая сядзела на ім, як на карове шытае сядло” [1, с. 114]. Відавочна, што Роскашу вельмі цяжка падпарадкоўвацца камусьці толькі таму, што той надзелены ўладай. Герой рамана прызнае законнай толькі тую ўладу, якая з пашанай ставіцца да гісторыі народа, да яго традыцый, мовы і культуры. А ўлада, што кіруецца толькі нахабнай і грубай сілай, не варта ў яго вачах нічога. Таму і маўчыць пэўны час, стрымліваючы сябе, Роскаш. Калі ж хам у магнацкай вопратцы стаў выхваляцца сваім захудалым шляхецтвам, не вытрымаў: “– Гэта мы вас заваявалі, – кажу. – На чыёй мове гаворыш, дзікун?” [1, с. 114]. Дасць пры гэтым аўтар волю свайму персанажу выказаць абурэнне і праз знішчальную сатыру, за якой векавыя традыцыі нацыянальнай смехавай культуры: “Тут я, нібы праполваючы, выдраў чартапалох, святую нашу гербавую расліну, і сунуў яго пад хвост хамскаму каню гэтага хамскага нібы магната. Конь даў свечку, і той вылецеў з сядла <…>” [1, с. 115].

Вось так пісьменнік скіроўвае ўвагу чытача на тыя праблемы, што турбавалі яго ў сваім часе, што засталіся надзённымі не толькі ў сучасным нацыянальным свеце, але і духоўна-маральным і гістарычным лёсе сусветнай цывілізацыі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1990. – Т. 6: Хрыстос прызямліўся ў Гародні: раман. – 494 с.
2. Сіпакоў, Я. Выбраныя творы: у 2 т. / Я. Сіпакоў. – Мінск: Маст. літ., 1997. – Т. 2: Проза. – 414 с.
3. Сняжко, М. “Подых юні ўзыходзячай маёй…” / М. Сняжко, Ф. Няўважны // Уладзімір Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду!: успаміны, інтэрв’ю, эсэ / уклад. Г. Шаблінскай. – Мінск: Маст. літ., 2005. – С. 368–419.

А.У. Краўцова (Мінск)

ІНФЕРНАЛЬНЫЯ МАТЫВЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПОВЕСЦЕЙ ЗМІТРАКА БЯДУЛІ “СЯРЭБРАНАЯ ТАБАКЕРКА” І УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА “ЛАДДЗЯ РОСПАЧЫ”)

У літаратуразнаўстве пад інфернальнымі (з латыні – “падземны”, “ніжні”) разумеюць матывы наведвання пекла, сустрэчы героя з замагільным светам і яго жыхарамі. У еўрапейскім слоўным мастацтве падобнымі матывамі прасякнуты такія літаратурныя шэдэўры розных эпох, як “Міф пра Арфея і Эўрыдыку”, “Боская камедыя” Дантэ Аліг’еры і трагедыя “Фауст” Гётэ. Выкарыстанне інфернальных вобразаў і матываў мае даўнюю традыцыю і ў беларускім прыгожым пісьменстве. Яшчэ ў XI–XIII стагоддзях, у эпоху Старажытнай Русі, былі вядомыя творы, дзе так ці інакш рэалізоўвалася замагільная тэматыка. Напрыклад, матыў наведвання іншасвету прадстаўлены ў апокрыфе “Хаджэнне Багародзіцы па пакутах”. У творы расказваецца пра тое, як Багародзіца разам з архангелам Міхаілам і анёламі спусцілася ў пекла, прасіла ў Бога дараваць грэшнікам, Бог паслаў у пекла Хрыста. У апакрыфічнай “Аповесці пра стварэнне Богам Адама” сцвярджаецца, што ў стварэнні чалавека прымала ўдзел не толькі боская, але і д’ябальская сіла. У найбольш арыгінальным драматычным творы беларускага Асветніцтва “Камедыі” (1787) Каятана Марашэўскага адным з самых яркіх вобразаў выступае прадстаўнік іншасвету Чорт, які выпрабоўвае галоўнага героя Дзёмку. У XIX стагоддзі традыцыю звароту да інфернальнай вобразнасці працягнуў Ян Баршчэўскі. Яго кніга “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” (1844–1846) шчыльна населена прадстаўнікамі іншасвету: цмокамі, ваўкалакамі, асташкаўцамі, чарнакніжнікамі. У XX стагоддзі ідэю спаборніцтва чалавека са смерцю ўвасобілі Змітрок Бядуля (аповесць-казка “Сярэбраная табакерка”, 1940), Францішак Аляхновіч (п’еса “Круці не круці – трэба памярці”, 1943), У. Караткевіч (аповесць “Ладдзя Роспачы”, 1978) і інш.

Адным з найбольш вядомых твораў XX ст., дзе актуалізавана інфернальная вобразнасць, з’яўляецца аповесць З. Бядулі “Сярэбраная табакерка”. Напісаная ў 1940 г., яна займае асаблівае месца ў спадчыне класіка беларускай літаратуры: гэта апошні мастацкі тэкст З. Бядулі. Падчас Вялікай Айчыннай вайны дом пісьменніка згарэў, згарэлі ўсе яго рукапісы, і толькі нейкі цуд выратаваў ад гібелі “Сярэбраную табакерку”. Упершыню казка поўнасцю пабачыла свет толькі ў 1953 г. і стала любімай многімі пакаленнямі беларусаў.

У аснову аповесці пакладзены традыцыйны для еўрапейскага, і ў тым ліку беларускага фальклору, матыў змагання са смерцю. У рэчышчы традыцыі, якая зыходзіць яшчэ да часоў Сярэднявечча, смерць персаналізуецца ў вобразе старой жанчыны з касой: “Дзіўны касец. Ахутаны ўвесь у чорную хустку, як баба, а з хусткі толькі доўгі нос тырчыць, прыгнуты і завостраны, нібы дзюба ў каршуна” [1, с. 266]. Галоўны герой фантастычнай гісторыі – Дзіда-дзед, продак апавядальніка, ператвораны яго фантазіяй у Зайца. Хаваючыся ад паляўнічага, Дзіда-дзед сутыкнуўся з самой спадарыняй Смерцю. Яна паўстае самазадаволенай і цынічнай персонай, што, звяртаючыся да чарговай ахвяры, нават жартуе: “Добры дзень, дзядзенька! <…> Які слаўны сёння дзянёк! Га?” [1, с. 266]. Жаданне Зайца ў апошні раз нанюхацца тытуню (бо “на тым свеце, можа, і не дадуць” [1, с. 266]) становіцца прычынай усіх наступных калізій.

Як і ў фальклорных творах, у “Сярэбранай табакерцы” смерць спрабуе выгандляваць сабе свабоду і прапануе Зайцу розныя спакусы: “Зробім такую ўмову. Калі выпусціш мяне на волю – я навекі-вечныя чапаць не буду твайго роду-племені” [1, с. 268]; “Дарую табе сто чалавечых жыццяў. Прытварайся доктарам. Захварэе які-небудзь кароль, граф, магнат, мільянер, і калі ўжо ніякія дактары яму не памогуць – ты да яго з’явішся і скажаш: “Аддасі мне палавіну свайго багацця, і я выратую цябе ад смерці”. Ты мне толькі табакеркай махнеш, вокам міргнеш, і я таго чалавека чапаць не буду” [1, с. 269]. Але Заяц не паддаецца ні ўгаворам, ні пагрозам і асуджае Смерць на вечны палон, а людзям і жывым істотам даруе вечнае жыццё.

Вестка пра палон Смерці рэзка палярызуе прадстаўнікоў чалавечага роду – канфлікт абсалютнага дабра з абсалютным злом у казцы развіваецца ў традыцыйна-фальклорным ключы. На баку дабра выступаюць Дзіда-дзед і яго новыя сябры Юрка Дратва, Саўка-паляўнічы, кучаравы паэт (з ім звязана пастаноўка праблемы смерці і бяссмяротнасці мастацтва) і маленькая сірата Люсенька. Дзяўчынка мае важкія прычыны не любіць Зайцаву палонніцу і баяцца яе: “Не люблю Смерці, –

сказала яна. – Смерць у мяне мамку і татку адняла. Не аддавайся, новы мой татка, мілы мой татка, у рукі Смерці. Не трэба! Не трэба!” [1, с. 297].

Іх антыподы катэгарычна супраць знікнення Смерці, і спіс іх вельмі вялікі (яго зачытваюць Юрка і Саўка). Сярод “рыцараў смерці” – суддзі, адвакаты, пракуроры, разбойнікі, царскія міністры, каты, вайсковыя начальнікі, шаманы, шаптухі… У кожнага з незадаволеных свае прычыны патрабаваць вяртання Смерці. Без яе страчваюць сэнс жыцця і служкі рэлігійных культаў: “Без смерці яны ўсе – жывыя нябожчыкі. Без смерці, кажуць яны, божай пугі няма на зямлі. А божая пуга – іх матка-карміцелька” [1, с. 295]. Актыўна дзейнічае ў творы кардынал Баніфацы, што чакае смерці папы Кія XII, каб самому заняць яго месца. Між іншым, менавіта імя папы з’яўляецца адным з яркіх маркераў, якія сведчаць пра рэалістычную аснову твора: каталіцкую царкву з 1939 г. узначальваў Пій XII, аналогія з яго імем у творы відавочная. Вяртання Смерці хоча і кароль Пінг-Понг, бо цяпер ён пазбаўлены сваіх садысцкіх забаў: “Бо раней ён кожны дзень перад снеданнем для прыемнасці ўласнай рукой адсякаў галаву аднаму са сваіх падданых, а калі Смерць апынулася ў табакерцы, гэта прыемнасць кончылася” [1, с. 308].

Найбольш добра выпісаным персанажам з гэтага лагера паўстае пані Сарачынская (яна ж фальшывая Пава, прынцэса Ляля і каралева Пінг-Понг). Яна прыкладае ўсе намаганні, каб стаць уладаркай табакеркі. Сарачынская пераконвае падданых каралеўства Пінг-Понга ў тым, што смерць увасобілася ў яе маленькага сабачку. Ілжэкаралева нацкоўвае яго на няўгодных і так наводзіць жах на ўсё каралеўства. У малюнках прыдворнага жыцця, пабудаваным на страху і прыніжэнні падданых, бачацца выразныя алюзіі на сучасныя пісьменніку рэаліі.

У аповесці, такім чынам, знаходзяць адлюстраванне перыпетыі грамадскага развіцця ў першай трэці XX ст. Відавочна, што аўтар не мог не заўважаць атмасферы падазронасці і недаверу, рэпрэсіўнай сталінскай палітыкі, якія панавалі ў савецкай краіне, а таксама нарастання трывожных тэндэнцый у Еўропе, звязаных з актывізацыяй нацыянал-сацыялізму і фашызму і пачаткам вялікай вайны. Не маючы магчымасці адкрыта пісаць пра гэта, пісьменнік звярнуўся да эзопавай мовы. Жанравае вызначэнне “аповесць-казка” разнявольвала аўтара і дазваляла ў гульнёвай форме разважаць над філасофскімі пытаннямі жыцця і смерці, бессмяротнасці чалавека і мастатва. Як і напісаная трыма гадамі пазней, у 1943 г., прытча “Маленькі прынц” А. дэ Сэнт-Экзюперы, аповесць беларускага мастака мае ўніверсальны філасофскі сэнс.

У творы З. Бядулі Смерць – не столькі самастойны персанаж, колькі ідэя, адносіны да якой раскрываюць сапраўдную сутнасць персанажаў. Зняволенне смерці стала каталізатарам паводзін прадстаўнікоў розных сфер жыцця, выявіла нежаданне і няўменне чалавецтва жыць у “ідэальным” грамадстве, паказала жорсткасць і крыважэрнасць чалавечага свету. Аўтар парушае казачныя каноны шчаслівага фінала (рэчаіснасць не пакідала пісьменніку ілюзій). Усё адзначанае сведчыць пра футурыстычна-папераджальную функцыю аповесці “Сярэбраная табакерка” і дае падставы ўспрымаць яе як духоўны запавет таленавітага майстра.

У 1978 годзе тэму змагання са смерцю па-свойму раскрыў У. Караткевіч у аповесці “Ладдзя Роспачы”. Сюжэт твора заснаваны на падарожжы ў замагільны свет, адным з найбольш частых у творах інфернальнай тэматыкі. Галоўны герой Гервасій Выліваха – “небагаты, але добрага роду дваранін” з горада Рагачова. “Быў ён багаты сябрамі і неабдзелены жаночай увагай. Сабою быў дзівосна гожы і пяшчотны, а паводзін – самых заганных. Хобаль, залётнік, піяка, задзіра, біток, бабздыр несамавіты. Не было на ўсёй зямлі беларускай падобнага яму” [2, с. 411].

Выліваха – персанаж неадназначны, такога героя да У. Караткевіча, бадай, не было ў беларускай літаратуры. Ён не ўпісваецца ў фармальныя рамкі – ні грамадскія, ні рэлігійныя, ні маральныя. Выліваха – незвычайны жыццялюб: “Позна бывае, як кажуць, толькі ў труне. Але я не веру. Я так люблю жыццё – бо проста жыву! – што не магу верыць нават гэтаму” [2, с. 416].

Сутыкненне жыццялюба Гервасія з інфернальным светам адбываецца ў той момант, калі па яго прыходзіць Смерць. Гэты персанаж створаны ў аповесці па традыцыйных міфічна-казачных жанравых законах. “Яна прыйшла ў самы салодкі час, калі вакол камяніцы толькі-толькі збіраліся зацвісці расны ружовы глог, раскошны бружмель і жаданая, як жыццё, шыпшына. Прыцягнулася па звілістай сцежцы, цяжка перастаўляючы ногі, якія дрэнна згіналіся, закінуўшы на тулаве чорны плашч, нібы ёй было халодна, і ўсміхаючыся вечнай і нязменнай усмешкай, ад якой кідала ў жудасць. А за спіною ў яе

была каса, нібы ў апошні дзень сенакосу” [2, с. 418]. Смерць – антытэза жыцця, менавіта таму яна асабліва не любіць тых, хто нясе ў сабе актыўны пачатак, плённа дзейнічае, паўнакроўна жыве.

Гервасій годна праходзіць выпрабаванні, якія выпадаюць на яго долю. Ён не паддаецца жаху, імкнецца рассмяшыць сваіх спадарожнікаў, што выглядае неардынарным у падобнай сітуацыі, а таму бянтэжыць насельнікаў замагільнага свету. Знішчыць цемру, перамагчы Смерць герою дапамагае перакананне, што “чалавек носіць сваё неба з сабою” [2, с. 425].

Смерць прапануе Выліваху згуляць на дваццаць гадоў жыцця ўсіх тых людзей, якія прыйшлі разам з ім. Герой прымае гэты выклік, хоць і ведае, што ў такой суперніцы выйграць немагчыма. Гервасій здзяйсняе ўчынак, які прымушае Смерць здзівіцца і перагледзець сваё паблажліва-здзеклівае стаўленне да людзей: ён хоча выратаваць не столькі сябе, колькі іншых. “Рабі нечаканае, рабі, як не бывае, рабі, як не робіць ніхто, – і тады пераможаш... Таму што толькі дурні разважаюць заўсёды па правілах здаровага сэнсу” [2, с. 440]. І Смерць на гэты раз “не магла адолець толькі аднаго: боскай непаслядоўнасці чалавечай думкі” [2, с. 440].

У аповесці спалучаюцца хрысціянская і антычная традыцыі ў абмалёўцы іншасвету, прычым пры відавочным дамінаванні апошняй. Так, у рэчышчы антычнай традыцыі створаны вобразы Перавозчыка, Арахны, ракі забыцця, у якой чытаецца алюзія на Сцікс.

Праз вобраз Перавозчыка (Шолаха) пісьменнік выкрывае здраднікаў і прадаўцаў. Некалі Шолах здаў родны Полацк кіеўскаму князю Уладзіміру і цяпер вымушаны несці вечнае пакаранне за гэтае злачынства. У пэўным сэнсе Гервасій выратоўвае яго: песня галоўнага героя выклікала ў Перавозчыка слёзы, якія змылі з яго вачэй плесню, вызвалілі яго душу ад цяжкага гнёту – усведамлення свайго злачынства.

У грэчаскай міфалогіі запазычаны таксама вобраз Арахны, якая разам з Перавозчыкам служыць Смерці. Паводле міфа, Арахна вельмі ганарылася сваім ткацкім майстэрствам, чым абурыла багіню Афіну. Раззлаваная жыхарка Алімпа ператварыла Арахну ў павука, якому наканавана вечна такаць павуцінне. У творы У. Караткевіча Арахна сваім павуціннем зацягвае людскую памяць, засцілае згадкі пра жыццё: “Сцены былі ўсе абцягнуты шэрым пыльным сукном. Проста перад Выліваxам, у дальнім муры, былі нізкія цёмныя дзверы, самыя апошнія, якія існавалі і ў свеце Памяці, і ў свеце Забыцця. Усю тую сцяну і дзверы засноўвала павуцінне. Як чорныя бліскучыя праменні, беглі ва ўсе бакі ніці таўшчынёю з руку. І, як пачварнае чорнае сонца, сядзеў у збегу гэтых праменняў кашлаты велічэзны павук са срэбным крыжам на спіне – Арахна, якая тчэ павуцінне вечнасці” [2, с. 433–434].

Міфічная рака Сцікс, вобраз якой выкарыстаў яшчэ Дантэ ў “Боскай камедыі”, размясціўшы яе на пятым коле пекла, прысутнічае і ў беларускім творы. Аднак калі ў Дантэ гэта не вада, а бруднае балота, у якім тыя, хто пры жыцці шмат грашыў, вядуць вечную барацьбу на целах тых, хто ўсё жыццё пражыў у смутку, то ў Караткевіча гэта “іржавае мора”, якое дрыжыць “вострымі зыбатымі хвалькамі”. Гэта мора бязмежнае, яно праводзіць чалавека ў Вечнасць. Гервасію ўдалося зрабіць тое, што не атрымалася ў міфічнага Арфея – вывесці каханую з царства мёртвых. У “Ладдзі Роспачы” грэчаскі міф арыгінальным чынам трансфармуецца: герой сустракае сваё сапраўднае каханне менавіта ў іншасвеце. Больш за тое, Гервасій выводзіць з небыцця не толькі каханую, але і ўсіх сваіх спадарожнікаў. Праз вобраз гэтага героя сцвярджаецца вера ў віталістычную сілу беларуса, у яго здольнасць ажыццявіць неверагоднае і немагчымае.

Такім чынам, у аповесцях З. Бядулі і У. Караткевіча ўвасобіліся інфернальныя матывы і вобразы. Калі ў “Сярэбранай табакерцы” яны раскрываюцца ў рэчышчы фальклорна-казачнай традыцыі, то ў “Ладдзі Роспачы” актуалізуюцца таксама антычная і хрысціянская семантыка. Пісьменнікі напаўняюць інфернальны матыў спаборніцтва са смерцю індывідуальнымі сэнсамі, падпарадкаванымі выяўленню ідэі твора.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бядуля, З. Выбранае / З. Бядуля. – Мінск : Маст. літ. 1973. – 434 с.
2. Караткевіч, У. Выбраныя творы / У. Караткевіч ; уклад., прадм., камент. А. Вераб’я. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 2005. – 672 с.

С Е К Ц Ы Я 5
ВАЙНА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ ПІСЬМЕННІКАЎ

І.В. Жук (Гродна)

РАЗМЫКАННЕ ПРАСТОРЫ: ПРА АДНУ АСАБЛІВАСЦЬ ПАЭТЫКІ ФІНАЛУ БЫКАЎСКАЙ АПОВЕСЦІ

Фінальны акорд мастацкага твора чуецца аўтарам часцей за ўсё яшчэ задоўга да першага прадметнага і дэталёвага дакранання да краю ўласнага мастацкага свету. Заданне фіналу ў творчым акце – заданне ляза, аб якое мусіць парэзацца мастацкая задума, каб пусціць з сябе "сок" будучага ўвасаблення. І часцяком аўтар уваходзіць у працу над творам надта дзіўна, як наводмаш, адваротным чынам: праз прызму фіналу пачынае напружана-пільна ўглядацца ў вельмі далёкую, яшчэ невыразную, амаль нераспазнавальную лінію гарызонту пачатковага дзейства. Дзейства яшчэ не пачалося, яно, можа, не прачнулася яшчэ, а мэта ўжо намечана і выразна абазначана ў творчай свядомасці. Таму фіналы мастацкіх твораў заўсёды і абавязкова складаюць сабой несумненнае моцнае месца тэксту.

Па вялікім рахунку фінал у агульнай плыні мастацкага твора ёсць тым стратэгічным пунктам, дзе з усёй відавочнасцю актуалізуюцца "прыкметы мэтавасці" (Ю.М. Лотман) . Увесь тайнапіс сэнсаў, рухі міжвольных асабістых рэакцый і эмацыйныя перажыванні, якія аўтар дагэтуль старанна сціраў з паверхні свайго мастацкага палотнішча, тут нібы знарокава "ўвідавочваюцца", праступаюць зрокава і выяўна. А праступаючы, падкрэсліваюць амбівалентную сутнасць мастацкіх канцовак. У адно тут сыходзяцца і моцна ўзаемадзейнічаюць паміж сабой мастацкія з'явы, якія ў эпічнай разняволенасці працэсу апавядання не выклікаюць адчування іх узаемазалежнасці, шматвектарнасці, а то і нават супрацьлегласці. Фінал жа як моцнае месца твора можа бесцырымонна і акцэнтавана завастрыць увагу на адначасовасці і расшыфроўкі сэнсаў, і іхняй імгненнай новай метафарызацыі, на "агаленні" ідэі і яе адваротным новым упакоўванні ў коды іншай семантыкі, на заміранні апавядальніцкай інтанацыі і на разгоне новай хвалі яе інфармацыйнага мастацкага патэнцыялу. Гэта значыць, што мастацкі фінал па сваёй амбівалентнай функцыянальнай уласцівасці – быць, з аднаго боку, маркерам падкрэсленых завершанасцяў, а, з другога, складаць накапляльны інкубатар патэнцыйных семантычных выбухаў – цалкам правамерна разглядаць пунктам інтэнсіўнага выяўлення найбольш характэрных прыкмет аўтарскага ідыястылю. Фінал – пэўная яго канстанта, пэўны дыхтоўны апазнавальны знак аўтарскай паэтыкі.

Лагічна паставіць пытанне: а што падкрэсліваюць фіналы быкаўскай аповесці? Якія канстантныя ўласцівасці яго паэтыкі тут праяўляюцца?

З пункту гледжання ідэйна-мастацкіх рашэнняў, быкаўская проза нязменна падкрэслівае вялікую гуманістычную думку пра безабароннасць канкрэтнага індывідуальнага чалавечага лёсу падчас шматлікіх сацыяльных эксперыментаў, пастаўленых над людзьмі ў імя так званых "вялікіх" праектаў і ідэй. І гэтая думка пісьменніка *не* так *бачыцца* ў згушчанасці сацыяльнай прасторы, колькі *дзеецца* і здзяйсняецца ў *працягласці* перажываемага часу. Можна таму і лічыць: Васіль Быкаў па асаблівасцях фармавання мастацкага свету – пісьменнік у пераважнай ступені больш "ч*а*савы", чым "прасторавы". Нязменная асаблівасць яго бачання – час успрымаць катэгорыяй аксіялагічнай, каштоўнаснай. Філасофска-каштоўнаснай. Як іншасказ нейкага метафізічнага грамадскага стану. І гэты стан мусіць хранікальна доўжыцца, цягнуцца, працягвацца з тым, каб дасягнуць максімальнага эфекту кантынуумнага суперажывання быццю. Катэгорыя запаволенай кантынуумнасці часу ў В. Быкава настолькі семантычна напаленая, настолькі важная для аўтарскіх установак, што пісьменнік здольны нават абраць яе аб'ектам назірання ў якасці асобнага мастацкага вобраза ці цэлага вядучага матыву. Напрыклад, так, як у рамане "Кар'ер", калі герой, раскопваючы прастору пясчанага кар'ера, на самой справе заглыбляецца ў метафарычную дыяхроніку кар'ера памяці – раскопвае страчаныя абрысы маральных імператываў свайго (і не толькі) лёсу.

Кантынуумнасць суперажывання прыдае быкаўскаму мастацкаму часу адну асаблівасць. Яго “час” не ёсць часам будучага ці мінулага. Час у быкаўскіх аповесцях выяўляе адзін нязменны стан. Ён ёсць нешта заўсёды цяперашняе. Дакладней, незакончанае цяперашняе, якое ніколі не спыняецца, і завяршыцца можа толькі адным спосабам – праз фінальны акорд твора.

Вядома, падобнае можна лічыць агульнай уласцівасцю, характэрнай для почырку многіх пісьменнікаў эпічнага складу. Першым дотыкам, яно і сапраўды так. Але ў творчай манеры В. Быкава ёсць свой адліў колеру для дадзенай уласцівасці. Ён – у спосабах канцэнтрацыі часавай працягласці, яе згушчэння і ўвасаблення. Час гэты вельмі канцэнтраваны і густы, пачынаючы ад фабульнай абмежаванасці дзеяння (некалькі гадзін, дзень, суткі, двое-трое сутак і да т.п.) і заканчваючы трывожным папераджальным тонам ацэначнай шкалы рэчаіснасці, узятай аўтарам для адлюстравання.

Ёсць і вербальная формула, вербальнае імя гэтаму быкаўскаму часу: “няўвязка” ці “нявыкрутка”. І тады “няўвязка-нявыкрутка” – бясконцая працягласць бою, які, здаецца, не мае шанцаў закончыцца да канца нарматыўнай гісторыі. “Няўвязка-нявыкрутка” – і шлях, на якім стынуць крокі стомленых да знямогі герояў: шлях невыносным становіцца не з прычыны цяжкасцяў прасторавага перамяшчэння, а якраз з прычыны пакутлівага часавага яго перажывання. “Нявыкрутка” – і сама мастацкая сітуацыя, якая разыгрываецца як імітацыя замаруджанай вечнасці, дацягнуцца і зазірнуць за край якой, здаецца, не дадзена нікому – ні чытачу, ні тым больш герою. Усё ў гэтым часе-“нявыкрутцы”, пазначана меткаю незакончанага трывання. У мастацкім свеце Васіля Быкава час дзеяння толькі тады мае паўнавартасную эстэтычную каштоўнасць, калі стрэлка яго павернута ў адным напрамку – акурат у напрамку да перманентнай працягласці. Тое, што закончана, паўторымся, тое стала набыткам мінулага. Ужо мінулага. Нават калі падзея толькі-толькі закончылася і яна яшчэ гарачая ад пераходу з аднаго часавага стану ў другі. Як гарачай бывае толькі-што адстрэленая гільза.

Для Быкава важны працэс такога пераходу, а не яго вынік і яго завяршэнне. Цяперашнасць на плыткай мяжы паглынання яго прошласцю мае ў пісьменніцкай стратэгіі найважнейшы эстэтычны сэнс. Дый сама гэтая мяжа як знак працягласці, як колер і аб’ём вечна рухомага часу складае аб’ект павышанай аўтарскай увагі ў працэсе нарацыі. Таму ў В. Быкава дзейства ў аповесцях няўмольна і марудна “цягнецца”, “працягваецца” як непазбежна незакончаны момант: “трудная” цяперашнасць, як вызначыў бы яе мадальную характарыстыку сам пісьменнік, няспынна круціць свой колаварот аб’ектыўнай ілюзіі часу.

Тое – мысліць свой свет з правагай часу над прасторавымі прыкметамі – істотна для быкаўскай апавядальнай манеры. Сацыяльнай прасторы ў яго творах мала, амаль – нішто. Якая там асаблівая аб’ёмнасць прасторы, рухомай, гістарычнай, што заціскае асобу цяжарам сваёй гістарычнай значнасці ў салдацкім акопчыку ці сялянскім хутары? Яе – мізер. Праўда, для быкаўскай аповесці хапае і гэтага нікчэмнага “мізеру”, каб убачыць і адлюстраваць свет “вялікі” – драматычны і складаны, рэльефны свет грамадскага існавання ў самыя розныя моманты сацыяльнай гісторыі. Тым не менш, усе мыслярныя мастацкія аперацыі адбываюцца з сюжэтам усё ж не ў прасторы. Актыўная аўтарская страсць уцялеснена ў абгортку палкага перажывання атмасферы грамадскага часу, у расцягнутую да фізічнага адчування працэсуальнасць пошуку выйсця з гэтай дзіўнай “нявыкруткі”. За выключэннем хіба сітуацый, дзе функцыянальна важна, каб героі актыўна перамяшчаліся, (прыкладам, як у аповесці “Мёртвым не баліць”, дзе дынаміка дзейства пабудавана на вар’яцкай гонцы навыперадкі са смерцю), або ажыццяўлялі ўцёкі (ў аўстрыйскіх Альпах, напрыклад, ці сібірскай тайзе) або, наадварот, былі наглуха ўпакаваныя ў “трубу” – г. зн., за выключэнем тых нячастых выпадкаў, калі прасторавыя характарыстыкі быкаўскага хранатопу складаюць дамінанту агульнага мастакоўскага задання.

І вось жа чарговая асаблівасць В. Быкава. Іменна час геройнага існавання – якім бы злым і несправядлівым ён ні быў – адухаўляецца і “ачалавечваецца”, робіцца “сваім”, “прыўлашчаным”, асабістым. Час – нешта існае і жывое. Неадухоўленай і па-свойму мёртвай у Васіля Быкава выступае якраз прасторавая ардыната быцця. Яна абкружана ўсімі выяўнымі прыкметамі чужастароннасці да драматычных перыпетый лёсу героя. А сэнсаўтваральная, з несумненнымі прыкметамі метафорыкі

быццёвага кшталту, апазіцыя часу і прасторы выразней за ўсё афармляецца якраз у фінальных старонках быкаўскага тэксту.

Быкаўскі фінал – гэта максімум “ачалавечанага” часу і мінімум рухомай прасторы. Няма прасторавых прыкмет для поля апошняга бою Глечыка і нават для бязмежнага неба яго самотнай адзіноты, а ёсць толькі вузкі развітальны жураўліны клін пад гэтым сцюдзёным небам (“Жураўліны крык”); няма нейтральнай паласы паміж сваёй і варожай пазіцыяй для лейтэнанта Клімчанкі, а ёсць толькі пастка, якая звыродліва-чакальна глядзіць на маладое жыццё праз адкалібраванае зрэнка аўтаматнага дула (“Пастка”); няма ніводнага кроку для перамяшчэння ў прасторы для Рыбака – засталася адно прастора пустой, не запоўненай нічыім целам карнай пятлі (“Сотнікаў”); няма больш сялянскага хутара з усім яго нехуцавым начыннем і яго нядаўнімі насельнікамі – хутар сціснуўся да прасторы невялічкай броўкі, да таго “ўзроўку”, на якім страхавіта застыла авіяцыйная бомба, чакаючы сваёй пары (“Знак бяды”). І так – праз усю аповесцевую празаічную практыку Васіля Быкава.

Натуральным чынам паўстае пытанне: чаму? Чаму амаль заўсёды і нязменна нагадвае пра сябе ў глыбінях быкаўскай прозы тугое замыканне прасторы? Чаму абавязкова і непазбежна звужаецца да парубежнага мінімуму сфера прасторавага існавання героя? Чаму ў мастацкім свеце пісьменніка трохі як не слепа затуляецца семіятычнае “вакно” прасторы, праз якое навакольны свет ледзь-ледзь бруіцца?

Як бы само сабой напрошваецца першае тлумачэнне. Паколькі хара*к*тарнае ідэйна-вобразнае ўвасабленне мастацкі персанаж атрымлівае ў часавым дыяпазоне свайго мастацкага існавання, то канчатковы напрамак і вынік гэтага ўвасаблення найбольш вераемнае і мэтазгоднае завяршэнне здольны ён атрымаць акурат у дапаўняльным сектары мастацкага свету – у прасторавым. Важна не толькі тое, *як* персанаж адольваў уласнае ачалавечванне часу, але і тое, *куды* ён выйшаў са сваім часам, якая яго ў межах гэтага адкрытага свету антрапалагічная каштоўнасць. “Нявыкрутка” ў форме пастаўленага пытання “як?” падразумявае і сваю версію адваротнай семантычнай разрадкі – “выкрутку”, толькі ў форме “дзе?” У тым незнаёмым і не адкрытым “дзе?” нікому не дадзена ведаць, ці будзе там “выкрутка”, ці яна таксама прынцыпова немагчымая. Гэта значыць, што прасторавы складнік быкаўскага мастацкага хранатопу пастаянна імкнецца за межы фіналу – да некаторага прасторавага размыкання, якое і павінна вырашыць асноўную рэцэптыўную супярэчнасць паміж зведзеным да мінімуму светам, даступным зроку героя, і запаволена застылым велізарным шарам нязрушнай метафізікі вечна цяперашняга часу.

Ды ўсё ж не толькі аб гэтае сюжэтна-фабульнае “лязо” надразаецца ў фінале творчая задума Васіля Быкава.

Тое “семіятычнае вакно”, якое звыкла к канцу наратыўнай гісторыі заплікаецца сляпым вузлом мастацкай прасторы, разам з тым настойліва правакуе на неабходнасць свайго новага раскрывання. Гэта відавочна. Але ў імя чаго і навошта? Якой мэце служыць неабходнасць размыкання так туга заплікнутай мастацкай прасторы?

Кожны значны пісьменнік часцей за ўсё вылучаецца тым, што пакідае ў нацыянальнай культуры згустак асабістых канцэптуальных сэнсаў, якія неўзабаве афармляюцца значнай канцэптуальнай цэласнасцю – варыянтам мастацкага топасу; ім потым ахвотна мысліць нацыянальная літаратура. Васіль Быкаў таксама пакінуў па сабе нямала яркіх мастацкіх формул. Адна з іх – формула адчужанасці чалавека ад той прасторы, якая павінна была быць прасторай духоўнай роднасці і крэўнасці. Таму і атрымліваецца ў яго творах, што “ачалавечаны” геройнай свядомасцю “час” просіцца выйсці напаверх, вызваліцца з замкнёнага кола непрыўлашчанай прасторы. Ачалавечаны час намагаецца сустрэцца з прасторай абноўленай, можа быць, больш людскай і не такой халоднай, як тое было ў толькі што здзейсненым акце часу перажытага.

Вось і трызняць тым быкаўскія героі, спадзеючыся на неаблуднасць спагаднай перспектыўнай “выкруткі”. Чытаем у аповесці “Пайсці і не вярнуцца”: “ *Незвычайная ўдзячнасць шчымлівай тугой сціскае нешта ўнутры, і з Зоськавых вачэй коцяцца па шчоках дзве казытлівыя сцюдзёныя слязінкі (...) Зоська сцішваецца пад цёплым кажушком і думае: а можа і праўда: страшнае ўжо мінулася, і яна як-колечы выкараскаецца са сваёй бяды*” [3, с. 273–274]. З адважным адчаем чакае спагады і справядлівасці ад будучай “выкруткі” Сцёпка Таўкач (“Круглянскі мост”), таксама злой воляю

запіхнуты ў свой прасторавы вузел – арыштанцкую яму: “*Хай едзе камісар!*” “Камісар” тут – несумненная метафара размыкання прасторы. Толькі не факт, што прастора прышласці будзе лацвейшай і спрыяльнейшай для героя, чым цяперашняя яго арыштанцкая яма. Як і не факт, што прастора наогул будзе жыццёвай. “Абеліск” заканчваецца шматабяцальнай падказкай на тое, што “дзень” і “ноч” як алегорыі справядлівасці і подласці, усё ж акажуцца разведзенымі на адпаведныя полюсы ў сацыяльнай табелі грамадскіх каштоўнасцяў: “*Асфальтка шалёна бегла пад колы машыны, віхрам і шалясценнем ірвалася з-пад іх назад, фары лёгка і ярка* ***рассоўвалі змрок***…” [3, с. 342]. Ляўчук жа ў “Воўчай зграі” наогул настолькі сляпуча наструнены хвалюючым чаканнем сустрэчы з новай сітуацыяй, што нават не выконвае няпісаныя патрабаванні анталагічна-звыклага патрыярхальнага сялянскага этыкету – зняць галаўны ўбор, пераступаючы парог хаты: “*І ён, забыўшыся зняць кепку, павярнуў ручку дзвярэй*…” [3, с. 116]. Самая ж неспадзяваная па сваёй лаканічнасці канцоўка належыць аповесці “Мёртвым не баліць”. Яна ўмяшчаецца ўсяго ў адзін сказ і служыць сэнсава эмацыйнай антытэзай болю і жудасці, чым, здаецца, аж перапоўнены гэты твор. Фінальны сказ, які разрывае мастацкую прастору аповесці ў недасяжную вышыню гарманічнай будучыні, складваецца ў непасрэднае аўтарскае адрасаванне наступнікам: “*Хай жа яны будуць шчаслівейшыя за нас*” [4, с. 360].

Можна знайсці дзясяткі прычын, якія дазволяць залічваць падобныя канцоўкі Васіля Быкава да адмысловасцяў яго ідыястылю. Аднак жа больш рацыянальным будзе думаць, што такая прасторавая арыентацыя пісьменніцкага свету і такая семантыка расчыненага прасторавага “вакна” ў будучыню, якая прачытваецца як выхад з безнадзейнасці да прывіду надзеі, менш за ўсё належыць функцыі так званага шчаслівага фіналу. Справа тут больш складаная і глыбокая. Яна можа быць вытлумачана, а нават і абапірацца на некаторыя ўласцівасці псіхалагічнага сталення пісьменніка. Усё ж асабісты вопыт пісьменніка, чыё ўзмужненне прыпала на пару, калі ён вымушаны быў пастаянна знаходзіцца на прыцэле варожага кулямёта, сфармаваў у Быкаве адчуванне прасторы і як небяспекі, і як пэўнага “абярэгу”. Трэба толькі дабрацца да лагчынкі, пераскочыць за пагорак, уплішчыцца ў варонку ад бомбы ці снарада, г. зн., выйсці з актуальнай прасторы ў іншую, у прыцэл нябачную. Яна і абароніць.

Героі часта і дзеляць гэты вопыт, і нясуць яго разам з аўтарам. Актуальная прастора, у якой дзейнічае быкаўскі герой наскрозь пранізана чужасцю да чалавека, да самога факту жыцця як нейкай каштоўнасці. Тут жыць нельга. Дазволена жыць будзе, па ўсім відаць, у з’іначаным яе варыянце. А гэтую здужыць не ўдалося.

Канцоўкі быкаўскай аповесці выяўна агаляюць сутнасць гэтай вялікай і няпростай праблемы – “няздужанай” асабістым лёсам жыццёвай прасторы. Няздужаная, яна заўсёды чужая да гэтых лёсаў. Чужая і тады, калі адбываецца яе непасрэднае размыканне ў прывід ашчасліўленай прышласці. Але яна можа быць і цалкам “мёртвай”, за якой не прадбачыцца ніводнага праблеску жыцця, як у “Дажыць да світання” ці “Аблаве”. Прастора можа быць парогавай, ці яе варыянтам – прасторай затрыманага чакання (як, бомба, што стаілася на ўзроўку ў “Знаку бяды”). А яшчэ яна можа быць парабалічна выгнутай, як у “Сотнікаве”.

Пісьменніцкіх варыянтаў у Васіля Быкава шмат. Але за ўсімі гэтымі варыянтамі няўхільна праглядаецца абагуленая – насамрэч тапічная – семантыка чужасці, “няздужанасці” наваколля ў адлюстраваным чалавечым лёсе. Нябачны дух адчужэння, што вітае ў разамкнёнай прасторы быкаўскай аповесці, і складае адну з выразных асаблівасцей ідэйна-мастацкага завяршэння пісьменнікам мастацкага свету.

ЛІТАРАТУРА:

1. Быкаў, В. Збор твораў. У 4-х т. / В. Быкаў. Т.1 Аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1980. – 432 с.
2. Быкаў, В. Збор твораў. У 4-х т. / В. Быкаў. Т.2 Аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 447 с.
3. Быкаў, В. Збор твораў. У 4-х т. / В. Быкаў. Т.3 Аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 431 с.
4. Быкаў, В. Збор твораў. У 4-х т. / В. Быкаў. Т.4 Аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 479 с.

А.І. Лугоўскі (Мінск)

“А БОМБА НА ЎЗРОЎКУ ЧАКАЛА СВАЕ ПАРЫ”
(ДА ПЫТАННЯ АНАЛІЗУ АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА “ЗНАК БЯДЫ” Ў XI КЛАСЕ)

У сучаснай школьнай практыцы трывала замацаваліся тры шляхі аналізу вялікіх эпічных твораў (*"следам за аўтарам", павобразны і праблемна-тэматычны)*. Пры выбары аднаго з іх славесніку неабходна ўлічваць адметнасць мастацкай прыроды твора; спецыфіку вывучэння літаратуры ў пэўным класе; вопыт аналізу раней вывучаных твораў; мэту, якую ставіць педагог у канкрэтным выпадку, узровень развіцця і літаратурнай падрыхтаванасці вучняў; узрост школьнікаў; характар іх чытацкага ўспрымання. На выбар шляху аналізу можа паўплываць таксама структура твора, яго кампазіцыя і сюжэт.

Падзеі ў аповесці Васіля Быкава “Знак бяды” паказаны ў двух часавых ракурсах – у першыя месяцы Вялікай Айчыннай вайны і рэтраспектыўна ў даваенны перыяд. Калі ўмоўна ўсе эпізоды ў творы выстраіць у адзін храналагічны ланцужок, атрымаецца “выпрамлены сюжэт” (Б. Есін), што дазволіць настаўніку аналізаваць твор па ходу развіцця дзеяння (“следам за аўтарам”) і адначасова метадычна апраўдана звярнуцца да павобразнага і праблемна-тэматычнага шляхоў аналізу.

“Трагедыя вялікага пералому” – так можна акрэсліць тэму першага ўрока.

Ва ўступным слове настаўнік адзначыць, што, як і раней, у “Знаку бяды” В. Быкаў застаецца верны ваеннай тэме. Разам з тым пісьменнік, можа, упершыню, надае тут пільную ўвагу і падзеям перадваеннага часу, асабліва калектывізацыі, так званаму “вялікаму пералому”. В. Быкаў нібы падхапіў эстафету ў І. Мележа і зрабіў тое, што не паспеў завяршыць аўтар “Палескай хронікі”. Распачынаючы працу над аповесцю, В. Быкаў разумеў, што паступова сціраюцца межы паміж паняццямі “гітлерызм” і “сталінізм”. Падзеі перадваеннага і ваеннага часоў у “Знаку бяды” ўзаемазвязаныя і ўзаемаабумоўленыя, а гэта сведчыць пра тое, што вялікая трагедыя беларускага народа пачалася задоўга да чэрвеня 1941 года.

Аповесць В. Быкава багатая на сімволіку (“знакі бяды”). Твор пачынаецца з пралога. Рэшткі спаленай і разбуранай хутарской сядзібы са старой скалечанай ліпай, на якую нават вароны баяліся сесці, – першы знак трагедыі, якая адбылася з людзьмі, што жылі на гэтым хутары.

Усе падзеі перадаюцца праз успрыманне галоўных герояў, таму сям’я Багацькаў будзе ў цэнтры ўвагі вучняў на кожным уроку.

Вядучым метадам аналізу аповесці стане эўрыстычная гутарка.

1. Якімі вам уяўляюцца Сцепаніда і Пятрок у даваенны час? Як яны ставіліся да тых перамен, што адбываліся ў жыцці вёскі?
2. Хто і як ствараў калгас у Выселках? Параўнайце адпаведныя эпізоды з падзеямі ў “Палескай хроніцы” І. Мележа.
3. Чаму ахвярамі калектывізацыі сталі сумленныя людзі?
4. У чым вы бачыце прычыну трагедыі Васіля Ганчарыка?
5. Чаму ніхто не змог выручыць з бяды старшыню калгаса Лявона Багацьку?

Атрымаўшы ад савецкай улады дзве дзесяціны зямлі, Сцепаніда і Пятрок працавалі на ёй не разгінаючы спіны. Асабліва шчыраваў Пятрок. Гэта была барацьба за выжыванне. Назаўсёды запомнілася яму, як, застаўшыся без каня, апрацоўвалі зямлю ўручную. Спакойны па натуры чалавек, поўнасцю аддаўшыся працы на гаспадарцы, ва ўсім астатнім ён давяраўся жонцы.

Сцепаніда была вельмі актыўная ў грамадскім жыцці: наведвала лікбез, уваходзіла ў склад камітэта беднаты, а калі пачалі ствараць калгас, адной з першых падала заяву аб уступленні ў яго.

Людзі спадзяваліся, што калектыўная гаспадарка палепшыць жыццё селяніна, але напачатку з недаверам ставіліся да новай справы, сумняваліся, прыглядаліся. А зверху, з раёна, з вобласці, націскалі, пагражалі і нарэшце раскулачвалі. Асабліва ўвішным аказаўся ў гэтай справе свой, выселкаўскі, “дужа парцейны”, які выракся нават бацькавага прозвішча і з Недасекаў зрабіўся Новікам. Гэта ён прапанаваў раскулачыць Івана Гужа толькі за тое, што той адмовіўся прагаласаваць за калгас. Довад быў красамоўны: “На яго ў сяле азіраюцца: аўтарытэт! Во мы і ўдарым па гэтым аўтарытэце! Тады запяюць інакш. Пабаяцца” [1, с. 263]. Ці не нагадвае Новік мележаўскага Харчава,

які, вырашыўшы пасадзіць у турму Васіля Дзятла, сцвярджаў: “Аднаго пасадзіш – другі баяцца будзе”? [3, с. 112].

Варта звярнуць увагу вучняў і на Патапа Каландзёнка – яшчэ на аднаго “шчырага змагара” з “ворагамі народа”. Спачатку ён, хлопец-пераростак, “цэлымі днямі сядзеў на лаве ў хаце, палову якой займаў сельсавет, – заўжды разявіўшы рот, слухаў, што гаманілі мужчыны”[1, с. 255], бегаў з даручэннямі па вёсцы, а потым, “адчуўшы смак” справы, пачаў праяўляць пільнасць, пасылаць даносы ў раённую газету. Не без яго дапамогі ахвярай калектывізацыі стала сям’я Ладзіміра Багацькі. Не вытрымаў нервовай перагрузкі і пусціў сабе кулю ў лоб малады міліцыянер Васіль Ганчарык, які як прадстаўнік улады мусіў раскулачваць Ладзіміра Багацьку, а разам з ім і яго дачку і сваю нявесту Анютку. Гэта сцэна, нагадвае Д. Бугаёў (“Літаратура і мастацтва”, 1989, 13 кастр.), надзвычай добра паказана ў часопісным варыянце аповесці: тут і “халодная абыякавасць да людскіх пакут, уласцівая кіраўніку раскулачвання”, і “невыносная драма Ганчарыка”, і “недаўменны, спусташальны адчай Анюткі”. Скрышыла рэпрэсіўная машына і старшыню калгаса Лявона Багацьку.

Чуйная да чужога няшчасця, галоўная гераіня жаночым, матчыным сэрцам адчувала вялікую несправядлівасць, таму была супраць раскулачвання Гужа, суперажывала гора з Анюткай, збірала подпісы ў абарону Лявона. Вельмі спадзявалася Сцепаніда на дапамогу Чарвякова, але і той не змог выручыць з бяды калгаснага кіраўніка.

Сёння вядома, што старшыня ЦВК Беларусі Аляксандр Чарвякоў на XVI з’ездзе КП(б) Беларусі быў рэзка раскрытыкаваны за недастатковую працу па знішчэнні “ворагаў народа”. Па афіцыйнай версіі скончыў жыццё самагубствам “на асабістай сямейнай глебе”, з іншых крыніц – застрэлены супрацоўнікамі НКУС [4, с. 63].

Завяршаючы ўрок, настаўнік зверне ўвагу вучняў, бадай, на галоўны “знак бяды” ў аповесці. Галгофа – так назвалі людзі ўзгорак на былым яхімоўскім полі. У суровыя перадваенныя гады галгофай стала ўся краіна, у якой адбывалася вялікая нацыянальная трагедыя: адны гінулі фізічна, другія маральна разбэшчваліся і займаліся даносамі, трэція адчувалі страх і недаўменне.

Лагічным працягам аналізу аповесці на другім уроку будзе абмеркаванне тэмы ***“Свае і чужыя ў «Знаку бяды»”.***

Выдатны знаўца псіхалогіі чалавека, В. Быкаў імкнуўся зразумець, што прымушае страляць па сваіх. Рыбак, герой аповесці “Сотнікаў” (1970), напрыклад, трапіўшы ў палон, згаджаецца стаць паліцаем з надзеяй выжыць і пасля “адмыць” свае грахі. Рэальнасць, аднак, паказвае адваротнае: нельга крышачку здрадзіць таварышу, бацьку, радзіме і заставацца сумленным чалавекам. “Дзівак! З кім ты ўздумаў цягацца? – гаворыць Рыбаку Сотнікаў. – Гэта – машына! Або ты будзеш служыць ёй, або яна сатрэ цябе ў парашок!” [1, с. 117] У канцы твора чытач бачыць, як Рыбак становіцца катам свайго таварыша.

Ідэя напісання аповесці “Сотнікаў” была падказана пісьменніку ўспамінамі адной гісторыі з часоў вайны [2]. У час Яска-Кішынёўскай аперацыі малады разведчык В. Быкаў сустрэў былога аднапалчаніна, якога лічылі гераічна загінуўшым, у лагеры для нямецкіх ваеннапалонных у форме ўласаўца. Выявілася, знаёмы В. Быкава не загінуў, а трапіў у палон. Перад ім, як і перад Рыбаком, былі два шляхі: канцлагер або служба ў ворага. Інстынкт самазахавання ўзяў верх, і паступова былы афіцэр Чырвонай Арміі стаў здраднікам і забойцам.

– А што прывяло ў паліцыю Змітра Гужа і Патапа Каландзёнка?

Здардніцтва Гужа не было нечаканасцю. Яшчэ да вайны пасля раскулачвання бацькі ён пачаў з абрэзам паляваць на людзей, не пасаромеўся абрабаваць сваячку Сцепаніду, адабраўшы ў яе апошнюю трохрублёўку. Гуж не хавае сваіх намераў, з лютай злосцю і п’яным нахабствам ён заяўляе той жа Сцепанідзе: “Я цяпер чаго сюды прыбіўся?.. Думаеш, немцам служыць? Чхаў я на немцаў. Мне трэба расчытацца з некаторымі” [1, с. 329].

Непрадказальна становіцца пярэваратнем Каландзёнак. Адно відавочна: з якім спрытам ён дапамагаў вышукваць “ворагаў народа”, з такой самай лёгкасцю пры фашыстах пайшоў супраць свайго народа.

– Як паводзілі сябе паліцаі?

– Якімі ў аповесці паказаны фашысты?

– Што збліжае адных і другіх?

Магчыма, упершыню ў творы В. Быкава жорсткасць і бесчалавечнасць паліцаяў паказана з такой паўнатой і паслядоўнасцю. Ад пачатку да канца ворагам усяго людскога з'яўляецца Гуж. Ён страшны чалавеканенавіснік, можа забіваць, гвалтаваць, вешаць. "Рэпрэсія" – любімае яго слова. "У яго цяпер улада, – разважае Пятрок, – захоча – павядзе ў мястэчка, у паліцыю і павесіць на першым слупе – сапраўды размова ў іх кароткая" [1, с. 192]. Гуж не проста здраднік, ён садыст і цынік. Цяжка сказаць, чым больш упіваецца – гарэлкай ці ўладай, якую атрымаў. Звернем увагу вучняў на такую фразу: "Я ж цяпер для вас вышэй, чым сельсавет. Вышэй, чым райком. Чым саўнарком нават. Я ж магу любога, каго хочаш, стрэльнуць. Мне ўсё давяраюць. А магу і наградзіць…"[1, с. 329–330].

Яшчэ больш небяспечным паказаны ў творы паліцай Каландзёнак. "На Зміцера зірнеш – думае Сцепаніда, – і адразу відаць, што ён можа зараз зрабіць, а што заўтра зробіць гэты маўчун, таго не ўзнаеш" [1, с.319].

Калі паліцаі п'юць самагонку, брыдка лаюцца, то фашысты стараюцца трымаць марку "высокакультурнай нацыі": сярод іх не відно п'яных, раніцою частуюцца каваю, карыстаюцца клазетам. Разам з тым гэта не перашкаджае фельдфебелю пад рогат падначаленых здзекавацца са старой жанчыны. Агіднымі выглядаюць фашысты, калі, забаўляючыся, нішчаць небагатую сялянскую гаспадарку Багацькаў.

– Чаму ж найбольшыя пакуты і смерць Сцепанідзе і Петраку прынеслі менавіта паліцаі?

У аповесці дастаткова прыкладаў, каб знайсці адказ на пастаўленае пытанне, але найбольш дакладны – у Петраковых думках пра Гужа: "Ад гэтага, пэўна, свінчо не схаваеш, уведае і пра свінчо, і пра кароўку, і курэй, таксама як і пра ўсё іх ранейшае жыццё пры Саветах – тут ужо не затоішся [1, с. 191–192].

Наогул, калі герой В. Быкава ўступае ў адзінаборства з фашыстамі, мы яшчэ спадзяёмся на шчаслівы фінал. Калі ж яму супрацьстаяць "свае", паліцаі і здраднікі, – такая надзея хутка тухне.

"Шлях Сцепаніды і Петрака Багацькаў да подзвігу" – так прапануецца сфармуляваць тэму трэцяга ўрока.

Для абмеркавання на ўроку выносяцца наступныя пытанні:

1. Як пачалася вайна для галоўных герояў твора? Чым жывуць і што думаюць пра вайну Сцепаніда і Пятрок Багацькі?
2. Якую тактыку яны выбіраюць ва ўзаемаадносінах з ворагамі?
3. Чаму Петракова тактыка церпіць крах?
4. Ці лічыце вы Петрака ахвярай? Дайце ацэнку яго паводзін у час апошняй сустрэчы з паліцаямі на хутары.
5. Як вы ставіцеся да пазіцыі, якую займае Сцепаніда?
6. Для чаго ёй спатрэбілася бомба?
7. Якое значэнне для раскрыцця асноўнай ідэі твора мае фінальны эпізод?
8. Як вы разумееце апошнюю фразу аповесці: "А бомба на ўзроўку чакала свае пары"?

Аповесць "Знак бяды" трагічна-трывожная. З першай да апошняй старонкі аўтар трымае і чытача, і сваіх герояў у пастаянным напружанні. Вайна яшчэ не абрынулася бядою на хутар, на якім жывуць Багацькі, але яе дыханне адчуваецца ва ўсім: у мястэчку з'явіліся паліцаі, павесілі настаўніка, застрэлілі чырвонаармейца. Прадчуванне нейкага няшчасця заўважаецца нават у апісанні пейзажу. Холодны весеньскі дзень, хмарна, пранізлівы вецер, сцюдзёна. Сцепаніда пасвіць карову, і ў яе памяці праносяцца жахлівыя падзеі апошніх дзён, калі адступала Чырвоная армія. Позірк жанчыны міжволі падае на "некалі сваё хутарское поле", на Галгофу – сімвал людскіх пакут, – і сэрца яе затрымцела новай трывогай: "Дзе цяпер яе дзеткі?"[1, с. 165]

"Што будзе? Чаго чакаць ад немцаў?" – такія ж невясёлыя думкі непакояць і Петрака [1, с. 170]. Але са з'яўленнем ворагаў на хутары муж і жонка Багацькі займаюць розныя пазіцыі.

Ва ўсім памяркоўны, крыху баязлівы, ціхі, Пятрок імкнецца неяк прыстасавацца да абставін, перачакаць "гэтую калатнечу". Задобрыць, уступіць, дагадзіць – такую тактыку выбірае гаспадар хутара. Вучні знойдуць адпаведныя прыклады Петраковай шчырасці перад немцамі і паліцаямі. Але не для таго прыйшлі сюды заваёўнікі, "звышчалавекі", каб лічыцца з чужым болем. Тое ж можна сказаць

і пра паліцаяў. Паступова Пятрок пераконваецца ў марнасці сваіх намаганняў. Ён пачынае супраціўляцца і адразу ж бясследна знікае ў местачковай паліцыі.

Пятрок гіне, але не як ахвяра. У яго перад смерцю выяўляюцца сапраўды народны характар і пачуццё чалавечай годнасці. Тыя высокамаральныя рысы, што былі прыціснуты адвечным страхам перад мацнейшым, нарэшце вырваліся на паверхню. У яго апошніх словах гучыць пратэст і суровае папярэджанне. Чытач бачыць, якім вялікім духоўным патэнцыялам валодаў гэты чалавек:

– Нячысцікі! Гадаўцы! – захлынаючыся ветрам, крычаў Пятрок. – Але пачакайце! Мой Федзька прыйдзе! Сын мой прыйдзе… Ён вам пакажа… Не думайце… Федзька прыйдзе!.. [1, с. 361]

Сцепаніда, якая і да вайны ўмела пастаяць за справядлівасць, адразу вырашыла не ісці ні на які кампраміс з ворагам. Больш за тое, яна свядома канфліктуе з няпрошанымі гасцямі. Іншы раз так і хочацца прыпыніць яе, параіць асцерагчыся. Маўклівае непрыняцце рабскага жыцця перарастае ў актыўны пратэст, неадольную прагу помсціць.

Як ні песціла, ні шкадавала Сцепаніда кароўку (гэтаму аўтар прысвяціў не адну старонку аповесці), аднак ахвяравала і ёю, вырашыўшы не аддаць немцам малака: “Скулля, – сказала,– а не малака” [1, с.225].

Усе ўчынкі Сцепаніды псіхалагічна апраўданы, нават купля бомбы, за якую аддае апошняга парсючка. Не стала Петрака, сама да паўсмерці збітая паліцаямі, якія ўжо пэўна не адчэпяцца. Адступаць няма куды. І вось выспявае рашэнне набыць бомбу, пра якую выпадкова даведалася ад Недасекі, і ўзарваць мост. Сцепаніда яшчэ не ведае, як гэта зрабіць, але спыніць яе не можа нішто.

У няроўным паядынку Сцепаніда гіне, але застаецца няскоранай. Акружаная паліцаямі, яна зачыняецца ў істопцы, аблівае сябе газай і падпальвае. Істопка – гэта не пастка, яна ператвараецца ў непрыступную крэпасць. А трагічная смерць Сцепаніды ўздымаецца да подзвігу і ўспрымаецца як знак нескаронасці народа.

Засталася ляжаць у зямлі бомба – сімвал прыхаванага народнага гневу, які кожную хвіліну можа выбухнуць з велізарнай знішчальнай сілай.

Тэмаю сачынення па творах Васіля Быкава можа быць апошні сказ аповесці: “А бомба на ўзроўку чакала свае пары”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Быкаў, В. Знак бяды : Аповесці / В. Быкаў. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 478 с.
2. Быков, В. Как создавалась повесть “Сотников” / В. Быков // Литературное обозрение. – 1973. – № 7. – С. 100 – 102.
3. Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1981 – 198 . – Т. 5. – 415 с.
4. Якутов, В. Всебелорусский староста / В. Якутов // Коммунист Белоруссии. – 1988. – № 7. – С. 63.

А.А. Манкевіч (Мінск)

ЧАЛАВЕК І ВАЙНА Ў ТВОРЧАСЦІ ІВАНА ЧЫГРЫНАВА

Імя таленавітага беларускага празаіка Івана Чыгрынава шырока вядома сярод шматлікай чытацкай аўдыторыі. Ён быў пісьменнікам са сваім непаўторным бачаннем свету, які добра ведаў жыццё і ўмеў заўважыць і адлюстраваць усё найбольш значнае і цікавае ў навакольным свеце.

“Галоўнае правіла, якім закліканы карыстацца пісьменнік, – не ўтойваць ад чытача нічога, пастарацца ўсё, што ён, пісьменнік, ведае аб жыцці, аддаць людзям. У гэтым высокі гуманны сэнс літаратуры, у гэтым гуманная сутнасць творчасці”. Гэтае добра вядомае выказванне Івана Чыгрынава – сведчанне яго творчага і жыццёвага крэда, яго пісьменніцкай філасофіі. Яно не страціла актуальнасці і сёння, у наш такі дынамічны і імпульсіўны час. Бо імкненне пісьменніка пранікнуць глыбей ва ўнутраны свет героя, пазнаць гэты свет як мага больш шматгранна і ўсебакова, а праз яго – чалавечае быццё, мы з поўным правам можам назваць чалавеказнаўствам. Менавіта “чалавеказнаўства”, якое справядліва лічыцца галоўнай задачай літаратуры, “...перш за ўсё падштурхоўвае да спасціжэння чалавечага быцця ва ўсёй яго супярэчлівасці і паўнаце” [2, с. 111], –

пісаў А.Г. Бачароў. Кожны мастацкі твор разглядаецца з пазіцый спасціжэння феномена быцця праз мастацкае слова, а пазней праз “драму чалавечага быцця – існасці Свету і Сусвету” (А.К. Каўка).

І ўжо ў самым пачатку творчасці праявілася такая рыса стылю празаіка, як цікавасць да няпростых чалавечых лёсаў. «...Актуальнасць думкі, адсутнасць страху перад жыццёвымі супярэчнасцямі і складанасцямі, вастрыня пісьменніцкага зроку – усё гэта найлепшым чынам характарызуе аўтара зборніка “Птушкі ляцяць на волю”[4, с. 202] – адзначыў В. Каваленка ў рэцэнзіі на першы зборнік апавяданняў І. Чыгрынава.

Дэбют Чыгрынава як празаіка адбыўся ў 1958 годзе. У маладзёжнай газеце “Чырвоная змена” ён выступіў з невялічкімі нарысамі пра жыццё землякоў-магіляўчан. Пазней выйшлі зборнікі апавяданняў “Птушкі ляцяць на волю” (1965), “Самы шчаслівы чалавек” (1967), “Ішоў на вайну чалавек” (1973), у якіх адлюстраваны не толькі гераічнае ваеннае мінулае, але і жыццё і праца людзей у мірны час. І там Чыгрынаў піша нібыта не спяшаючыся, паволі, акцэнтуючы ўвагу нават на нязначных, здавалася б, дэталях, якія, аднак, заўсёды нясуць важную сэнсавую нагрузку.

Многія апавяданні І. Чыгрынава напісаны на аснове пачутага, убачанага, асабіста перажытага аўтарам. У іх увасобіліся ўражанні дзяцінства, абпаленага вайной. Многія дэталі эпізодаў з рэальнага жыцця будучага пісьменніка вельмі ярка і каларытна ажылі ў мастацкай тканіне твораў.

Іван Чыгрынаў належыць да пісьменнікаў так званага філалагічнага пакалення, на долю якога выпала перажыць у дзяцінстве адну з самых цяжкіх і крывавых войнаў. Можа, таму, як заўважыла даследчыца Т. Грамадчанка, “пры параўнанні твораў К. Чорнага, М. Лынькова, І. Чыгрынава, М. Стральцова, І. Пташнікава, В. Адамчыка ўражвае адсутнасць у апошніх «хадульнага» гераізму, увага да звычайнага, штодзённага жыцця людзей у вайну. Іх персанажы не кідаюцца з гранатамі пад танкі, не ўзрываюць цягнікі, яны проста жывуць. Але колькі за гэтым «проста жывуць» адкрываецца драматызму і трагізму ваенных гадоў!” [3, с. 552]

Адным з найбольш цікавых сярод твораў апавядальнага жанру ў сэнсе глыбіні псіхалагічнага адлюстравання бачыцца апавяданне «Маці» (1963). Пасля выхаду з друку гэтага твора ўзніклі спрэчкі. Пісьменніка абвінавацілі ў занадта глыбокім пранікненні ў пачуцці, што жывуць у душы жанчыны-маці. Бо яна ж маці расстралянага паліцая! Такое разуменне бачыцца даволі аднабаковым. Для сапраўднай маці яе дзіця застаецца родным і блізкім заўсёды. І можа нават яшчэ больш баліць яе душа менавіта з той нагоды, што яно стала здраднікам, тым, каго потым свае ж людзі і пакаралі.

Вялікае значэнне для глыбіні псіхалагічнага ўвасаблення вобраза маці мае ў гэтым творы партрэтная характарыстыка гераіні: “Згорбленая, маленькая Рэйдзіха стаяла перад Ганнаю босая – ногі былі парэпаныя, з пакручастымі пальцамі, як у вялікай птушкі, скінутай аднекуль з гнязда: яна цяпер чаплялася сваімі кіпцюрамі, каб перастаць, нарэшце, падаць, неяк затрымацца хоць тут, на зямлі” [6, с. 86].

І. Чыгрынаў, параўноўваючы жанчыну з птушкай, падкрэслівае прыродную сувязь маці і яе дзіцяці. У гераіні няма пачуцця віны. Тут хутчэй страх перад тымі, хто пакараў яе сына, залежнасць ад іх. Гэта яны ведаюць, дзе пахаваны яе сын, а яна не толькі не ведае, але можа ніколі не даведацца, калі яны не пакажуць ёй яго магілу. У часопісным варыянце твора Ганна паказвае маці месца пахавання яе сына. І гэты факт можна растлумачыць гуманістычным светабачаннем пісьменніка, жаданнем падкрэсліць, што чалавек павінен заўсёды заставацца чалавекам. Сына ўжо няма, а маці не можа адказваць за яго ўчынкі. Але пазней Чыгрынаў перапісаў фінал твора. Ганна адмовілася паказаць магілу. Яна ўпэўнена, што так зрабіў бы кожны яе аднавясковец: “Ніхто вам не пакажа, цётка Матруна! Ні я, ні хто іншы...” [7, с. 73]. Няпросты чалавечы лёс паўстае ў апавяданні, страшная драма жанчыны-маці, дзіця якой зрабіла такі выбар.

Маючы ўжо пэўны вопыт у напісанні апавяданняў, Іван Чыгрынаў звярнуўся да больш маштабнага эпічнага жанру – да рамана. Першы раман пісьменніка “Плач перапёлкі” (1970) стаў пачаткам так званага “верамейкаўскага цыкла” – пенталогіі, у творах якой адны і тыя ж героі і месца дзеяння. За два першыя творы гэтага цыклу – раманы “Плач перапёлкі” і “Апраўданне крыві” (1977) у 1979 г. пісьменніку была прысуджана Літаратурная прэмія імя А. Фадзеева.

Найбольшую цікавасць крытыкі выклікаў менавіта першы раман пенталогіі. Жыццё Верамеек у самым пачатку вайны перадаецца аўтарам ва ўсёй яго паўнаце і складанасці: ад дробных побытавых замалёвак – да нялёгкіх псіхалагічных перажыванняў. Асэнсаванне і ўсведамленне

гістарычных падзей ішло праз канкрэтныя эпізоды, факты, узятыя з жыцця. Кожны з жыхароў гэтай вёскі павінен зрабіць нялёгкі выбар, што лепш: пагадзіцца з новым парадкам ці пайсці ў партызаны, застацца ў вёсцы ці падацца на Усход за адступаючымі войскамі?

Паказваючы жыццё народа ў акупацыі, пісьменнік пачаў з найбольш складанага і супярэчлівага перыяду – першых дзён і месяцаў вайны. У цэнтры ўвагі – жыццё вёскі ў той час, калі савецкія войскі ўжо адступілі, а нямецкія яшчэ не прыйшлі. Над вёскай нібы навісла нешта напружанае і трывожнае: прырода і людзі быццам прытаіліся ў чаканні прыходу ворага. Цішыню час ад часу парушае толькі плач перапёлкі. “Калі птушкі так плачуць са свайго гора, то як жа тады павінны галасіць людзі, у якіх гора бывае наогул незраўнана больш, а цяпер дык і зусім цераз край” [8, с. 21] – разважае адзін з галоўных герояў рамана Дзяніс Зазыба.

Нібы насуперак таму, што адбываецца ў свеце, жыццё звычайнага чалавека ідзе далей, яно настойліва супраціўляецца ўсяму, што парушае яго гарманічную суладнасць, у дадзенай сітуацыі – вайне. Пераспела ў каласах за вёскай жыта, і яго трэба сабраць. Зямля – “аснова ўсёй Айчыне” – кліча да сябе селяніна-працаўніка, свайго гаспадара і падуладнага. У салдаткі Сахвеі нараджаецца дзіця – новы чалавек, нібыта кідаючы выклік разбуральнай сіле вайны, паказваючы, што жыццё, за якое на вайне змагаецца бацька гэтага маленькага чалавечка, усё роўна пераможа. Бо для жыцця, а не для разбурэння прыходзіць на зямлю чалавек. Сцэну наведвання парадзіхі Сахвеі яе суседкамі А. Бачароў назваў “квінтэсенцыяй усяго ідэйнага настрою рамана, усяго зместу, выяўленага ў лёсах, дыялогах, учынках...” [1, с. 207]

На прыкладзе жыцця адной вёскі І. Чыгрынаў імкнецца даследаваць жыццё шырока і ўсебакова. Дзеянні сваіх герояў ён пераносіць і за межы Верамеек: у пошуках адступаючых вайсковых часцей з вёскі накіроўваецца Чубар, у суседняе мястэчка Бабінавічы едзе Зазыба, сын Зазыбы, Масей, наогул жыве ў Мінску, жанчыны, з надзеяй спаткаць каго-небудзь з блізкіх, ідуць да лагера ваеннапалонных, прыходзяць таксама весткі з фронта. Усё гэта дазваляе бачыць жыццё маленькай усходнебеларускай вёскі ў кантэксце жыцця ўсёй вялікай краіны.

Характэрная рыса стылю Івана Чыгрынава ў раманах – пэўная запаволенасць знешняга дзеяння. Асноўным становіцца дзеянне ўнутранае: героі размаўляюць, спрачаюцца, думаюць, разважаюць. Дзякуючы такой будове твора, калі рухаючай сілай сюжэта з’яўляецца не падзейны пласт, а ўзаемадзеянне характараў, канфлікты і сутыкненні паміж імі, дынаміка твора становіцца даволі высокай і напружанай, набліжанай да драматычнай.

На працягу даволі доўгага часу супрацьстаянне існуе паміж былым старшынёй калгаса ў Верамейках Радзівонам Чубарам і яго намеснікам Дзянісам Зазыбам. Яны па-рознаму глядзяць на жыццё. “Такія натуры, як Чубар, звычайна добра адчуваюць сябе ў калектыве. Яны аднолькава здольны кіраваць калектывам іпадпарадкоўвацца яму. Гэта ўсё роўна як тыя шасцяронкі ў вялікім механізме, якія па адной толькі стаяць ды ржавеюць. Каб прыйсці ў рух, ім неабходна сувязь паміж сабой, узаемнае вярчэнне...” [9, с. 315] – такую характарыстыку дае Чубару аўтар, спрабуючы растлумачыць яго разгубленасць на пачатку вайны. Сапраўды старшыня не ведае, што ён мае рабіць. Ён сам павінен прыняць рашэнне, несці адказнасць не толькі за сваю справу, але і за людзей. Раней ён атрымліваў распараджэнні, інструкцыі, загады зверху, а цяпер трэба вырашаць самому. Ён не здольны суаднесці загады з аб’ектыўнай рэчаіснасцю, убачыць іх неадпаведнасць жыццёвым рэаліям, не спрабуе на ўсё, што адбываецца паглядзець збоку. Ёсць пастанова СНК аб знішчэнні таго, што не ўдалося вывезці ў тыл з пакінутай тэрыторыі – калгаснага набытку, прылад працы, збожжа, – і Чубар гатовы выканаць гэтую пастанову. Ён не задумваецца, як будуць жыць людзі, якія не пакінулі сваю вёску ў цяжкую хвіліну, што яны будуць есці. Больш таго – ён спрабуе абвінаваціць верамейкаўцаў у дрэнным стаўленні да савецкай улады, бо яны не падаліся на ўсход услед за адступаючай арміяй.

Другі герой раманнага цыкла, Дзяніс Зазыба – тыповы прадстаўнік сялянства, у яго вобразе – лепшыя якасці характару народа.

Чыгрынаў паказвае гэтага героя ўдумлівым і разважлівым. Зазыба імкнецца разабрацца ва ўсім, што адбываецца навокал, самастойна ацаніць сітуацыю. Менавіта гэтых якасцей доўга не хапала Чубару. Аднак нават Зазыбу з яго багатым жыццёвым вопытам, і мудрасцю, якую неаднаразова падкрэслівае пісьменнік, бывае цяжка разабрацца ў складаных момантах рэчаіснасці.

Напрыклад, ён добра разумее, што вырашчаны ўраджай знішчаць нельга, бо нешта трэба будзе есці тым, хто застаўся пад акупацыяй. Хлеб будзе патрэбны і партызанам. Але ён можа трапіць і ў рукі ворага. Зазыба працягвае сумнявацца нават пасля таго, калі было прынята рашэнне падзяліць калгаснае поле, маёмасць і ўсё аддаць верамейкаўцам у асабістае карыстанне.

Пазней, нават маючы магчымасць застацца за лініяй фронта, Дзяніс Зазыба прымае рашэнне вярнуцца ў Верамейкі. Так яму падказвае і яго ўласны вопыт, і вопыт народа. На яго думку, адступае армія, але народ не адступае. Народ не можа пакінуць родную зямлю, яму няма куды адступаць. Чубара здзіўляюць такія паводзіны. Але Зазыба ў якасці аргумента прыводзіць народную прымаўку, пачутую яшчэ ў гады першай сусветнай вайны: “Хто з роднай хаты ўцякае, той ворага не перамагае”. Гэта пазіцыя сапраўднага патрыёта сваёй зямлі, сваёй краіны.

Аднак нельга не назваць патрыётам і Чубара. У змаганні з ворагам ён здольны нават на самахвярнасць. Аднак гэтая самаахвярнасць спачатку не падмацавана адданасцю сваёй зямлі і народу, які жыве на ёй. Гэта хутчэй адданасць партыі і яе ідэям, а таксама ўладзе, якой ён служыць. Пра гэта ж сведчаць і ўчынкі Чубара: ён забірае з агарода ў салдаткі неабмалочаныя снапы, не раздумваючы, у якой сітуацыі знаходзіцца жанчына, бо чырвонаармейцам, з якімі ён сустрэўся трэба спаліць мост. Не шмат думае Чубар і тады, калі страляе ў спіну ўрача, здароўе якому падарвала перажытае ў першыя дні вайны, і нават тады, калі падпальвае зжатае верамейкаўцамі жыта...

Аднак з цягам часу Радзівон Чубар змяняецца. Паступова ён прырастае сэрцам да таго кавалачка зямлі на якім жыве, які становіцца для яго малой радзімай. У рамане “Вяртанне да віны”, у назве якога і бачыцца сувязь менавіта з эвалюцыяй светабачання гэтага героя, Чубар гіне. Але тут ён ужо не проста прадстаўнік улады і кіруючай партыі, якім яго бачыў чытач у першых раманах. Гэта сапраўдны абаронца сваёй роднай зямлі, які шмат у чым змяніў сваё разуменне жыцця, і свае адносіны да яго.

Пачаўшы з першых дзён вайны, І. Чыгрынаў давёў сваіх герояў да вызвалення цэнтральнай і заходняй Беларусі. Падзеі пенталогіі, над якой пісьменнік працаваў каля трох дзесяцігоддзяў, заканчваюцца парадам у Мінску, які глядзіць Дзяніс Зазыба. Тое, што адбывалося ў 80-90-я гады ў краіне, паўплывала на праблематыку і на ідэйную скіраванасць твораў. У раманах “Вяртанне да віны” і “Не ўсе мы загінем” даволі адкрыта паказана горкая і трагічная рэчаіснасць, у якой апынуліся людзі ў ваенны і даваенны час. Аднак першыя тры раманы, напісаныя раней ідэйна не састарэлі, яны застаюцца арганічнай часткай вялікага эпічнага палатна. Пісьменнік па-мастацку глыбока і пераканаўча паказаў змены ў свядомасці чалавека, у яго паводзінах, выпісаў у гэтых творах яркія, непаўторныя характары.

Па-свойму цікавымі і арыгінальнымі бачацца ў пенталогіі вобразы жанчын. Іх роля, хоць знешне і не вельмі прыкметная, у творы даволі важная. Гэта, на першы погляд, простыя працаўніцы, верныя жонкі, клапатлівыя маці, салдаткі. Але ў кожнай з іх – свой непаўторны характар, свая жыццёвая пазіцыя. Мастацкія постаці гордай вясковай прыгажуні Ганны Карпілавай, ціхай, нешматслоўнай Марфы Зазыбы, знаходлівай Дуні Пракопавай створаны пісьменнікам, каб паказаць, што для таго, каб змагацца з ворагам, не абавязкова трымаць у руках зброю. Жанчыны хвалююцца за лёс сыноў, мужоў, бацькоў, клапоцяцца пра сваіх дзяцей. Яны выконваюць на зямлі сваю місію жанчыны і маці. І можа ў гэтым быў іх галоўны ўнёсак у перамогу над чужынцамі. Гэта думка і самога аўтара: “Яны, можа, зрабіліў вайне найбольш. Бо неяк умелі і з мужчынамі жыць, неяк умеліі дзяцей нарадзіць, неяк умеліі працаваць, і патомства захаваць, і ваяваць, і хлеб сеяць, і паспагадаць, і раны перавязаць, умелі любіць іненавідзець. Гэта нейкая ўсёабдымная з’ява – жанчыны ў вайне, асабліва ж вясковыя. Сваіх жанок я найперш пішу са сваёй маці ХадоскіІгнатаўны”.

Але не толькі ваенная тэматыка цікавіла І. Чыгрынава. Такія апавяданні як, напрыклад, «Ці бываюць у выраі ластаўкі?», «У горад», «Усціня» актуалізавалі ў беларускай літаратуры тэму няпростых (даволі часта) узаемаадносін бацькоў і дзяцей, уздымалі яны таксама і праблему неперспектыўных вёсак, адзінокай старасці сельскіх жыхароў. Манера пісьма ў гэтых творах ураўнаважаная, спакойная. У многіх з іх знешні канфлікт адсутнічае. І нават там, дзе ён пакладзены ў аснову (“Апавяданне без канца”, “На пыльнай дарозе”, “Адна ноч”), пісьменнік застаецца верным свайму творчаму крэда: не востраюжэтнасць, а жыццёвая праўда стаяла заўсёды для Чыгрынава на першым месцы.

Творчасць Івана Чыгрынава ў беларускай літаратуры XX стагоддзя – даволі яркая і прыкметная старонка. На ёй, на гэтай старонцы, пісьменнік пакінуў плён свайго непаўторнага таленту, поўнага глыбокага патрыятызму і любові да Радзімы, малой і вялікай. Характэрныя моўныя адметнасці твораў – шырокае ўжыванне фанетычных і дыялектычных асаблівасцей гаворак Магілёўшчыны, тапонімаў, апісанне родных пейзажаў – яркі і багаты дадатак вобразаў, створаных сапраўдным мастаком слова. Усё гэта садзейнічала пастаяннаму росту прафесійнага майстэрства празаіка, якое было па сапраўднаму ацэнена не толькі чытачамі, але і дзяржавай – у 1994 годзе Івану Гаўрылавічу Чыгрынаву было прысвоена званне народнага пісьменніка Беларусі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бочаров, А. Человек и война / А.Г. Бочаров. – М. : Сов. писатель. – 1973. – 454 с.
2. Бочаров, А. / Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе / А.Г. Бочаров – М. : Худ. лит. – 1977. – 362 с.
3. Грамадчанка, Т.К. Іван Чыгрынаў. // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : У 4 т. – Т.4. кн. 1. Мінск : Беларус. навука, – 2002 – 654 с.
4. Каваленка, В. Давер : Літ.-крыт. арт./ В.А. Каваленка. – Мінск : Беларусь, 1967. – 259 с.
5. Сартр Ж.П. Что такое литература? / Ж.П. Сартр // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX в.в.: трактаты, статьи, эссе – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 313–331.
6. Чыгрынаў І. Маці. // І.Г. Чыгрынаў // Полымя.1963. № 1.
7. Чигринов И. За сто километров на обед / И.Г. Чигринов // Минск., 1979.
8. ЧыгрынаўІ. Плач перапёлкі / І.Г. Чыгрынаў // Мінск., 1978.
9. ЧыгрынаўІ. Апраўданне крыві / І.Г. Чыгрынаў // Мінск., 1977.

Л.П. Вашків (Тернопіль, Україна)

ТЕМА ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Прозаїком Олександра Довженка зробила Друга світова війна. І власне малі прозові форми теж були продиктовані воєнним часом, сконденсованим і тривожним. Самобутній кінорежисер, фундатор поетичного кіно, визнаний світом митець, Олександр Довженко зустрів війну уже майже 50-літнім і не надто здоровим. Однак пішов на фронт. Працював пропагандистом на Північно-Західному, Сталінградському і Воронезькому фронтах, був військовим кореспондентом. До воєнного доробку митця належать дві повісті – «Україна в огні», «Повість полум'яних літ» – низка статей і оповідань, друкованих у періодиці, а ще щоденникові записи, оприлюднення яких (уже після смерті автора) потвердило глибинну і болючу перейнятість, яка не покидала Довженка до кінця життя: «… Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, нове «Дантове пекло». І не чорнилом у Москві, а кров'ю й сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах Матері-Вдовиці» (22.09.1945) [2, с. 416]. Трагедія народу у війні 1941–1945 років є темою півтора десятка оповідань і новел письменника: 1942 – «Стій, смерть, зупинись!», «Незабутнє», «На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Перемога»; 1943 – «Невідомий», «Мати», «Тризна», «Федорченко»; 1944 – «Бронза»; 1946 – «У полі», «Капітан Ус»; 1947 – «Слава», «Воля до життя».

Усі ці твори фонтанують почуттями болю, любові і тривоги за Україну, загарбану ворогом. До найбільш вражаючих у воєнному доробку Довженка відносимо твори про жінку в часі війни: матір («Мати»), дівчину («Незабутнє»), жінку, жінку скривджену і знеславлену ворогом («Бронза», «Тризна»).

У центрі новели «Незабутнє» українська дівчина Олеся. Історію її незабутнього вчинку автор прагне передати найдорожчими словами: «Хочеться кожне слово помити в українській криниці, де дівчина воду брала, і поставити слова чистими рядами, щоб незабутнє вигравало в них, як сонце на великдень, і радувало людські серця у великі і трудні дні» [1, с. 113]. У розлогому ліричному вступі автор по-думному тужить («Ой вийду я на високу гору і гляну на захід, на Україну. Подивлюся на перетяте прожекторами небо» [1, с. 143]), свідомо налаштовуючи читача на урочисту розповідь про

подію небуденну. Оком досвідченого кінематографіста Довженко схоплює і вивершує епічну картину відступу на схід: «У червоній куряві й диму немов навіки заходить сонце. Горять жита на многі кілометри, і ярина толочиться вже кілька днів людьми, машинами і мільйонами бездомних коней і корів. Бомбардують череди із літаків у пилу. Високим зойком скиглять поранені коні. Ревуть бики од пахощів кривавих і гинуть тисячами од ящура і сапу… Кульгають вівці. Курява – до неба на сумних шляхах» [1, с. 114].

Увесь цей «кінець світу» бачить 19-літня Олеся, бачить як «запалала вся неначе Україна і рушила на схід». Спраглі і втомлені бійці, перелякані мовчазні жінки на грузовиках, палаючі лани, ревище худоби силують її до запитання «Що жде мене? Що жде красу мою?». Відчай і безнадія, «гострий болючий жаль до себе», «глибина інстинкту роду і підсвідома мудрість» штовхають її на крок не чуваний і не бачений «ні в її селі ніколи, ні в усім її народі». Незаймана молода дівчина просить відступаючого танкіста, аби він переночував з нею, бо знає: «Прийдуть німці завтра чи позавтра, замучать мене, наругаються наді мною. Я так цього боюсь. Прошу тебе, нехай ти… Переночуй зі мною…» [1, с. 116]. Не менш вражаюча відверта й чесна відповідь юнака з-під Кам'янця танкіста Василя Нечая: «Я не можу взяти тебе. Я не герой. Я одступаю. Тікаю. Я покидаю Тебе. Пойми мій сором. Я не герой» [1, с. 116].

Двоє нещасних дітей українського народу зводить війна, змушуючи у найневідповідніший час приймати найнебуденніше рішення. Історію їх першої і єдиної ночі письменник виписує ніжно і щемно, творячи незабутній образ незвичайної пари, яка у смертельному колі війни дала собі взаємну надію на життя: Олеся – аби «спасти рід», Василь – аби вже ніколи більше не прийти «непотрібно млявим», «аби бути героєм і ненавидіти ворога» [1, с. 121].

У новелі «Незабутнє» Довженко художньо моделює зустріч і прощання, зустріч – дівчини і хлопця, прощання – жінки і мужа. Розгубленість і спустошеність змінюється новим сенсом, який осягають герої за одну ніч, адже «вони ніби виросли обоє за цю ніч, і душі їхні піднеслися вперше до високих верших проникливості і розуміння» [1, с. 120]. Голос війни озивається у їхньому прощанні. Василева обіцянка обов'язкового повернення не виключає можливості повернення, страшного у своїй правдивості: «Я пам'ятником стану з бронзи у твоїм селі…» [1, с. 121]. Художнім продовженням такого ймовірного розвитку подій є новела «Бронза». Стисла, з чітким датуванням (1 березня 1944 року), вона містить той виразно новелістичний поворот, що надає творові жанрової стрункості і фабульної неповторності. Прийом умовності і незвичайна персоніфікація (бронзовий пам'ятник розмовляє) чинять цей твір вийнятковим. Довженко пише про жінку, що повертається з німецької неволі, про «нещасливу Марію-полонянку», яка принесла чоловікові «сором і муку – дитину чужу невідомого батька» [1, с. 201]. Замість живого чоловіка Марія застає на сільському майдані пам'ятник з бронзи, кладе біля його підніжжя дитину, а сама пригортається до бронзових холодних грудей з розпачливим бажанням – померти! Автор порушує тему вельми делікатну як на 1944 рік: такі, як Марія, були тавровані за зраду (від якої їх не вберегли ані рідні чоловіки, ані своє військо), були цьковані і упосліджені. У творі Довженка Марія прощена, хоч і приречена на страждання.

Обвітрені війною жіночі долі виписав О. Довженко і в новелі «Тризна». На могилках збирається все село. Власне всі, хто залишились, бо «більшість суспільства лежала у свіжих могилах, переважно в братських, цілими рядами, родами, кутками» [1, с. 187]. Разом з бійцями-визволителями селяни виповняють «поминальний чин». Проголошуючи вічну пам'ять усім, хто «прийняв страждання бою чи страму шибениці од лихої руки супостата», Демид Бесараб не втримується від гіркої констатації: «як мало нас, нашого, сказать би, українського роду осталось в живих…» [1, с. 188].

Серед героїнь довженкової малої прози чимало безіменних персонажів. Так, у новелі «Тризна» епізодично згадано про молоду жінку, яка не кинулась зі сльозами радості на визволителів, не привітала братів. Не мала на те ані сили, ані відваги, лише тугу, що сповнювала усе її єство, а разом з тугою «під серцем у неї ворушилась німецька гадюка» [1, с. 185]. Вражаючий образ, вражаюче переосмислений, місткий і містичний. Так війна перетворює щастя материнства на прокляття. Зустрічає солдатів-визволителів і сумний гурточок «зґвалтованих дівчаток, літ по чотирнадцяти», що «тихо плакали, притулившись одна до одної» [1, с. 185]. У цьому ж творі згадані дві жінки, що стояли перед однаковим вибором: погодитись чи відмовити німцеві, що пропонує шлюб («Горе у лихій неволі, і красота – горе» [1, с. 193]). Одна відмовила – її убили. Інша погодилась. І в уста старого Де-

мида Бесараба Довженко вкладає вистраждану у війні мудрість про те, що «твердості … можна вимагати од многих, та не можна од усіх» [1, с. 193], закликає прощати і розуміти. Наприкінці твору Демид глухо ридає під вишнею за своїм героїчно загиблим сином, затуляючи старою шапкою ридання, «щоб не злякати солов'я». Сумна алюзія з Шевченка вивершує образ окраденої України в огні двома фінальними реченнями-абзацами: «Щебетали солов'ї у вишневих садках на все село. А села нема» [1, с. 198].

В оповіданні «Мати» О. Довженко створив образ жертовної вселенської матері. З промовистим ім'ям – Марія. З промовистим прізвищем – Стоян. Він написав про неї і про її високу смерть «не ради сліз, і розпачу й скорбот, і не в ознаку гіркого прокляття, вони вже прокляті і так всіма на світі, а задля слави нашого роду… і во ім'я любові» [1, с. 186]. Українська мати ховає від німців двох збитих російських льотчиків. Задля них вона ходить по селу і просить милостиню – молока і сала. Коли у село вдираються німці, Стояниха видає Степана Пшеницина і Костю Рябова за своїх синів – Василя і Івана. За обман стару жінку повісили на груші на власному подвір'ї. Не вблагала вона фашистів, аби не соромили її старості, аби дали їй «кулю, одну кулиночку». Серед численних незабутніх утрат страшної війни Довженко виокремлює і возвеличує материнську жертву: «Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші, за други своя у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Вкраїні кривавій» [1, с. 182].

Тема Другої світової війни є наскрізною у малій прозі письменника, і реалізується вона багатогранно. Довженко створив образи, в яких матеріалізував весь український народ, його дух і силу. Глорифікуючи образ капітана Василя Кравчини («був він суворий юнак, міцний і сухий, як добре зерно в недобрі часи»), Довженко пише «протокол сучасника» – оповідання «Перемога», в якому герой помирає «стоячи в обіймах її величності Перемоги» [1, с. 174]. Висока патетика не була фальшивою. Кожна перемога – мала чи велика, в бою з ворогом чи у двобої з власними сумнівами, безсиллям, а то й зневірою – наближали, за Довженком, спільну епічну перемогу над фашизмом як вселюдським злом. Кожна перемога у війні має свою ціну і свою історію, в тому числі історію втрат. Їх чисельність залежала од багатьох факторів, але найвизначальнішим був фактор людський. Саме про нього йдеться в одному з найсильніших творів української воєнної прози – оповіданні «Ніч перед боєм», опублікованому 1942 року в газеті «Красная звезда». Це твір про «внутрішній секрет» переможця капітана Колодуба. Розкриваючи його, Герой Радянського Союзу згадує часи безславного відступу розрізненого війська і свою зустріч на Десні з двома дідами-перевізниками Савкою і Платоном. У діалозі дідів з'ясовується, що відступаючі просять перевозу по-різному: одні стомлено і чемно, інші боязко, а ще інші – вимогливо і нахабно, не даючи старим перепочинку по кілька ночей, обзиваючи куркулями, погрожуючи револьвером. Художні деталі («у зброї та в ремінні», «з тремтячими руками і виряченими від страху очима») відверто демонструють потворні реалії відступу, а розмаїття типів – неприкрашену правду.

Мудрість дідів виявляється у жорстоко-правдивій констатації і пророцтві водночас: «А ці думають урятуватися. А воно, мабуть, вийде на те, що харкатимуть кров'ю довго … Це ж усе доведеться забирать назад!.. Шутка сказать, скільки землі доведеться одбирати назад. А це ж усе кров!» [1, с. 128]. Заклик «Стійте тікать!» продиктований глибоким розумінням неминучих невинних смертей і втрат, не тільки солдатської, «а й материнської, й дитячої крові» [1, с. 130]. Армія відступає, а Довженкові діди таки вірять в її перемогу. Тому шельмують відступаючих без жалю – на хвилюючу заяву Троянди про те, що ненавидить фашизм усією душею, дід парирує: «Значить душа в тебе мала… Душа, хлопче, вона буває всяка. Одна глибока і бистра, як Дніпро, друга, як Десна ось, третя, як калюжка – по кісточки, а часом буває, що й калюжки нема, а так щось мокреньке, неначе, звиняйте, віл покропив» [1, с. 129]. Усім своїм способом мислення, гострими і розважливими міркуваннями про життя і смерть, про любов і ненависть, самою своєю героїчною смертю діди Платон і Савка являють правдивий образ воюючого українського народу. Відступаючим бійцям сімдесятилітні діди сказали гірке слово гіркої правди: «Не з тієї пляшки наливаєте. П'єте ви, як бачу, жаль і скорботи. Марно п'єте. Це, хлопці, не ваші напої. Це напої бабські. А воїну треба напитися зараз кріпкої ненависті до ворога та презирства до смерті. Ото ваше вино. Жаль підточує людину… Перемагають горді, а не жалісливі!» [1, с. 130]. Саме ці слова стали незгасаючим вогнем, що викресав з Колодуба дід Платон, вони зробили його «сторуким», «помноженим стократ на гнів і ненависть». Покинуті на

поталу німцям діди загинули, перевозячи фашистів, – вони стратили ворога, потопивши човен на середині ріки.

У своїх творах про війну Довженко створив глибоко реалістичні, національно своєрідні характери, поєднав високий романтичний злет думки із проникливим аналізом реальної дійсності. Він зобразив війну гранично правдиво, у складнощах і драматизмі її колізій. Показав безмежну любов до рідної землі і таку ж безкрайню ненависть до окупантів, створив незабутні образи жінок і воїнів, відступників і переможців. Він возвеличив героїчне, не оминувши низького і слабодухого, розкрив явища людської малості, страху, художньо проаналізував їхні причини і наслідки.

Оповідання і новели Олександра Довженка періоду Другої світової війни засвідчили і «невміння художника стримати сльози, коли народу боляче». Поділяємо думку Євгена Сверстюка про те, що Довженко «став спадкоємцем великої шевченківської любові до України» [2, с. 421]. Його твори про війну засвідчують це художньо виразно і переконливо. Вони становлять епохально- урочисті документи трагічних подій буремного часу, побачених очима і серцем письменника – учасника і сучасника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Довженко О.П. Твори : у 5 т. / О.П. Довженко. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1964.
2. Сверстюк Є. Олександер Довженко. Розіп'ятий праворуч / Є. Сверстюк // На святі надій.Вибране. – К. : Наша віра, 1999. – С. 400–423.

І.М. Шаладонаў (Мінск)

ДАКУМЕНТАЛЬНА-МАСТАЦКАЯ ПРАЎДА АБ ВАЙНЕ (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПОВЕСЦЕЙ М. ГАРЭЦКАГА "НА ІМПЕРЫЯЛІСТЫЧНАЙ ВАЙНЕ" І М. ГУМІЛЁВА "ЗАПІСКІ КАВАЛЕРЫСТА")

Вайна доўгі час застаецца неад'емным спадарожнікам гісторыі развіцця чалавецтва. Яна застаўляе кожны раз чалавека і народ па-новаму і коштам велізарных фізічных і духоўных высілкаў сцвердзіць сваю прыналежнасць да пэўнай тэрыторыі і ментальнай ідэнтычнасці, па-новаму пераасэнсаваць і ўсвядоміць сутнасць такіх анталагічна-маральных паняццяў, як жыццё і смерць, любоў і нянавісць, сяброўства і здрада, адвага і баязлівасць, а таксама пераправерыць у чалавеку адданасць такім сакральным чыннікам, як род, родны дом, Радзіма.

У вайне заўсёды вывяраецца і вырашаецца ступень укаранёнасці таго ці іншага народа ў сучаснасці, яго роля і месца ў будучыні, раскрываюцца яго магчымасці і ўменне пастаяць за сябе ў неспрыяльных умовах гістарычнай неабходнасці. Такім трагічна-драматычным момантам у гісторыі нашага народа выступаюць падзеі Першай імперыялістычнай вайны 1914 – 1918 гг.

Яркім мастацкім дакументам паказу як трагічных, так і гераічных падзей Першай імперыялістычнай вайны з'яўляюцца дакументальна-дзённікавыя аповесці М. Гарэцкага "На імперыялістычнай вайне. (Запіскі салдата 2 батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)" і М. Гумілёва "Дзённік кавалерыста", якія былі напісаны па ўспамінах і ўражаннях саміх аўтараў, кожны з якіх быў непасрэдным удзельнікам і сведкам гэтай вайны з яе першых да апошніх дзён і змог у складаных умовах ваеннага побыту занатаваць свой унутрана-псіхалагічны стан і вопыт перажыванняў ад убачаных падзей, глыбока прааналізаваць свае думкі, пераплавіўшы іх у тэксты высокай мастацкай і эстэтычнай каштоўнасці.

Як вядома, Максім Гарэцкі ўлетку 1914 года, каб скараціць тэрмін свайго знаходжання ў салдатах, залічваецца "вольнапісаным" і ідзе на вайсковую службу, дзе становіцца сувязістам артылерыскай батарэі N-скай брыгады. Тэрмін службы для вольнапісаных пачынаўся ў расійскім войску з 1 ліпеня. А ўжо ноччу з 19–20 ліпеня Нямеччына абвясціла вайну Расіі. Вайну М. Гарэцкі застаў на Віленшчыне. І згодна яго дзённікавых запісаў ужо 24 ліпеня яго часць рушыла да граніцы Усходняй Прусіі ў баявы паход.

У адным з баёў 25 кастрычніка Гарэцкі быў цяжка паранены ў нагу і затым доўга лячыўся па шпіталях. Дзённікавыя запісы, якія М. Гарэцкі напэўна вёў яшчэ з даваеннага часу, працягвалі

занатоўвацца і на крывавых дарогах вайны. Асобныя фрагменты ваеннага дзённіка былі надрукаваны ў часопісе “Полымя” №№ 1, 2 за 1925 год. Першае поўнае выданне самой аповесці “На імперыялістычнай вайне” выйшла ў Мінску ў 1926 годзе.

Мікалая Гумілёва пачатак вайны застаў у Пецярбургу ў коле сваіх сяброў паэтаў. 18 ліпеня 1914 ён становіцца відавочцам разгрома германскага пасольства ў сталіцы Расійскай імперыі. Між іншым гэты эпізод знайшоў сваё ўвасабленне і інтэрпрэтацыю і ў “Дзённіку…” М. Гарэцкага. “Дамброўскі (штабс-капітан (І. Ш.)) прывёз нам навіны… Пасланнік нямецкі, як абвяшчаў вайну ў Пецярбурзе, дрыжэў, аж калаціўся… Дрыжэла папера ў яго руках…” [1, с 39].

Патрыятычны настрой, якім Гумілёў пранікся ў той час, стаў прычынай яго хуткага рашэння ісці на фронт, хоць знакаміты ўжо тады паэт меў “белы білет”, вызваляўшы яго ад вайсковай службы, па прычыне хваробы вачэй. М. Гумілёву прыйшлося праходзіць паўторную медыцынскую камісію, бегаць па розных інстанцыях за шматлікімі спраўкамі і рашэннямі. Але клопаты не былі дарэмнымі.

Прыказам па Гвардзейскаму запасному кавалерыйскаму палку № 227 ад 14 жніўня 1914 года Мікалая Гумілёва залічылі дабраахвотнікам у 6-ы запасны эскадрон, а затым у 2-гі маршавы эскадрон Лейб-Гвардыі Уланскага Яе Вялікасці Гасударыні Імператрыцы Аляксандры Федараўны палка 2 кавалерыйскай дывізіі, якая адправілася на пазіцыі 23 верасня і ўдзельнічала ў першых баях ва Усходняй Прусіі.

Хоць лёс ваеннага дзённіка Гумілёва застаецца невядомым па сённяшні дзень, але аповесць захавалася дзякуючы таму, што “Запіскі кавалерыста” друкаваліся ў газеце “Биржевые ведомости” на працягу амаль цэлага года: з 3 лютага 1915 года па 11 студзеня 1916 года, выйшла ўсяго 17 публікацый.

Абедзве гэтыя аповесці яднае тое, што яны расказваюць аб адным і тым жа тэатры ваенных дзеянняў, пачатковым этапе наступлення рускай арміі ва Усходняй Прусіі. Галоўныя героі твораў з’яўляюцца салдатамі адной і той жа рускай арміі, абодва за ваенныя дзеянні і подзвігі ўзнагароджаны Георгіеўскімі крыжамі, кожны заканчвае школу прапаршчыкаў і становіцца падчас вайны афіцэрам, разам з тым яны – інтэлігенты, творчыя і ўражлівыя натуры, якія толькі нядаўна сталі салдатамі і імкнуцца занатаваць свой удзел у вайне праз дзённікавыя запісы.

Ва ўсім астатнім жа аўтары “Запісак…” ці дапаўняюць адзін другога, ці іх адносіны і погляды на ваенную рэчаіснасць і сваё месца ў тых рэаліях, сведкамі якіх яны сталі, шмат у чым бачацца па-рознаму, нават дзе-нідзе і супрацьлеглымі. Вельмі ўдала гэта думка падсвечана зачыннай часткай аповесці М. Гумілёва “Запіскі кавалерыста”, дзе герой-аўтар даводзіць сваю думку аб месцы кавалерыста ў арміі: «Калі пехацінец – падзёншчык вайны, які выносіць на сваіх плячах усю яе цяжасць, то кавалерысты, гэта вясёлая, валацужная арцель, з песнямі, якая за некалькі дзён заканчвае папярэдне доўгую і цяжкую працу. Няма ні зайздрасці, ні спаборніцтва. “Вы – нашыя бацькі, гаворыць кавалерыст пехацінцу, – за вамі як за каменнай сцяной”» [2, с. 287].

Адчувальна яшчэ і тое, што аўтары – прадстаўнікі розных класавых саслоўяў: калі М. Гумілёў – патомны дваранін, то М. Гарэцкі – спадчыннік сялянскага роду, што, безумоўна, накладвае свой адбітак на мастацка-стылёвую і светапоглядную пазіцыю аўтараў аповесцей.

Стыль і светапогляд апавядальніка-кавалерыста М. Гумілёва ўзнёсла-рамантычны, рыцарска-гераічны, інтэлігенска-паэтычны ў адрозненні ад рэалістычнага, скептычнага, канкрэтна-ратнага светабачання героя-апавядальніка М. Гарэцкага пехацінца-сувязіста Лявона Задумы.

Важнай акалічнасцю ў раскрыцці падзей імперыялістычнай вайны можна лічыць і тое, што “Запіскі кавалерыста” М. Гумілёва друкаваліся адразу падчас ваенных дзеянняў, таму ў іх і пераважае эмацыйна-ўзнёслы характар аповеду. Адыгрывала сваю ролю, як нам думаецца, яшчэ і тое, што “Запіскі…” М. Гумілёва падвяргаліся пэўнай ваеннай цэнзуры і купіраванню.

Дзённікавыя ж “Запіскі …” М. Гарэцкага выйшлі ў друк ужо з пэўнай часавай дыстанцыяй, калі кардынальна змяніўся палітычны і народны погляд на Першую імперыялістычную вайну і аўтар, як нам здаецца, не мог не скарэктаваць у нейкай меры свайго пункта гледжання на мінулыя падзеі.

Страшэнныя наступствы Першай сусветнай вайны найбольш відавочна раскрылі той татальна-разбуральны характар, які нясе ў сабе вайна, асабліва калі адбываецца ў такіх велізарных

маштабах і жорсткіх праявах. І самая горшая яе сутнасць у тым, што яна наглядна паказала, што асноўнай ахвярай гэтага разбуральнага сацыяльнага катаклізму, становіцца просты народ, радавыя салдаты, а таксама мірнае насельніцтва.

Герой-рамантык М. Гумілёва падчас свайго першага баявога хрышчэння бачыць у сваіх дзеяннях толькі гераізаваныя праявы салдацкага доўгу. "Толькі дзесьці ў глыбіні свядомасці, жыла ўпэненасць, што ўсё будзе як трэба, што ў патрэбны момант нам прыкажуць ісці ў атаку, ці садзіцца на коней і тым і іншым мы набліжаем асляпляльную *радасць* апошняй перамогі" [2, с. 287]. Настрой героя кавалерыста М. Гумілёва найбольш перадае слова *радасць,* якая перапаўняе душу чалавека, які кіруецца законам выканання свайго воінскага і грамадзянскага абавязку. "Наступаць – заўсёды *радасць*, але наступць па варожай, гэта *радасць* у дзесяць разоў большая сваім гонарам і цікаўнасцю, і яшчэ бяспрэчным адчуваннем перамогі" [2, с. 292].

Для Гумілёва вайна ніколі не была сінонімам смерці, наадварот, у яго "Запісках…" будні вайны прасякнуты рамантыкай рыцарства, што напаўняе сэнсам жыццё і знішчае смерць. Гумілёў жадаў бачыць сябе гэтакім Дон Кіхотам, "рыцарам перамогі, радасці і шчасця", які быў падрыхтаваны выклікаць на дуэль кожнага, хто страціў сэнс існавання ў гэтым свеце, і дзе вайна была толькі ачышчальным агнём ад бяздумнасці і бязмэтнасці ранейшага даваеннага спосабу існавання.

Усю паэтычна-экзальтаваную натуру галоўнага героя перапаўняе так званая ўрачыста-трыўмфальная настраёвасць. Ён яе знаходзіць нават у такой справе, як спальванне снапоў жыта і сялянскіх хат, падчас адступлення рускай арміі ўжо на сваёй тэрыторыі. "Увесь канец гэтага лета для мяне звязаны з успамінамі *аб выратавальным і ўрачыстым полымі*. Мы прыкрывалі агульны адыход і перад носам немцаў падпальвалі ўсё, што магло гарэць: хлявы, пустыя вёскі, маёнткі памешчыкаў і дварцы" [2, с. 340].

Герой жа аповесці М. Гарэцкага салдат-сувязіст Лявон Задума мае свой пункт погляду на вайну. Прыход на вайсковую службу ўспрымаецца ім найперш як цяжкі абавязак, і з самага пачатку ён бачыць у гэтым толькі наканаваную воляй закону небходнасць. Вельмі незадаволена і скептычна глядзіць Задума і на казарменна-казённы армейскі быт і парадкі, якія пануюць сярод вайскоўцаў, дзе пад маскай дысцыпліны і субардынацыі часта хаваецца бяздушны фармалізм ці простая чалавечая нявыхаванасць і зласлівасць. "Маленькі, з чырвоным носікам, але з вялікімі і разлеглымі бурымі вусіламі, фарсісты афіцэр страшэнна лае салдата нашай батарэі. А лае такімі брыдкімі словамі і так іх камбінуе, што куды там дурному Шалапутаву" [1,с. 26].

Вестку аб пачатку вайны Лявон Задума ўспрымае неадназначна, з аднаго боку, ён рады, што закончыцца гэта вайсковае "астрожнае жыццё" на цэлых два гады, з яе брудам і лаянкай. "Потым стаў сам сябе сароміць за гэткія думкі, быццам я радуюся вайне. І сорамна прызнацца, але мне хацелася, каб яна была, прыйшла нейкая перамена" [1,с. 30].

Лявон не падзяляе бадзёрага, заліхвацка-патрыятычнага настрою большасці сваіх аднапалчан, калі перад паходам на граніцу быў адслужаны малебен з прамовай папа і генерала: "Афіцэры ўсе перацалаваліся. Салдаты крычалі "ўра". Я маўчаў," – паведамляе апавядальнік [1, с. 40]. Больш таго, калі пачалася адпраўка на фронт і рабілі чарговы медыцынскі агляд, у Задумы закралася дзіцячая спадзеўка на тое, што "А вось знойдуць у мяне якую-небудзь загану ў грудзёх – і забракуюць… Паеду назад! Якое шчасце!" [1, с. 32].

Гэты непатрыятычны настрой Лявона трымаецца, думаецца, яшчэ і на тым, што мэты вайны яму бачацца вельмі сумніўнымі і непераканальнымі. Жаданне дапамагчы народу брацкай Сербіі ў яе змаганні за нацыянальную свабоду, вызываюць зусім слушную ўнутраную развагу Лявона пра незайздросны лёс свайго народа.

Аднак вайна, калі яна сусветная, амаль татальная, дае мала шансаў чалавеку застацца ад яе ўбаку, і асабліва, калі твой народ на працягу тысячагоддзяў знаходзіцца на раздарожжы і таку гістарычных разборак народаў. І спроба кожнага беларуса знайсці сваё найбольш адпаведнае часу месца ў гэтым пакручастым лабірынце жыцця, захаваўшы нітуючую жыватворную ніць яднання з жывым і адухоўленым целам свайго народа, застаецца да сённяшняга дня вельмі няпростай і актуальнай задачай.

А вайна тым больш дыктуе свае непрадказальныя законы выжывання. Вось якімі перажываннямі напоўнена душа Лявона ад першага бою: “Батарэя, пастраляўшы з рову, пераязджала на другую пазіцыю. Няслася па нямецкай зямлі наўскачка. Я бег, бег – і застаўся ... Бягу шыбчэй: збоку ад дарогі рвуцца чорныя смярдзючыя дымам гранаты. Спярша я не чуў страху. Джжж!!! – над самым вухам асколак. Тады я надта спужаўся, успацеў, ногі саслаблі. Прытуліўся ў канаўцы. Заўважыў у траве курапатку. Узяў яе ў рукі, бо яна не ўцякала. Сэрца яе тухкае на ўсю сілу, воле цяжкое, бы камень” [1, с. 45].

Пісьменнік яскрава дае нам зразумець, як усё жывое занепакоена перад тварам магчымай смерці. Усе жывое ў свеце жадае жыць і не прымае, супраціўляецца смерці, у гэтым агульны і сакральны сэнс жыцця. Акрамя таго чалавек нясе большую адказнасць за ўсё жывое на зямлі, таму што надзелены большай боскай праявай свабоды. Тым не менш, разам з многімі іншымі салдатамі сваёй батарэі Лявон Задума пачынае паступова прывыкаць да адчування рытму і характару бою, што паступова прытупляе пачуццё страху. “Асколкі шмат разоў перабівалі нам кабель. Хадзілі злучаць па чароду – усе пабывалі на валасіначку ад смерці, бо звязваць прыходзілася на гладкім полі пад страшэнным абстрэлам” [1, с.73].

Выкананне сваёй прывычнай ратнай працы на полі бою і ёсць сапраўдны подзвіг, бо яна выконваецца ва ўмовах памежнага стану чалавека між жыццём і смерцю. Фіксацыя падзей і праяў вайны дазваляе пісьменнікам даволі ярка высвяціць важнейшыя якасці даваеннага жыцця народа, яскрава ўбачыць як лепшыя, так і негатыўныя бакі яго духоўна-каштоўнаснага патэнцыялу.

Разам з тым, вайна, як ні адна іншая праява чалавечага існавання, дазваляе найбольш поўна ўбачыць і адчуць суразмернасць кожнага чалавека да сваёй родавай, нацыянальнай, цывілізацыйнай прыналежнасці. Зразумець глыбіню гуманістычнай вывераназсці праўды кожнага чалавека, яго звышнапружанай задачы застацца чалавекам нават у нечалавечых абставінах, захаваўшы вернасць і адданасць самым запаветным і светлым духоўным імпульсам сваёй самасці ў непарыўным адзінстве з каштоўнасным алгарытмам развіцця свайго рода, народа і нацыі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гарэцкі, М. І. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Беларус. навука, 2014. – 171 с.
2. Гумилев, Н. Сочинения :в 3 т. / Н. Гумілев. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 2 : Драмы; Рассказы. – 478 с.

А.І. Шамякіна (Мінск)

ВЯЛІКАЯ АЙЧЫННАЯ ВАЙНАЎ ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ І. ШАМЯКІНА

Вялікую Айчынную вайну Іван Пятровіч Шамякін сустрэў на Поўначы, пад Мурманскам, дзе з восені 1940 года праходзіў вайсковую службу ў зенітна-артылерыйскім дывізіёне. У гады вайны працягваў пісаць вершы, апавяданні і нарысы (пісаў для армейскай газеты), якія, на вялікі жаль, да нашага часу не дайшлі. Таму зараз цяжка сказаць, на якія тэмы былі напісаны гэтыя творы. З напісанага захавалася толькі невялікая частка ваенных вершаў, якія знаходзяцца цяпер у прыватным архіве нашчадкаў пісьменніка і былі апублікаваны ў часопісе «Полымя» № 5 за 2008 год. Больш сур’ёзна І. Шамякін стаў займацца літаратурнай творчасцю ў 1944 годзе, пачаўшы пісаць на старонках руска-фінскага слоўніка апавяданне «У снежнай пустыні». І ўжо з яго – гэтага апавядання – у творчасць пісьменніка стала ўвайшла тэма вайны, якая паслядоўна перайшла ў такія творы, як «Выпрабаванне пачуццяў», «Бацька», «Браты», «Помста», «Глыбокая плынь», «Трывожнае шчасце», «Сэрца на далоні», «Снежныя зімы», «Шлюбная ноч», «Гандлярка і паэт», «Вазьму твой боль», «Зеніт» і інш.

У сваіх дзённіках «Роздум на апошнім перагоне» Іван Шамякін адзначыў наступнае: «Першы свой твор пра вайну «Глыбокая плынь» я напісаў роўна праз тры гады пасля нашай перамогі над фашысцкай Германіяй. Сказаць, што я пісаў гістарычны раман, нельга было, праз тры гады гэта была самая што ні ёсць найсучаснейшая тэма. Тэма, якая хвалявала ўвесь народ, кожнага чытача.

Пазней жа, калі ўжо ў сталым узросце – праз дваццаць, праз трыццаць гадоў пасля вайны – я звяртаўся да гэтай тэмы, то ўзнімаў яе па-рознаму. І непасрэдна пісаў пра вайну, як аповесці «Гандлярка і паэт» і «Шлюбная ноч». І рэтраспектыўна, калі лёс герояў цягнуўся з вайны, адтуль пачыналіся сюжэтныя калізіі – так, у прыватнасці, пабудаваны раманы «Сэрца на далоні», «Снежныя зімы», «Вазьму твой боль». Дарэчы, што датычыцца «Сэрца на далоні» і асабліва «Снежных зім», то там гісторыя прысутнічае яўна. Многія ўдзельнікі партызанскага руху на Беларусі пазналі прататыпаў, пазналі тыя падзеі, якія леглі ў аснову калізій, у аснову сюжэтаў гэтых раманаў» [2, с. 5–6].

Трэба адзначыць, што партызанская тэма прысутнічае ў большасці шамякінскіх твораў: у «Глыбокай плыні», «Снежных зімах», «Вазьму твой боль», а таксама і ў некаторых апавяданнях («На знаёмых шляхах», «Дзівак-чалавек» і інш.). А ў аповесцях «Гандлярка і паэт», «Шлюбная ноч», рамане «Сэрца на далоні» адбыўся як бы сінтэз двух напрамкаў – адлюстравання партызанскага руху і барацьбы падпольшчыкаў. Сам жа І. Шамякін, як ужо адзначалася, ваяваў на Поўначы, непасрэдна не ведаў партызанскага руху і жыцця на акупаванай тэрыторыі. Але, вярнуўшыся з фронту і пачаўшы работу настаўнікам у вясковай школе на Гомельшчыне, пісьменнік апынуўся сярод былых партызан, якія шмат расказвалі пра сваю барацьбу.

Вось як у навеле «Сюжэты» з дакументальнага цыкла «Начныя ўспаміны» І. Шамякін напісаў пра задуму рамана «Глыбокая плынь» і яе рэалізацыю: «Безумоўна, «Глыбокая плынь» зарадзілася з тэмы – напісаць аб партызанах. Але адной тэмы мала. Трэба характар чалавека, жыццё яго, радасці і беды, яны рухаюць сюжэт. З'явілася Таццяна Маеўская, яе зварот дадому, у сям'ю. Уратаванне яўрэйскага дзіцяці. З яе прыходу завязваецца першы сюжэтны вузел. Не таю, што далей, у атрадзе, іншыя характары засланяюць гераіню – Жэнька Лубян, Лясніцкі, хоць апошні напісаны для пэўнай ідэйнай функцыі. Але без гарачага стаўлення аўтара да ўсяго маштабу падзей, што сталі прадметам апісання, твор будзе сляпы, як той нябога-інвалід, які мацае зямлю, па якой ідзе, кіем – што там: груд, яма, камень. У добра арганізаваным творы не можа быць цёмных месц. А хто нарадзіў Таццяну? Мая жонка Маша. Яна, дваццацігадовая фельчарыца, праз месяц пасля пачатку вайны ішла з двухтыднёвай дачкой ад Краснаполля рэчыцкага да роднай Церухі трыццаць кіламетраў у пустэльным балотным міжрэччы Дняпра і Сожа. Але не было б рамана без аўтарскай фантазіі. Яна нібыта нязначная – дзіця чужое, але які вузел завязвае.

Малады нявопытны пісьменнік, якога армія, вайна на пяць гадоў адарвалі ад роднай моўнай стыхіі і якому шмат якія партызанскія рэаліі адкрылі былыя партызаны, сачыніў для таго часу нядрэнны раман, і тады ацэнены высока (Сталінская прэмія), і праз амаль шэсць дзясяткаў гадоў мне не сорамна пачынаць збор твораў «Глыбокай плынню».

Не магу не адзначыць, што добрым памочнікам у пакуль што таемнай для мяне працы быў Іван Сяргеевіч Бібікаў, старшыня Пракопаўскага сельсавета, былы партызан з трагічнай біяграфіяй – немцы і паліцаі па-зверску забілі ўсю яго сям'ю – траіх дзяцей, жонку, цешчу» [3, с. 496–497].

І калі задума «Глыбокай плыні» зарадзілася рана і не была выпадковай, то сюжэт аповесці «Гандлярка і паэт» пісьменнік выношваў многія гады. У той жа навеле «Сюжэты» знаходзім наступнае: «Ды, можа, трыццаць гадоў жыў вобраз жанчыны, пра якую я пісаў, з якой пазнаёміўся на Лагойскім тракце. Вольга (і ў жыцці Вольга) была пляменніцай нашай гаспадыні. У выхадныя, у святы Вольга з дачкой-вучаніцай наведвала цётку. <…>

Гаспадыня з гонарам паведаміла, што Вольга – падпольшчыца. Але ад самой весялухі я не выцягнуў нічога такога, што магло стаць сюжэтам хоць бы аповесці.

А потым я ўбачыў яе на Камароўскім рынку, яна бойка гандлявала гароднінай. Гэта мяне расчаравала: падпольшчыца – гандлярка!.. Як мы тады глядзелі на гандляроў! (У навеле «Сябры» я пісаў, як мае «прагрэсіўныя» сябры паставіліся да аповесці: гераіня – гандлярка, жах! «Дапісаўся партыйны аўтар да ручкі»).

А гады праз два, калі я ўжо меў кватэру ў цэнтры і забыўся на былых гаспадароў, аднойчы адвячоркам сустрэў Вольгу на вуліцы з партфельчыкам. Павіталіся бадай узрадавана.

– Куды вы?

– У школу.

– Бацькоўскі сход?

– Не. Я вучуся ў вячэрняй школе, ужо ў дзясятым…

Падпольшчыца, гандлярка, вучаніца… Вобраз! І доўга-доўга ён жыў, доўга прасіўся галоўнай гераіняй у раман. Была ў сюжэце «Сэрца на далоні». Але з'явілася пакутніца Зося Савіч. У «Снежных зімах» ёй месца не было: там не падполле – партызаны. І раптам… Сяджу ў Саюзе пісьменнікаў. Кірую. Заходзіць жанчына, незнаёмая. Расказвае сумную гісторыю. У пачатку вайны ў лагеры ў Драздах яе сястра выкупіла палоннага раненага чырвонаармейца. Такіх немцы прадавалі міласэрным жанчынам. Гады два хлопец жыў у яе, ірваўся ў бой, пісаў вершы. Памёр. А сшытачак застаўся. І жанчына вырашыла прынесці яго нам, у Саюз пісьменнікаў, можа, надрукуем.

Вершы былі пачаткоўскія, хоць глыбока патрыятычныя, гнеўна антыфашысцкія. Але не ўчынак жанчыны – столькі берагла сшытак! – не вершы мяне ўразілі. Адразу, уміг, як бліскавіцай, высвяціўся сюжэт з Вольгай: во што яна робіць – выкупляе палоннага, паэта. Яго пакахала, з ім уключылася ў барацьбу. За ім ідзе на смерць.

Так з'явілася "Гандлярка і паэт"» [3, с. 512–513].

У 1977 годзе аповесць «Гандлярка і паэт» была вылучана на Дзяржаўную прэмію СССР. Але прэмія не была прысуджана з-за інтрыг А. Асіпенкі, Н. Пашкевіча, У. Юрэвіча: гэтыя літдзеячы на пасяджэнні Савета па беларускай літаратуры Саюза пісьменнікаў СССР у Маскве выступілі супраць. Так, У. Юрэвіч вельмі растрывожыўся, што І. Шамякін забыўся на прынцып гістарызму: Вольга Ляновіч – дачка патомнага рабочага, і на працягу дзесяцігоддзяў жыцця ва ўмовах сацыялістычнага грамадства ў яе не павінна было застацца ні граму прадпрымальніцкай жылкі. Аргумент: Вольга сама працуе ў вагонным дэпо, скончыла восем класаў школы. Ну ніяк не можа яна гандляваць на Камароўцы! У савецкай школе гандляваць не вучылі! Нават векавы жаночы боль за тых, хто пакутуе (маецца на ўвазе выкуп з палону Алеся Гапанюка) крытык змог павярнуць у цынічнае русла: «Гэта хутка прынаравіўшаяся да акупацыйнага рэжыму жанчына, свая сярод паліцаяў, сумавала не па мужу, а па мужчыне». А Н. Пашкевіч даказваў усім прысутным, што не было ніякіх рабаўніцтваў крамаў і складоў у першыя дні бамбёжкі Мінска: «Людзі акуратна стаялі ў чэргах у чаканні хлеба на чале з міліцыянерам». Аргумент Н. Пашкевіч прывёў таксама жалезны: ён тры разы быў у акупаваным горадзе і нічога такога не бачыў. Але ж І. Шамякін таксама нічога не выдумваў у сваёй аповесці: ён абапіраўся на ўспаміны, аповеды тых людзей, якія жылі ў акупаваным Мінску з першага дня акупацыі і да вызвалення, а не былі тры разы ў акупаваным горадзе. Пацверджанне гэтаму можна знайсці ў кнізе гісторыка І.Ю. Варанковай «Двадцать второго июня, ровно в четыре часа…»: «Примечательно, что неприглядные факты беспорядков в Минске в этот период безвластия впервые были обнародованы не историками, а народным писателем Беларуси И.П. Шамякиным в его повести «Торговка и поэт», изданной в 1976 г.» [1, с. 204].

Раман «Вазьму твой боль», як і аповесць «Гандлярка і паэт», быў напісаны ўжо сталым майстрам мастацкага слова, і сюжэт для яго з'явіўся нечакана, пісьменнік не выношваў яго доўгія гады. Прыгадаем зноў-такі навелу «Сюжэты». Вось як пісьменнік напісаў пра гэта: «Сустракаю рэдактара «Звязды» Аркадзя Тоўсціка. Гуляем па парку. Абмяркоўваем усе навіны жыцця. І між іншых, сваіх, рэдакцыйных, ён расказвае. У іх вёску праз дваццаць пяць гадоў сібірскіх лагераў вярнуўся паліцай: адбыў пакаранне, набыў правы грамадзяніна. Не стары яшчэ, у паліцыі служыў маладым. Уладзіўся лесарубам. Але праз некаторы час, праз месяц-два, яго знайшлі ў лесе павешаным на суку дуба. Пракуратура вяла дазнанне і зрабіла заключэнне: самагубства. Не паверылі вяскоўцы: такі сам не павесіцца! У лагеры мог бы гэта зрабіць. Пакаралі былыя партызаны і дзеці тых, каго ён выдаў СД, а ў знішчэнні некаторых сем'яў сам удзельнічаў.

Новым, нечаканым бокам павярнулася мая даўняя тэма – партызанская. Я там жа, пад паркавымі ліпамі, выгукнуў:

– Дык гэта ж сюжэт, Аркадзь Панасавіч!

– Вам і пяро ў рукі. Напішыце. Пра дэталі я распытаю ў сваіх, раскажу вам.

Але дапамога журналіста не спатрэбілася. Сюжэт склаўся адразу, за колькі бяссонных начэй. Можна было сказаць: лёгка. Не! Такія сюжэты не даюцца лёгка. Ды і што ў творчасці лёгкае? Персанажы – што шахматныя фігуры, іх трэба правільна расставіць і па правілах гульні рухаць: кароль, каралева, афіцэр, конь. З'явіўся галоўны персанаж Іван Батрак. Шафёр, камбайнер. А я ўжо даўно не пісаў пра вёску. Паехаў у камандзіроўку ў знаёмы калгас Урыцкага Гомельскага раёна, у

якім быў раней, – ездзілі з групай пісьменнікаў. Ішло жніво. Пазнаёміўся з камбайнерамі. Навучыўся вадзіць камбайн. Працу сельскага фельчара добра ведаў – медыкі амаль у кожным рамане, з першага вучнёўскага апавядання. Свайго хатняга кансультанта меў – жонку.

Хутка пісаўся раман «Вазьму твой боль». Маша ледзьве паспявала перадрукоўваць на машынцы» [3, с. 514].

Калі задумы раманаў «Глыбокая плынь» і «Вазьму твой боль» узнікалі адразу і пісаліся хутка, то доўга выношвалася пісьменнікам задума рамана «Зеніт», прысвечанага складанай праблеме – дзяўчаты на вайне, у прыватнасці, як ваявалі дзяўчаты ў зенітна-артылерыйскіх часцях. Зноў-такі спашлемся на навелу «Сюжэты»: «“Зеніт” – раман аб лёсе няшчасных салдат у спадніцах – напісаўся ажно праз 40 гадоў, у другой палове 1980-х. Вунь колькі выношваў жыццё зенітчыц! У некаторых дэталях я паўтараў “Агонь і снег”. Але на іншым узроўні, вышэйшым, з большым напружаннем, з новымі героямі, значна пашыраным іх складам. Я, аўтар, задаволены гэтым раманам» [3, с. 455].

Як бачым, згаданыя тут творы ўсе заснаваны на рэальных фактах і падзеях, але рэалізацыя іх адбывалася ў працэсе працы па-рознаму. Раман «Глыбокая плынь» і аповесці «Гандлярка і паэт», «Шлюбная ноч» адлюстроўваюць толькі барацьбу партызан і падпольшчыкаў, у іх няма ніякага пераходу да сучасных падзей, а ўжо раманы «Сэрца на далоні», «Снежныя зімы», «Вазьму твой боль» падаюць вайну рэтраспектыўна, менавіта з ваенных падзей завязваюцца ў гэтых творах многія сучасныя падзеі і жыццёвыя калізіі. І. Шамякін неаднойчы ў вусных гутарках, інтэрв’ю, дзённіках і артыкулах адзначаў, што многія былыя партызаны і падпольшчыкі пераказвалі ваенныя падзеі па яго творах, асабліва па раману «Глыбокая плынь».

Кожны названы тут твор па-свойму цікавы і заслугоўвае, безумоўна, асобнага разгляду. Пра гэтыя творы можна напісаць грунтоўныя артыкулы і кнігі.

Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што творы І. Шамякіна, у якіх адлюстраваны партызанскі і падпольны рух на Беларусі ў гады Вялікай Айчыннай вайны, дапамогуць даследчыкам літаратуры і гісторыі ў вывучэнні цяжкага і складанага перыяду ў гісторыі нашай Радзімы.

ЛІТАРАТУРА:

1. Воронкова И.Ю. «Двадцать второго июня, ровно в четыре часа…»: Минск и минчане в первые дни Великой Отечественной войны – Минск: Беларус. Наука, 2011. – 265 с.
2. Шамякін, І.П. Збор твораў. У 23 т. Т. 22. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2014. – 815 с.
3. Шамякін, І.П. Збор твораў. У 23 т. Т. 21. – Мінск: Маст. літ., 2014. –727 с.

А.М. Петрушкевіч (Гродна)

ВАЙНА Ў ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ МАСЕЯ СЯДНЁВА

Для беларускага эмігранцкага пісьменніка Масея Сяднёва і ягоных герояў апошняя вайна ў Беларусі не была ні Вялікай, ні Айчыннай. Гэта была вялікая трагедыя, выжыванне пад акупацыяй, калі ворагам беларускаму люду стаў кожны чалавек з ружжом. І той, хто з’яўляўся днём, і той, хто прыходзіў пад покрывам ночы. Не толькі рабавання, але і смерці можна было чакаць і ад адных, і ад другіх.

Трагічна-парадаксальная сітуацыя склалася ў жыцці паэта на пачатку вайны: вайна сталася вызваленнем з няволі, з ГУЛАГу. Яго, які перажыў чатыры пакутныя гады на Калыме, разам з Тодарам Лебядой, Уладзімірам Клішэвічам вярнулі ў Беларусь на перагляд справы, што звычайна заканчвалася яшчэ горшаю бядою. Суд павінен быў адбыцца 26 чэрвеня, а 23-га ў Мінску ўжо чутны былі выбухі бомбаў. Калоны вязняў спешна пераправілі ў Чэрвень. Паэтам удалося пазбегнуць расстрэлу. Калі б не іх знаходлівасць і не салідарнасць крымінальнікаў, у шарэнгу якіх выйшлі паэты, ляжаць бы ім у брацкай магіле ва ўрочышчы Цагельня, дзе 26 чэрвеня савецкімі катамі былі расстраляныя палітычныя зняволеныя. Такім стаўся іхні суд.

Дык ці мог ён, праз цуд ацалелы ад іхняе кулі, ісці ў тыя партызанскія атрады, якія яны стваралі? Ці мог ён ваяваць за іх ідэалы, у імя якіх здзяйсняліся злачынствы?

Масей Сяднёў вяртаецца ў сваю родную вёску Мокрае, што на Магілёўшчыне. Пра такое вяртанне пісьменнік Іван Чыгрынаў распавёў у рамане “Плач перапёлкі”, у якім паэт стаў прататыпам Масея Зазыбы. Але яшчэ больш выразна, псіхалагічна дасканала гэтая сцэна вяртання сына ў бацькоўскую хату намалявана творцам у ягоным рамане “І той дзень надышоў”, які А. Пашкевіч слушна лічыць “узорам эмігранцкай ваеннай прозы” [2, с. 188]. Зрэшты, падзеі ваеннага часу адлюстраваны толькі ў трэцяй частцы твора, якую літаратуразнаўца назваў “лёсавым” палонам героя: “паміж партызанамі і немцамі ён і ні свой, і ні чужы” [2, с. 187].

Гэты твор надзвычай высока ацэнены знаным даследчыкам беларускае літаратуры з Вялікабрытаніі А. Макмілінам: “Раман М. Сяднёва мае манументальны размах, дэталёвасць тут не ператвараецца ў бытавізм, як у Івана Мележа…, але спалучаецца з псіхалагічнай вастрынёй, уласцівай Кузьму Чорнаму” [1, с. 203].

Нялёгкі шлях вяртання Масея Сяднёва з турмы даследчыца Л. Савік апісала так: “Пешшу, без дакументаў, ваеннымі дарогамі, галодны, знясілены, але вольны, паэт дайшоў да бацькоўскага дому” [3, с. 427–428]. Нельга пагадзіцца толькі, што вольны. Бо свабодны чалавек ідзе без страху, не хаваючыся, не дбаючы пра небяспеку. А над ім увесь час кружляла небяспека смяротная. І нат дайшоўшы, мусіў чакаць цемры, каб у хату зайсці незаўважна. Не мог дачакацца пацёмкаў. Вельмі хваляваўся, быў глыбока ўзрушаны. Радаваўся і не мог перамагчы страх. Пра тыя супярэчлівыя пачуцці, што віравалі ў душы, чытаем у рамане: “Усё знаёмае, роднае хлынула ў маю душу, сціснула маё сэрца болем, жалем і трывогай. Я цяпер ужо дома, я ўжо тут, я зараз пераступлю свой парог! Сяджу ў жыце, гэтак блізка ад свае хаты!.. Як гэта я зайду ў хату, як гэта я пакажуся! У душы маёй варухнулася віна: гэта-ж усё я, гэта-ж усё праз мяне! Пайшоў хутчэй. Не аглядаюся... Я ўжо на сваім двары. Свой і не свой. Баюся ўзяцца за клямку дзвярэй, пераступіць тую мяжу, да якой я дайшоў. Стаю і не адважваюся адчыніць дзвярэй – як гэта так, адразу! Збіраюся з духам. А дзверы адчыняюцца самі – маці!.. Бацька ў спеху зацемніў вокны. Запаліў лямпу. Маці, зірнуўшы, у чым я, зноў залілася слязьмі: ногі ў мяне абкручаныя анучамі, ватнікі ў дзюрках свецяцца маім голым целам, спарахнелая ад поту кашуля ледзьве трымаецца на плячох... Мяне садзяць за стол, я ледзьве пераступаю – ногі сцішаныя, не хочуць ісці. Я збіў іх, ідучы шашою. Мне даюць есці і піць, ды ад усхваляванасці я не магу за гэта ўзяцца – плачу сам ад радасці і гора” [5, с. 280–281].

Што да назвы “І той дзень надышоў”, то тут ідзецца пра дзень пачатку ягоных пакутаў, што расцягнуліся на пяць гадоў ягонага ўкрыжавання, з якога ўваскрэс, загартаваўся. Так, ён хоча схавацца ад вайны, ад усяго, што гняце, ад бандытаў, што не даюць спакою ні днём, ні ноччу. Апынаецца паміж двух агнёў. Ён ужо прайшоў праз пекла, таму зараз мусіць выжыць: “Я жыву ў нічэйнай, раздвоенай вёсцы. І сам я нічэй. Я і ні туды, і ні сюды. Я не ведаю, хто я. Я ніхто. Я не магу стаць на той ці іншы бок. Мяне бакі не цікавяць. Я абпёкся на гэтых бакох. Я стаяў быў ужо на адным баку і той бок абярнуўся мне бокам. Больш не хачу ніякіх бакоў. Яшчэ на Калыме я даў сабе зарок зрачыся ўсяго, каб нічым не зварачаць на сябе ўвагу, ні ў чым не браць удзелу, жыць для сябе, ціха, непрыкметна” [5, с. 286]. За іранічным стаўленнем не проста хаваецца ўпартасць чалавека, які стаіць перад выбарам. Выбару ў яго няма. Тое, што яму прапаноўвае жыццё пад акупацыяй, задаволіць яго ніяк не здольна. Па-мастацку дасканала выкарыстана тут гульня словаў, абыграны фразеалагізм, што перадае не толькі імкненне героя быць па-за гэтай, не ягонай, вайною, але застацца сабою, цэльным, не раздвойвацца, утрымацца над схваткай, не раскідацца па розных баках.

Герой выйшаў адтуль, з ГУЛАГу, з адною мараю, прагаю – жыць і кахаць. Але трапіў у іншае, не менш страшнае пекла. Каханне пад акупацыяй – галоўны матыў твора. Пад акупацыяй у яе беларускім варыянце, калі ворагі ўсе і паўсюль, калі надзеі на выратаванне няма ніадкуль. Калі жыць можна толькі схаваўшыся ў сваё пачуццё, якое высока ўздымае героя над трагічнай штодзённасцю: “Я – на нейкім азораным узвышшы, і з яго, узвышша, нейкім цудам, нецялесна, узнімаюся ў іншыя сферы, слухаю музыку і, задаволены, вяртаюся, ужо такім, як я ёсць, зноў да самога сябе” [5, с. 318]. Як бы высока ні ўзыходзіў малады летуценнік у сваіх мроях, вяртанне мусіць быць непазбежным. Такое становішча героя А. Пашкевіч характарызуе як “узвышана-незалежнае і зямельна-“прыкутае” [2, с. 190].

Надзвычай кранальна гучыць маналог бацькі, у якім той звяртаецца да сына. Успрымаецца як высокая паэзія, якую прамаўляе не малапісьменны селянін, а чалавек, здольны ў мастацкім слове

выказаць свой боль, безвыходнасць, нянавісць і надзею. А яна адзіная: каб выжыць, трэба сысці ад гэтае “шолудзі”, што зноў вяртаецца на іх зямлю. Нават ён, старое дрэва, якое нельга перасадзіць на іншую глебу, разумее неабходнасць уцёкаў. У сваім прачулым маналогу ўскладае спадзеў на сына: “Я не хачу чакаць іхнага прыходу. Я не хачу болей глядзець ім у вочы. Я лепей сыду з свайго котлішча, а іх бачыць не хочу. Ты гатовы, сын, пайсці? Ты ведаеш, куды нам пайсці? Ты ж быў у свеце. Дык вядзі нас у свет” [5, с. 344].

З кожным днём прастора, якая здольна захаваць героя ад загубы, змяншаецца: “Я стаю між кувалдай і молатам. Я зацёрты дзвюма сіламі, і ў мяне засталося мала прастору для манеўравання паміж імі. Гэтая прастора няспынна звужаецца і звужаецца. Я буду раздаўлены, калі не выйду з гэтага прамежку” [5, с. 339]. Таму адзіным магчымым выйсцем ёсць зыход са свае зямлі, з Бацькаўшчыны.

Нельга не пагадзіцца з Л. Савік, якая не проста апраўдвае гэты лёсавызначальны крок пісьменніка. Бо чаму яго трэба апраўдваць? Захаваць жыццё мае права кожны чалавек. Вось жа даследчыца піша пра набыткі і страты высокага сэнсу, і пра вынікі: “Спасцігнуўшы, перажыўшы неймаверныя выпрабаванні, герой Сяднёва, як і сам аўтар, зрабіў свой выбар – свабода, а праз яе і выбар самога сябе, свайго духоўнага “я”, але цаной страты радзімы. Аднак гэты выбар быў адзіна правільным у сітуацыі паміж “накавальняй і молатам” дзеля захавання фізічнага жыцця. Радзіма была страчаная вонкава, душой ён заўсёды быў з ёю” [3, с. 470].

У 1943 годзе, калі наступае савецкае войска, Масей Сяднёў павінен пакінуць свой дом, Радзіму, бо ён “злачынца”: здзейсніў пабег 26 чэрвеня 1941 года. Пабег з магілы. Рэабілітаваны будзе толькі ў 1992 годзе.

Наступныя этапы жыцця Масея Сяднёва часоў вайны – беластоцкі і нямецкі. Гэта ўжо зусім іншыя жыццёвыя шляхі. Першым прыпынкам у тых блуканнях стаў Беласток, пра што пісьменнік апавядае ў публіцыстыцы, паэзіі і ў “Беластоцкім сшытку”, які быў апублікаваны ў “Ніве”, а таксама ўвайшоў у ягоную “Масееву кнігу”.

Беластоцкі перыяд доўжыўся амаль год. Паэт шмат пісаў, друкаваўся ў газеце “Новая дарога”. “Але, – як адзначае Я. Чыквін, – гэта яшчэ не быў паэтычны зорны час Масея Сяднёва. На Беласточчыне ён “засланяўся прыгожым” (з лагічным акцэнтам на першым слове), быў у сваёй адзінай, зноў суцэльнай прасторы, упіваўся сваім, беларускім, акумуляваў растрачаную духоўную энергію” [6, с. 20].

Тут, у Беластоку, паэт напісаў свой першы зборнік “Ад сына твайго, Беларусь”, але ён не выйшаў: падрыхтаваны да друку, згарэў у часе бамбёжкі ў Кёнігсбергу.

Бадай, самай балючай старонкай ваеннай пары для паэта была загуба ягонае маці. Гэтая страта балела яму ўсё жыццё. Доўга не мог напісаць пра гэта. Толькі праз дзесяцігоддзі, калі асабісты боль быў крыху сцішаны, прыглушаны часам, перайшоў на іншы ўзровень, калі адбылося ачышчэнне агнём, паэт звярнуўся да гэтае тэмы. Спачатку ў рамане “І той дзень надышоў”. Але найбольш глыбока раскрыў яе ў паэме “Мікола Бугроў”, якую назваў трагічнай. Забойства маці паэта, учыненае камуністам Бугровым, здзекі, катаванне з безабароннае кабеты ствараюць сюжэтную канву твора.

Ужо ў самым пачатку аўтар падкрэслівае праўдзівасць, дакументальную аснову паэмы:

Я ня выдумаў яго і ягоных сяброў,
Ёсьць на сьвеце такі – Мікола Бугроў [4, с. 36].

Пададзеныя ў якасці экспазіцыі амаль анкетныя звесткі змяняюцца завязкай: “камуніст Мікола Бугроў // праліў нявінную кроў”. Матыў злачынства, праліцця нявіннае крыві – галоўны ў творы. Трагедыйны напал узмацняецца тым, што ахвяра камуніста не злачынца, не вораг, а маці ягонага колішняга сябра, якая была быццам маці і яму:

Хадзіў я ў школу разам з сынам тваім,
ты давала есьці нам абаім.
Ты галодным мяне не выпушчала з-за стала,
ты як маці мне была.
І цяпер цябе я заб’ю –
маці маю.

Мне лёгка глядзець на любую кроў,
я камуніст – Мікола Бугроў [4, с. 38–39].

Герой-забойца напачатку прыкрываецца камуністычнай прынцыповасцю. Ён дапытвае, жахліва катуючы, жанчыну, якая нібыта перадае звесткі немцам. Гэтае катаванне выяўляе самыя жудасныя садысцкія комплексы, якія выходзяць на паверхню, бо чалавек, што стаў гаспадаром жыцця, не абмежаваны ніякімі маральнымі законамі. Ён ведае, што кабета ні ў чым не вінавата. Ды ён прагне помсты свайму недасяжнаму ворагу. Таму і катуе ягоную маці, разумеючы, што тым зробіць балюча яму. Але ўрэшце перастае хаваць асабістыя матывы, што кіруюць ягонымі ўчынкамі: нянавісць да яе сына, іхняга ворага, які да таго ж “забраў” ягоную нявесту. Нянавісць партызана, які існуе ў няпростых умовах, ператварыўся ў звера, у забойцу:

Ён у цяпле,
а я ў зямлянцы-дупле,
ня жыву – забіваю,
такая жысьць мая баявая [4, с. 39].

Развітанне з маці, закатаванае цела якой знайшлі “на дзень які, можа, шосты”, перададзена зусім у іншай стылістыцы. Яе хаваюць спакутаваныя дочкі, збор у апошні шлях нагадвае народныя песні-галашэнні:

Як на Прачыстую
жаласлівыя дочкі
з куфра чыстую
дасталі сарочку,
што яна напрала,
стомленай, пахілай,
што яна саткала
і на сьмерць пашыла [4, с. 41].

Вобраз аўтара адметны адначаснай далучанасцю і адстароненасцю ад падзеяў. Яму ўсё яшчэ баліць, але ён не прагне помсты, не праклінае забойцу. Верыць у вышэйшы суд, да якога недалёка, якога пачынае баяцца і сам “герой-партызан” камуніст Бугроў.

У кнізе выбранага Масея Сяднёва “Патушаныя зоры” няма вершаў, напісаных у гады вайны. Яны былі, ствараліся і ў Мокрым, і ў Беластоку. Але і пазней вобраз вайны неаднойчы паўставаў у паэтычных творах. Так, у вершы “Жывы ўспамін” адлюстраваны стан няпэўнасці, безвыходнасці, адчаю, калі чалавек, сын гэтае зямлі, знітаваны з ёю, адчувае яе пакуты, яе боль і не знаходзіць магчымасці адхіліць трагедыю. Перададзена разгубленасць героя ў тым страшным крывавым віры:

Я чуў – варочалася глуха
зацятаю вайной зямля
У мітусліва-неспакойным руху,
што мне рабіць – падчас не ведаў я [5, с. 92].

Вобраз Радзімы паўстае ў вобліку жывое істоты, зраненай, абпаленай, знявечанай агнём вайны, што, быццам маці, бласлаўляе сына ў незвартны шлях:

Агнём твае мігалі вейкі
у суцемках за рысаю зямной.
Ты, хрысцячы мяне агнём, навекі
развітвалася сполахам са мной [5, с. 92].

У пачатку верша “Вайна цішыні” нат згадкі, нат алюзіі на ваенныя падзеі няма. Намалявана карціна занядбання колішняе сядзібы млынара, якая гіне не ад разбурэння, бамбёжак, а ад пакінутасці, цішыні. Вайна ніяк не адпускае героя, яна мроіцца яму ў кожным гібенні, знішчэнні, нагадвае аб перажытым асабіста:

Сустракалася ўсюды вайна са мною,
бачыў я і руіны руін.
Але тут – цішыня вайною
дзень і ноч наступала на млын [5, с. 40].

Шлях, паводзіны чалавека ў гады вайны ў многім залежалі ад таго, кім ён быў да вайны, што ён перажыў. Прайшоўшы пакутны шлях у знішчальныя для беларускай інтэлігенцыі трыццатыя гады, Масей Сяднёў не мог апынуцца там, дзе быў Кандрат Крапіва, Пімен Панчанка, Аркадзь Куляшоў і іншыя савецкія паэты. Але па-розныя бакі барыкадаў былі нашы, беларускія паэты.

ЛІТАРАТУРА:

1. Макмілін, А. Беларуская літаратура дыяспары / А. Макмілін. – Мінск : Тэхнапрынт, 2004. – 440 с.
2. Пашкевіч, А. Зваротныя дарогі. Проза беларускай эміграцыі ХХ стагоддзя / А. Пашкевіч. – Беласток : ББЛА, 2001. – 238 с.
3. Савік, Л.С. Пакліканыя: Літ. бел. замежжа / Л.С. Савік. – Мінск: Тэхналогія, 2001. – 479 с.
4. Сяднёў, М. Мікола Бугроў / М. Сяднёў // Крыніца. – 1996. – № 10. – С. 35–45.
5. Сяднёў, М. Патушаныя зоры: Вершы. Раман / М. Сяднёў. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 375 с.
6. Чыквін, Я. Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа / Я. Чыквін. – Беласток : ББЛА, 1997. – 201 с.

А.У. Жардзецкая (Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ПАЭТЫКІ ВАЕННЫХ ТВОРАЎ ІВАНА МЕЛЕЖА

Тэма Вялікай Айчыннай вайны для беларускай літаратуры ўжо больш за 70 год з'яўляецца вядучай і актуальнай. Прадстаўнікі розных пісьменніцкіх пакаленняў унеслі значны ўклад у яе развіццё. Творы, напісаныя непасрэднымі ўдзельнікамі вайны, вылучаюцца асаблівай паэтыкай – на першым плане ў іх было адлюстраванне сапраўднага духоўнага стану ўдзельніка і героя вайны.

Іван Мележ з'яўляецца адным з тых, хто прайшоў шляхамі суровых выпрабаванняў Вялікай Айчыннай, чый душэўны вопыт насычаны асабіста ўбачаным і перажытым. Вайна заспела будучага пісьменніка ў Карпатах, на самай граніцы. Ён зведаў цяжкія баі пад Нікалаевам, Растовам, акружэнне і адступленне. Улетку 1942 г. Мележ атрымаў цяжкае раненне. Убачанае і перажытае стала асновай твораў, якія з высокай дакладнасцю раскрылі ўнутраны свет чалавека, паказалі яго думкі, пачуцці, ідэалы, мары – усё тое, чым ён жыў.

Пісьменнік неаднойчы падкрэсліваў, што сапраўдным пачаткам сваёй творчасці ён лічыць ваенныя дзённікі, напісаныя ў складаных умовах сорак першага і сорак другога гадоў. На яго думку, гэта была своеасаблівая, суровая проза. "Пачатковы перыяд вайны тут адлюстроўвася з такой праўдзівасцю, на якую не заўсёды была здольная наша літаратура. У гэтым дзённіку перададзены суровы, горкі і павучальны ў сваёй чалавечай і грамадзянскай змястоўнасці франтавы вопыт аўтара, вопыт, у якім знайшлі свой выразны, яркі і пераканальны адбітак і салдацкая мужнасць, і трагічная, самаахвярная слава воінаў сорак першага года" [2, с. 202].

Змест "Першай кнігі" І. Мележа дапамагае раскрыць унутраную эвалюцыю самога мастака. Першыя ваенныя запісы занатоўваюць выключна важныя факты і падзеі, перажытыя малодшым палітруком і яго артдывізіёнам: "Адыходзім. З 12-га жніўня – днём стаім, улезшы ў лесапасадкі, ноччу – ідзём. Увесь час на душы трывожна: гняце няпэўнасць становішча. Не відаць ніякіх нашых войск. Здаецца, мы адны ва ўсім стэпе. І павінны гатовы быць да ўсяго… Ходзяць чуткі, што мы зноў у акружэнні" [3, с. 36].

Пазней на старонках дзённіка акрамя дакладнага фактычнага матэрыялу з'яўляюцца і разважанні пісьменніка аб жыцці, трагічнай наканаванасці лёсу, аб сэнсе існавання чалавека. "У якіх бы выпрабаваннях ні быў, я заўсёды любіў жыццё. Я заўважыў, што чым слабей гарнулася да мяне жыццё, тым мацней я за яго трымаўся, тым больш салодкім яно здавалася мне, мяне радаваў кожны ўдых. Для мяне было б шчасцем бачыць любую прыгажосць жыцця: сіняе – звычайнае – неба, палі, лугі. Я быў шчаслівы, што мог гаварыць, спяваць. Заўсёды я пераадольваў усе цяжкасці ў імя будучыні, у імя жыцця. Светлы вобраз будучыні быў для мяне ўвесь час пуцяводным агеньчыкам сярод чорнага быцця сённяшняга дня. Мары сагравалі мяне, рабілі больш бадзёрым, моцным. Мары,

у якія ўвесь час упляталіся цёплыя ўспаміны былога!” [3, с.79]. Значнасць ваеннага дзённіка І. Мележа і ў тым, што на яго старонках глыбока адлюстравана паскоранае выспяванне асобы ва ўмовах вайны, паступовае паглыбленне духоўнай і грамадскай свядомасці яе ўдзельнікаў.

Першыя мастацкія творы Івана Мележа, якія пазней увайшлі ў зборнік апавяданняў “У завіруху” (1944), напісаны таксама на ваенным матэрыяле, асабіста перажытым і адчутым пісьменнікам. Менавіта ў лепшых апавяданнях з гэтага зборніка (“У завіруху”, “Канец размовы”, “Ноччу”, “Такі кароткі водпуск”) выразна акрэсліліся вызначальныя якасці, уласцівыя таленту празаіка: глыбокая праўда ў паказе вайны, найперш яе драматычнага і трагічнага боку, асабліва пільная ўвага да выяўлення і даследавання духоўнага свету чалавека, раскрыцця яго псіхалогіі, дэмакратызм і абвостраная чалавечнасць. У пазнейшых творах пісьменніка гэтыя якасці знойдуць далейшае развіццё і паглыбленне.

У аснове апавяданняў “У завіруху” і “Канец размовы” – не столькі драматызм або трагізм сітуацый, колькі паводзіны персанажаў у гэтых умовах. Асноўная дзеючая асоба ў абодвух творах – звычайны, можна сказаць радавы чалавек, які ў экстрэмальных абставінах аказваецца здольным на сапраўдны подзвіг. “Галоўны герой апавядання “У завіруху” Мікалай Засмужац пастаўлены ў такія абставіны, якія патрабуюць асаблівага напружання фізічных і духоўных сіл і дзе адбываецца выпрабаванне чалавека на трываласць <…> Толькі вострае ўсведамленне значнасці даручэння, пачуццё вайсковага абавязку, адказнасці за таварышчаў даюць Засмужцу сілу дайсці, выканаць заданне” [1, с. 71].

Раннія апавяданні Мележа вылучаліся і дакладнасцю жыццёвых дэталяў. Выкарыстанне мастацкай дэталі дапамагае пісьменніку глыбей выявіць эмацыянальны стан галоўных персанажаў, садзейнічае перадачы напружана-драматычнай атмасферы ваеннага часу. Напрыклад, выкарыстанне вобразаў адзінокага дуба са зламанай вершалінай, зморанага каня Каштана, агеньчыка ў апавяданні “У завіруху” дапамаглі пісьменніку глыбей раскрыць сапраўдную сутнасць героя. Стары і магутны дуб на шляху Засмужца з’яўляецца ўвасабленнем духоўнай моцы, якая перадаецца герою, каб ён змог перамагчы сваю нечалавечую стомленасць.

Найвялікшая чалавечнасць і самаахвярнасць васямнаццацігадовага хлопца выявіліся не толькі ў яго адносінах да справы, да таварышчаў, а і да жывёлы: “Каштан быў таксама зморaны, часта спыняўся, натужна сапучы, і кранаўся далей з тупой жывёльнай упартасцю. Ад стомы ён хістаўся ў бакі, спатыкаўся. Потым, збіраючы апошнія сілы, пачаў ісці скачкамі. Засмужац пашкадаваў яго, злез з сядла і павёў каня на повадзе. <…> Засмужцу прыходзілася не толькі ісці самому, а і цягнуць каня” [3, с. 116].

З дапамогай мастацкай дэталі Мележу ўдаецца эмацыянальна абвастрыць успрыняцце падзей, без гучных і пафасных радкоў паказаць сапраўдную любоў герояў да роднай зямлі, захопленай і спапялёнай фашыстамі. Увасабленнем ахвярнасці і неўміручасці беларускага народа выступае ў творы вобраз агеньчыка. “Раптам Засмужац перад сабою – крыху ўбаку – убачыў агеньчык. Ён мігцеў, дрыжаў, вясёлы агеньчык. Ва ўсім свеце быў ён толькі адзін, а кругом, як і раней, трубіла бура. Але чалавек ужо нічога не бачыў, толькі гэты маленькі агеньчык. Яго ратоўны бляск трапіў у грудзі, і Засмужцу зрабілася цёпла і хораша, нібы на такой адлегласці перадавалася яго цяпло. Ён быў упэўнены: агеньчык гэты – у яго вёсцы, – яго мэта. <…>

Пасля таго, як Засмужац мінуў пажарышчы, да яго дайшла здагадка, што адзін з тых агеньчыкаў, напэўна, і свяціў яму. Весяліў і грэў у полі – агеньчык нечай бяды...” [3, с. 117]. Спаленая немцамі вясковая хата – найвялікшая трагедыя для яе гаспадароў, але агонь з папялішча выратаваў жыццё чалавеку, асвятляючы яму шлях і надаючы сілы. Такім чынам, выкарыстоўваючы прыём мастацкай дэталізацыі, І. Мележ змог глыбока і пераканальна ў сваіх творах перадаць эмацыянальны драматызм і ўсе жахі вайны.

Важную функцыю ў ваеннай прозе І. Мележа выконваюць унутраныя роздумы-маналогі, што дазволіла пісьменніку вельмі праўдзіва і дакладна перадаць пачуцці, думкі і настрой сваіх герояў. Праз маналогі Засмужца ў апавяданні “У завіруху” Мележ пераканаўча паказаў, як паступова расце пачуццё асабістай адказнасці перад народам, памяццю загінуўшых і сваім сумленнем.

Маналог-роздум галоўнай гераіні апавядання “Ноччу” Машы вельмі моцна, з псіхалагічнай глыбінёй і дакладнасцю раскрыў усю сутнасць бясконцай жаночай тугі ваеннай пары. “Цяжка ноччу.

Колькі горкіх думак перадумана за доўгія зімовыя ночы. Усё ўспамянута, усё перажадана, засталося толькі адно: туга – важкая, цягучая. Нічога няма цяжэй за яе. Днём можна забыцца, уцячы ад тугі, а цяпер яна тут, нібы каменем цісне грудзі.

Калі б хоць адно слова ад Сямёна. Толькі адно слова, што жывы, ну і здаровы – і больш нічога. Тады ўсё стане інакшым. Цяжка жыць пры невядомасці… Горкую і балючую праўду, бадай, лягчэй перагараць, чым яе… Два месяцы і чатыры дні няма пісьмаў" [3, с. 127]. Гэты маналог сведчыць аб тым, што Мележ ужо ў сваіх ранніх творах удала спалучаў пластычнасць апісання з даследаваннем чалавечай псіхалогіі.

Адна з галоўных якасцей творчай манеры І. Мележа – уменне паказаць адзінства навакольнага свету і чалавека – таксама выявілася яшчэ ў ваеннай прозе пісьменніка. Мележ умее тонка, незаўважна ажыццяўляць пераход ад знешняга апісання прыроды, паказу сцэн і эпізодаў чалавечага жыцця да адлюстравання ўнутранага свету герояў. Галоўная якасць Засмужца – здольнасць пераадольваць сябе выяўляецца з першых старонак твора ў яго процістаянні суровай завірусе. "Лютавала завея. Угары над Засмужцам у вершалінах дрэваў глуха шумеў вецер і сыпаў на дарогу халодны пыл. Міма цёмнымі высокімі сценамі бясконца ішлі сосны, варушачы кашлатымі лапамі. Сціснутая соснамі з двух бакоў дарога безліч разоў паварочвалася, выпроставалася і ўсюды, не перастаючы, веў аднастайную сумную песню вецер:

– Ууу-ууу!

Засмужцу здавалася, што не будзе канца гэтаму лесу, гэтай дарозе <…> Ён ішоў зморана, хістаючыся. Галава яго звешана, і калі б Засмужац не падымаў яе, можна было б падумаць, што ён на хаду спіць. Снег пластам наляпіўся на яго шапку і плечы. <…> Ісці стала халадней, – Засмужац то апускаў галаву, то адхіляў твар у бок, каб схаваць яго ад ледзянога ветру" [3, с. 114].

У творах пра вайну прырода – гэта найперш абставіны, што фарміруюць характары герояў. У апавяданні "У завіруху" прырода выпрабоўвае і адначасова дапамагае галоўнаму герою. Пейзажныя апісанні дазваляюць глыбей раскрыць сутнасць характару, адцяняюць адчуванні, настрой, стан героя.

Такім чынам, у ранніх апавяданнях Івана Мележа паступова акрэслівалася эпічнасць мастацкага бачання свету, што асабліва выявілася ў рамане "Мінскі напрамак" (1952). У гэтым творы пісьменнік упершыню паспрабаваў "шырока адлюстраваць жыццё, узяўшы розныя яго сферы, разнастайныя пласты, увёўшы ў дзеянне мноства герояў, розных сваім грамадскім становішчам, духоўным складам, псіхалагічным напаўненнем; спалучыць матэрыял, звязаны непасрэдна з яго духоўным і жыццёвым вопытам, і матэрыял творчай фантазіі, матэрыял, узяты з кніг, газет, ваенных дакументаў" [1, с. 73].

ЛІТАРАТУРА:

1. Андраюк, С. Пісьменнікі. Кнігі : літ.-крыт. арт. / С. Андраюк. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 319 с.
2. Бугаеў, Дз. Ад апавядання да рамана : станаўленне творчай індывідуальнасці Івана Мележа / Дз. Бугаёў // Полымя. – 1975. – № 1. – С. 194–228.
3. Мележ, І. Збор твораў : у 6 т. Т. 1 : Ваенны дзённік, апавяданні, аповесці / І. Мележ. – Мінск : Беларусь, 1969. – 416 с.

О.Б. Федоренко (Кривий Ріг, Україна)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ СВІТУ КОЗАЧЧИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Український історичний роман і сьогодні залишається не достатньо вивченим явищем. Більш глибокого дослідження потребує з'ясування того, як обраний автором жанр впливає на моделювання художнього світу твору. Розглянемо це на прикладі української романістики про козацтво другої половини ХХ ст. і спробуємо простежити провідні тенденції її розвитку.

Історичні романи 40–50-х років характеризуються епічними масштабами теми, соціально-аналітичною направленістю її розкриття. Наприклад, «Переяславська Рада» Н. Рибака, «Гомоніла Україна» П. Панча, «Хмельницький» І. Ле у процесі втілення задумів переросли в панорамні романи, що жанрово тяжіють до епопеї [6, с. 221–222]. Розмах відображених подій спрямований авторами на уславлення Переяславської Ради, що спричинила возз'єднання України з Московською державою.

Зокрема, Петро Панч у романі «Гомоніла Україна» (1954) показав події напередодні спалаху Хмельниччини, яка охопила всі шари українського суспільства. З позицій сьогодення Л. Даниленко побачила художню переконливість у відтворенні фактичної історії в романі «Гомоніла Україна» – П. Панч розкрив душевні переживання Богдана Хмельницького щодо майбутнього України і складний вибір гетьмана на користь союзу з Москвою у важких політичних умовах [2, с. 7].

Творчий спадок ІванаЛе уже понад півстоліття привертає увагу дослідників (П. Мисника, М. Сиротюка, М. Лакизи, Н. Над'ярних, В. Чумака та інших). Чимало було сказано й про романи митця «Наливайко» і трилогію «Хмельницький», що складають епопею «Україна». Відповідно до романтичної традиції, у романі «Наливайко» протистояння ватажка українського повстання Северина Наливайка й польського гетьмана Жолкевського переміщено з політичної в особистісну площину – вони суперники в боротьбі за кохання графині Барбари. Почавши роман «Хмельницький» як життєпис героя, І. Ле збільшує масштаби повістування по мірі розвитку подій, залучаючи в сюжет хід народної історії [6, с. 222]. Письменник показав героїв монументально й багатовимірно, а також відповідно романтичної естетики – тому його Наливайко і Хмельницький увібрали в себе найкращі риси українського народу [7, с. 64].

Творчість Павла Загребельного сфокусувала увагу багатьох дослідників (О. Проценко, С. Нестерук, М. Кондратюк, В. Фоменко, Н. Козачук та інших). Про жанрові особливості роману «Я, Богдан» (1983) теж було сказано досить багато. Так, у статті «Голос героя – голос автора» М. Ільницький визначив жанр роману як «роман-монолог» і вказав на особливості зв'язку минулого й сучасного в українській романістиці. Зокрема, в романі «Я, Богдан» П. Загребельний передав свої авторські функції гетьману Хмельницькому, вклав у його вуста власні думки, і завдяки цим прийомам змалював козацьку добу наче зсередини, посиливши людський фактор історії [4, с. 114–115].

Незвично щодо канону історичного роману поєднані реальність із фантастикою у творі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) Олександра Ільченка. Кожну главу-«пісню» письменник наситив фольклорною поетикою, народним гумором і водночас – побудував за зразком пригодницької, а також безсюжетної ліричної прози і навіть сучасної белетристики, відверто виказуючи присутність автора в повістуванні [6, с. 274]. Авторське визначення жанру – «химерний роман з народних уст» – підтверджує його розлога, подвійна назва, що сягає своїм корінням у фольклор, семантично розширюючись відповідно до художньої свідомості життєдайного українського народу [3, с. 146].

Натомість Володимир Малик у романі «Таємний посол» (1968–1977) інтерпретував історичні події відповідно до об'єктивного ходу історії, але окремі факти передані через особливості авторської концепції образу Сірка. У створенні художньої канви роману письменник спирався на фольклорний ґрунт, що в основному набув символічно-легендарного звучання непереможності кошового, при цьому В. Малик висловив власну позицію щодо Сірка-політика як носія суто козацьких цінностей, які виникли і сформувалися в порубіжних умовах життя і смерті. Створюючи художній світ роману «Таємний посол», митець органічно поєднав історичних і вигаданих персонажів. Герой роману козак Арсен Звенигора є вигаданим персонажем, що відповідає вальтерскоттівській традиції [5, с. 281], хоча все ж розвідник («таємний посол») Івана Сірка до Туреччини мав свого історичного прототипа, свідчень про якого майже не збереглося. Тож, виконуючи секретне доручення кошового, Арсен Звенигора відправляється у подорож. Розповідаючи про пригоди, що трапляються з ним, автор охоплює широкий просторовий діапазон – Україну, Болгарію, Туреччину. Тобто, тетралогія створена за законами пригодницького жанру, з гостросюжетним перебігом подій [5, с. 306–308]. Водночас історична канва твору виписана досить ґрунтовно. Зокрема, інтерпретуючи історичний факт визначного походу Сірка на Крим, романіст говорить про радість кошового з приводу визволення тисяч полонених людей.

Відповідно до романтичної традиції написаний перший роман «Засвіти» (1990) трилогії АндріяХимка. Письменник розповідає про кохання і полон батьків Івана Сірка, їхню подальшу долю; дитинство, кохання, змужніння Сірка на Січі, його одруження, сім'ю, включення у вирій військового життя, перші звитяги тощо. По мірі розгортання сюжету разом з Іваном Сірком «зростає» і масштабність зображуваних подій, набуваючи міжнародного розмаху. Цікавими є чисельні роздуми самого Сірка щодо визначення його власного місця в історії. Насамкінець (у третій частині трилогії «Під Савур-могилою») роздуми героя набувають трагічного звучання та призводять, за авторським задумом, до трагічної розв'язки. Тому несподівано завершуючись, трилогія набуває ознак драми.

У романі «Яса» (1987) Юрій Мушкетик подав приклад вірного служіння Україні – кошовий Іван Дмитрович Сірко воює не заради власної вигоди, не задля слави своїх козаків-побратимів, а вболіває за весь український народ. Досліджуючи «Шляхи історичної прози Юрія Мушкетика», В. Шевчук відзначив, що в романі «Яса» роздуми Івана Сірка – це роздуми людини другої половини ХХ ст., сучасника автора. Таким художнім прийомом Ю. Мушкетик зробив історичний твір прийнятним для розуміння сучасного читача [8, с. 76].

По-іншому, зовсім незвично до свого попереднього письма, Ю. Мушкетик відтворив історію у своєму новому романі «Погоня» (1997). Відповідно до модерної традиції, митець лише відштовхнувся від історичної доби Руїни і далі повів розповідь за принципом дороги. Тому, на перший погляд, роман сприймається виключно як пригодницький. До того ж, художній світ твору природно наповнений образами української міфології, що є ознакою химерності. Однак поодинокі авторські вставки-зауваження й козацькі топоніми повертають до історичної дійсності. А роздуми героя роману – козака-характерника Білокобилки – про сенс життя-погоні надають роману філософського навантаження.

За визначенням В. Оскоцького, роман «Мальви» (1968) – це своєрідна форма романтичного роману-легенди, що вирізняється поетикою символів та алегорій, за допомогою яких Роман Іваничук розкрив драматизм національної історії України [6, с. 217–220]. Дослідник М. Ільницький високо поцінував «Мальви» – новаторство Р. Іваничука у філософській і психологічній площинах [5, с. 92–109]. Роман митця «Журавлиний крик» (1988) також наповнений глибоким філософським змістом, і в ньому промовисто звучить ідея патріотизму, найвиразніше – в роздумах Петра Калнишевського, життя якого письменник ґрунтовно вивчив за історичними документами. Образ останнього кошового Запорозької Січі митець наповнив символічним смислом.

Об'єктом вивчення Л. Романчук, Л. Ромащенко, Т. Антоненко, інших стала творчість Валентина Чемериса. Якщо говорити про його історичний роман «Фортеця на Борисфені» (1993), то перші дві з трьох книг роману присвячено окремо Івану Сулимі та Павлюкові, а в третій – діють ще два герої, козаки-характерники (Яків Остряниця і Дмитро Гуня). Це історично відомі козацькі ватажки, які змінювали один одного, стійко тримаючи оборону проти польського війська. Сюжетне підґрунтя й окремі епізоди роману дозволяють зробити припущення, що В. Чемерис детально вивчив історичні свідчення, зафіксовані в «Щоденнику» (1637–1638) домініканського монаха Симеона Окольського, який супроводжував польське військо на Україну під час козацьких повстань. Крім того, письменник застосував і включив до художньої канви твору універсали Павлюка та інших українських гетьманів. Усе це дає підстави віднести роман «Фортеця на Борисфені» до документального жанру. До того ж, кожна книга роману починається епіграфом, узятим з народної думи або пісні, у якому зосереджено зміст, і далі – прологом, де автор подає історичний огляд подій в Україні XVII ст., що спричинили козацькі повстання. А легкість, із якою сприймається твір читачем, а також наповненість інтимними сюжетними лініями, надають роману пригодницького і романтичного забарвлення.

Своєрідність прози Миколи Вінграновського обумовлена його поетичним мисленням – письменник і в прозі передає унікальні моменти переживання всесвіту. Яскраве втілення це знайшло в химерній стилістиці та казковій живописності роману «Северин Наливайко» (1993). Панорамність і психологічна достовірність цього твору настільки сильно сприймаються чуттєво, що захоплюють читачів як побачений кінофільм [1, с. 15–16]. Завдяки необмеженій творчій уяві М. Вінграновського вдало й незвично поєднані засоби химерності – умовно-суб'єктивна манера оповіді й ліричне олюднення довколишнього світу, при творенні якого митець майстерно задіяв колоритний український

фольклор, передусім характерний народний гумор [7, с. 245, 252–256]. Тож «Северин Наливайко» М. Вінграновського розширив жанрово-стильові обрії сучасної української романістики.

Отже, український історичний роман другої половини ХХ ст. жанрово еволюціонував від наслідувального міметичного у 40–60-ті роки, яскравих зразків вальтерскоттівського – у 60–70-ті до розвитку у 80–90-ті роки філософського модерного і постмодерного роману.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. С. Вінграновський ; передм. Л. М. Талалая. – Київ : Дніпро, 2004. – 832 с.
2. Даниленко Л. В. Українські історичні романи про козацтво 50–60-х рр. ХХ ст. (тематика, проблематика, художні особливості) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.10.01.01 «Українська література» / Л. В. Даниленко. – Київ, 2013. – 20 с.
3. Гуцало Є. «Химерне» в реальному / Є. Гуцало // Дніпро. – 1975. – № 2. – С. 145–150.
4. Ільницький М. Голос героя – голос автора («Я, Богдан» П. Загребельного) / М. Ільницький // Жовтень. – 1985. – № 4. – С. 110–118.
5. Ільницький М. М. Людина в історії : (Сучасний український історичний роман) / М. М. Ільницький. – Київ : Дніпро, 1989. – 356 с.
6. Оскоцкий В. Д. Роман и история. (Традиции и новаторство советского исторического романа) / В.Д. Оскоцкий. – Москва : Художественная литература, 1980. – 284 с.
7. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : Основні напрями художнього руху / Л. І. Ромащенко. – Черкаси, 2003. – 388 с.
8. Шевчук В. Шляхи історичної прози Юрія Мушкетика / В. Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1989. – № 3. – С. 74–77.

М.М. Данилевич (Тернопіль,Україна)

ДИСКУРС ВТРАЧЕНОГО ДИТИНСТВА У ПРОЗІ БОРИСА ХАРЧУКА

Борис Харчук – неординарна постать в історії української літератури другої половини ХХ століття. Його твори про буття західноукраїнського волинського села на етапах соціальних потрясінь епохи – це художній літопис подій, гострих конфліктів, зламаних людських доль. Образи персонажів у нього постають найчастіше в якості не суб'єктів, а об'єктів сумної національної історії, отже виступають передовсім її свідками і дуже часто жертвами. Однак обумовленість проблематики і образів історичним моментом, походженням, оточенням є лише частковою. Конфлікти розгортаються й вирішуються переважно в морально-етичній площині боротьби добра зі злом. Любов і ненависть, людяність і нелюдськість трактуються в дусі народної моралі, народних уявлень про красиве і потворне. Є всі підстави кваліфікувати письменницький художній дискурс як неопозитивістський, а художній метод як неореалістичний.

Уважне прочитання літературної спадщини письменника свідчить, що світоглядно Б. Харчук керувався принципом філософського реалізму в розумінні В. Вундта, який стверджував, що, по-перше, реалізм наукової філософії «полягає насамперед в тому, що вона високо цінує конкретну дійсність», по-друге, «в пізнанні цієї дійсності потрібно відштовхуватися від неї самої, а не від якихось чужих для неї трансцедентних принципів»[1, с. 35] Такий підхід відповідав не лише індивідуальному художньому методові Б. Харчука, але і його письменницькій честі. Не можна забувати, що автор творив, за висловом Ліни Костенко, в «умовах заблокованої культури». Тому правдивість змалювання життя волинської землі в найскладніші й найтрагічніші часи її історії всупереч тодішній псевдохудожній кон'юнктурі та ідеологічному тиску заслуговує особливої уваги. В художній візії письменника людське єство постає набагато упертішим, ніж нав'язані пропагандою «чесноти», воно чинить спротив насильству. Життя людини значно цінніше за будь-яку ідеологему, чи сумнівне державне досягнення.

Кожен твір Бориса Харчука – то ніби якийсь маленький острівець життя, сумлінно обсервований автором у, здавалося б, найнезначніших, зовсім другорядних його проявах. Але саме в тій позірній другорядності, неістотності прикмет і знаходить письменник риси визначальних моральних підвалин буття героїв, глибинне коріння народної етики. [3, с.142].

Дійсно, один із ідейних контрапунктів Харчукової прози, її справді активне гуманістичне наповнення, постійна авторська націленість на пошуки людського в людині, того, що підносить її над усіма дрібними пристрастями й клопотами буденщини, визначає самий статус людяності, синонімами якої завжди були совість і благодійність.

Свій стиль письменник вибудував на ґрунті зболеної любові до своїх героїв. Письменник зло і добро судить самим злом і добром, їх «живими» результатами. Глибока реалістичність письма, оповита ідеєю гуманізму, давала змогу уникати так званого очорнительства дійсності, бо дійсність Харчука зазвичай чорнила себе сама.

Значне місце у прозовій спадщині письменника посідає тема війни. Автора не захоплюють полководці і баталії. Він звертається до поведінки звичайної людини в межових, екстремальних ситуаціях. Його цікавлять велич і ницість людського духу. Боляче озивається трагедія дитини і дорослого, українця і єврея, енкаведиста і зв'язкової УПА і навіть гітлерівця. Такий спектр вже зовсім не вписується у норми так званої радянської моралі, ідеологію радянської держави. Тому закономірними були гоніння і цькування, яких зазнав талановитий прозаїк від офіційної влади та офіційної критики.

Сам письменник, як і значна когорта митців-шістдесятників (В. Близнець, М. Вінграновський, А. Дімаров, Г. Тютюнник), належав до покоління, яке Друга світова війна зачепила безпосередньо, позбавивши дитинства. Тому закономірно, що тема «дитина і війна» набула значного поширення. Як справедливо зазначає дослідниця В. Агеєва, «з'явилося осмислення воєнного дитинства як певного трагічного етапу в становленні особистості, що наклав незгладимий відбиток на все життя героя»[1, с. 54]. Означений дискурс розгортався в координатах гуманістичних цінностей. Такий підхід значно посилював відчуття варварської сутності війни і нівелював пануючий тоді героїчний та ідеологічний пафос.

Гуманістична ідея поступово ставала пануючою у всій воєнній українській прозі. Твори про другу світову війну Г. Тютюнника, А. Дімарова, Б. Харчука послідовно нищили владні рецепти вікопомної Перемоги і ставили на їхнє місце трагедійну реальність – життя людини у зґвалтованому тоталітарним режимом світі. При тому людини знову ж таки з народу, а отже, людини історичної. Це передовсім український селянин, якого заскочила окупація. Він не палив вирощений хліб, не нищив майно тільки заради того, щоб воно не дісталося окупантам. А якщо й палив, то знову сіяв, бо мусив годувати себе і свою родину, щоб врятуватися від голодної смерті. Людина чинила спротив і духовному омертвінню. Художні твори пройняті одночасно любов'ю і гнівом. Гнівом, бо не можна простити ворогові напад, зрадникові – відступництво, мародеру – жадібність, а владі – неповагу до простого хлібороба. А любов'ю, бо тільки вона допомагала залишитися людиною. Поступово тема війни, якщо і залишається героїчною, то насамперед у проявах людської доброти, жертовності заради спасіння інших, коли віддають останній шматок хліба (хлопчик-пастушок з епопеї Дімарова «Біль і гнів»), рятують ціною свого життя (Палагна із однойменної повісті Б. Харчука), віддають свій одяг,щоб зігріти, оберігають тривожний сон, діляться найдорожчим з котом і собакою (братик і сестричка з повісті Б. Харчука «Двоє»).

У своїй неореалістичній прозі Б.Харчук зумів в позірно простій художній манері означити й розгорнути складні екзистенційні виклики,серед яких виділяється проблема втраченого дитинства.

Повість Б. Харчука «Теплий попіл» стала одною з перших спроб звернення до найболісніших сторінок воєнного минулого, до долі дитини, яка пережила загибель рідних, втратила дім, залишилася без опіки. Подій у творі майже немає. На згарищі знищеного села про подальшу долю міркують двоє тих, хто вцілів після акції карателів. Це старий дідусь і розгублений, переляканий малий хлопчик, які уособлюють два концепти – мудрості і надії. . Дід вчить малого. Його наука полягає в тому, що вони двоє тут, на згарищі, мають будувати землянку і продовжувати жити й берегти пам'ять дому й роду, бо без цього немає майбутнього. Коли, здавалося б, не лишилось і пам'яті про минуле, наперекір всьому відроджуються паростки життя. У такий спосіб попри велике горе автор показує тяжко збагненну вітаїстичну силу та енергію свого народу.

В іншій повісті Б. Харчука «Облава» читач бачить, як тихий дитячий сон, звичайний, роботящий і добрий світ, в якому жила маленька героїня, Парасочка, топче, руйнує страшна, невідворотна облава, що постає в її уяві безкінечно довгим, нещадним змієм. Підкреслене протиставлення цих

двох світів, по-дитячому чистого, первозданного і зловісно-жорстокого, яким він залишається в дитячій свідомості, актуалізує концепти страху, безпорадності, неможливості захиститися від зла, дитячої травми, з якою маленька особа піде у світ, якщо виживе.

Заради об'єктивності слід відзначити, що творчість письменника, який в період стагнації й руйнування радянської імперії начебто відсторонився від політики та ідеології і продовжував професійно займатися літературою, все ж частково залишалася в силовому полі «мудрого, потрібного, зрозумілого, але все ж таки компромісу з системою» (М. Павлишин). Тому в окремих творах дискурс втраченого дитинства розмивається заохочуваною й популярною в той час темою дітей-героїв. Так, у повісті "Крижі" виведені образи дітей, які, усвідомлюючи ризик, ведуть свою боротьбу не за виживання, а з окупантами. Це два основні герої: Лесь і Мартин. У дітей різні характери і вдачі, – у Мартина, наприклад, більше впертості, волі, самостійності, в Леся ще багато суто дитячого, наївного, непослідовного. Але кожен з них прагне не зламатися перед фашистами, щиро зневажає їхніх посібників, таких, як вчителька, що раніше була Ліза Дермак, а тепер фольксдойч Ельза Дерман. Справи, які роблять юні герої, – переховування єврейки Дінки чи пораненого радянського військового, передача хліба полоненим, обпльовування пам'ятника Гітлерові та багато іншого, – може, на перший погляд, і не дуже значні й дошкульні для ворога, але за кожну з них можна було в маленькому містечку Крижі, набитому гестапівцями й поліцаями, поплатитися життям. І діти це знали. Але вони виявляються справжніми учнями свого вчителя Корнія Терентійовича, котрий навчав їх честі й мужності, любові до Батьківщини, відповідальності перед нею.

Зміст поняття «втрачене дитинство» є доволі широким. Він становить собою синтезовану єдність як просторово-часових, так і емоційно-вольових концептів. До перших належать сирітство, безпритульність, війна, соціальні та побутові негаразди, передчасне дорослішання. До других – надія, пам'ять, страх, біль, відчай, винахідливість. Несприятливі зовнішні просторово-часові чинники, якщо вони мають місце в житті дитини, заставляють її дочасно дорослішати, позбавляють радості безтурботності, захищеності, батьківської любові тощо.

На перший погляд, аналізований дискурс Б.Харчука розгортається переважно в просторово-часових координатах. Домінуючим виступає концепт втраченого дому. Однак втрата дому у творах письменника завжди переростає або у пошук іншого, або ж, частіше, у свідоме чи підсвідоме віднайдення втраченого, який виростає до символу роду, памяті, центру світобудови. Це дозволяє констатувати гармонійну рівновагу зовнішнього (просторового) і внутрішнього (психологічного) дискурсів. Показовою є повість «Двоє», одна з найкращих у творчому доробку письменника.

За сюжетом, маленькі братик і сестричка втратили матір. Її повішали окупанти. Хату разом з малолітніми дітьми підпалили. Дивом дітям вдалося врятуватися. І ось вони біжать через болото, через ліс, некошені сіножаті, здичавілі необроблені поля в пошуках батька, який партизанить в Цуманських лісах. Їм холодно, страшно, в них немає їжі. Дорогою дітей наздоганяють їхні кіт і собака, що теж вирятувалися з пекла. Як сумно пожартувала добра жінка, яка зустрілася дітям на шляху, це і є «увесь їх рід». Маленькі герої мужньо зносять всі злигодні, трепетно оберігають одне одного, добре ставляться до своїх чотириногих друзів. Проблукавши дві дні безпритульним світом, вони знову опиняються на згарищі рідної хати, куди радісно їх приводить собака. Перелякані і розгублені діти віднаходять на попелищі недогорілий мішок із житом, починають серед подвір'я відсортовувати вцілілі зерна. У них немає батьків, нема хати і навіть собаку під порогом знищеного дому щойно застрелив злий односельчанин-зрадник. Але залишився льошок. «У льошку житимемо… – сказала Яринка»[4, с. 69].

Можна констатувати, що проблема втраченого дитинства, причиною якого є воєнне лихоліття, у творчості письменника-шістдесятника Бориса Харчука вирішується у площині «трагічного оптимізму». А модус «надії на межі відчаю» є домінуючим у створеній ним художній екзистенційній парадигмі.

Аналізований дискурс не вичерпується темою війна і дитина. Його аналітично-реалістичне творення продовжується у повістях про мирне повоєнне життя. На зміну воєнним сиротам і безпритульним приходять сироти соціальні: небажані онуки, діти, які ніколи не бачили батька, зрештою, звичайні хлопчики і дівчатка, які вже в дитинстві мають свої турботи, проблеми, радощі і переживання, але не зустрічають розуміння дорослих, на яке сподіваються. Для Бориса Харчука дитина –

уособлення пам'яті, совісті й чистоти. Моральність дитини протиставляється духовній деградації дорослих, оцінку вчинків яких письменник часто віддає дитині. Мабуть тому, що за будь-яких обставин діти у художньому світі Харчука в глибині своєї маленької душі все ж таки залишаються дітьми: вони вірять у добро, радіють навколишньому світові, а відтак залишають надію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Пам'ять подвигу (Українська воєнна проза 60–80 рр.)/ В.Агеєва. – К.: Наукова думка, 1989. – 410 с. 2.
2. Вундт В. Введение в философию / Вильгельм Вундт. – М. : Добросвет, 2001. – 256 с.
3. Гнатюк І. Таврований доносами [про Б.Харчука] / І.Гнатюк // Дзвін. – 1991. – № 9. – С. 141–145.
4. Харчук Б. Невловиме літо / Б. Харчук. – К.: Радянський письменник, 1981. – 343 с.

І.В. Саматой (Віцебск)

ВАЕННАЯ ЛІРЫКА АНАТОЛЯ ВЯЛЮГІНА

Тэма Вялікай Айчыннай вайны – адна з асноўных у творчасці беларускіх пісьменнікаў-франтавікоў другой паловы XX стагоддзя, такіх, як А. Куляшоў, М. Лужанін, А. Пысін, А. Бачыла, М. Танк, К. Кірэенка, М. Аўрамчык, А. Русецкі, П. Прыходзька, П. Прануза. Пераважная частка спадчыны паэтаў першых гадоў вайны – творы выразнай грамадзянскай скіраванасці, адкрытае выказванне пачуццяў гневу, абурэння, пагарды да акупантаў. Сярод тых, каму пашчасціла пазбегнуць гібелі, хто з першых дзён Вялікай Айчыннай вайны ўключыўся ў барацьбу з ворагам, – удзельнік Сталінградскай бітвы, ураджэнец вёскі Машканы Сенненскага раёна Віцебскай вобласці, паэт, перакладчык, літаратуразнаўца, кінасцэнарыст Анатоль Вялюгін. Водсвет драматычных падзей, трагедыя і духоўная веліч народа-змагара кладзецца на старонкі яго паэтычных кніг "Салют у Мінску" (1948), "Негарэльская арка" (1949), "На зары займае" (1958), "Насцеж" (1960), "Адрас любві"(1964), "Верасовы ўзятак" (1974), "Песня зялёнага дуба" (1989), "З зялёнага каменя – сіняе пламенне" (1993), "Заклён на скрутны вір" (1995).

Вершы паэта – лірычна-публіцыстычная споведзь сведкі і ўдзельніка падзей пра ўласна перажытае, убачанае – не страцілі сваю першасную мастацкую вартасць і ў сённяшні дзень.

Вайна застала Анатоля Вялюгіна ў Мінску, дзе ён працаваў у рэдакцыі газет "Звязда", "Чырвоная змена", адначасова вучыўся на літаратурным факультэце Мінскага педагагічнага ўніверсітэта. "Мяне вайна застала ў Мінску. Пад бомбавымі ўдарамі дрыжалі зямля і муры. У высокім доме над паркамі і скверамі мітусіліся птушкі. Хісталася трывожная ноч у пажарах. Сасмягла пакутная дарога, цягнучыся на Чэрвень, Беразіно і далей – па лясах, па густым, у зялёным дымку красавання жыце. Пешкам дабраўся да раз'езда Лычкоўскага – ёсць такі на перагоне Багушэўск – Віцебск. Там працаваў бацька; родныя верылі, што прыйду, чакалі, каб разам падацца на ўсход. Пад калёсамі зарыпеў горкі шлях выгнання. Над ім ад зары да зары віселі "гарбатыя" фокеры. Лёзна, Рудня, лясы Духаўшчыны, Дарагабуж…

Ехалі, ішлі бежанцы. На запыленыя бальшакі, на матак і дзяцей, на машыны і на калгасныя статкі з-за хмар нырцавалі самалёты. У эшалон змаглі залезці аж у Вязьме. Я зразумеў, што вершы, калі ёсць патрэба, нараджаюцца, як і жыццё, усюды, нават на пуцявінах смерці" [2, с. 125].

Трагічны лёс народа на дарогах выгнання рэалістычна-дакладна, праз лагічна вывераныя мастацкія дэталі перадаў паэт у вершы "Я знаём з тваім воблікам":

Я знаём з тваім воблікам.
Бежанцы едуць… Зірні! Там
Папялістыя воблакі
Ці дымкі ад зенітак?
……..
Хмарай пыл –
За салдатамі,

Нема плачуць салдаткі.
Пад зялёнымі шатамі
Лазарэта палаткі.
Хмара пылу ці прысаку?..
Дымам пахнуць зярняты…
На сцягах нашых высака
Прыгавор табе ўзняты,
Вайна [1, с. 33].

На пачатку вайны напісаны аўтабіяграфічны верш “Бежанцы”, які працягнуў мастацка-дакументальную хроніку трагічных падзей вайны. Эмацыйная ўзрушанасць, дынамізм і асацыятыўная вобразнасць дазволілі стварыць аўтару маштабныя замалёўкі батальных эпізодаў:

Рудня, лясы Духаўшчыны,
пад бомбамі
Дарагабуж…
Са скарбам брыдуць жанчыны –
Тысячы бежанскіх душ.
Попел руін на айчыне,
І травы ляглі на парог…
Смерць сінягубая стыне
Ў пыльнай пятлі дарог [1, с. 35].

Паэт чуйна адгукнуўся на перажыванні асірацелых дзяцей вайны ў вершах “Хлопчык з Ленінграда”, “Балада аб уральскім танку”. Перад намі карціны страчанага дзяцінства беларускага хлопчыка, які ў эвакуацыі працаваў на заводзе. З надзеяй, што знойдзе родную вёску, напісаў над байніцай танка такія словы:

Вярні маю родную
Вёску Суніцы! [1, с. 58]

Танк трапляе на фронт, дзе пачынаецца яго баявая біяграфія. Шмат давялося яму паваяваць, перш чым спыніцца на вуліцы вызваленай вёскі:

Спацелы танкіст
Паказаўся над люкам.
Жалобная вёска.
Без вокан. Без гукаў.
І хрысціцца бабка
На зоркі, байніцы...
– Як вёска завецца?
– Сыночак, Суніцы… [1, с. 58]

Трагедыя маленства, асуджэнне вайны як найвялікшага злачынства ў свеце адлюстраваны ў кароткім лаканічным вершы “Лемантар вайны”:

Мама мыла раму –
там, на ўроку рана.
Вісне ў небе “рама”,
Што забіла маму [1, с. 34].

З верасня 1941 года А. Вялюгін быў вымушаны эвакуіравацца і працягваць вучобу ў Свярдлоўскім педінстытуце, а пасля стаў курсантам авіяцыйнай школы, удзельнічаў у баях на Сталінградскім фронце. У 1942 годзе быў цяжка паранены і лячыўся ў шпіталі на Урале. Першаснае ўражанне, непасрэдны вопыт удзельніка падзей, асабістая прыналежнасць да “поля бітвы”, дзе вырашалася пытанне – быць ці не быць, сталі нагодай для стварэння такіх вершаў, як “Прывал”, “Няўзяты форт”, “Жыцця майго і смерці пераправы”, “Уральская восень”, “Танкаград”, “Віры нябёс”. У А. Вялюгіна, параненага ў час бітвы пад Сталінградам, з’явіліся радкі, дзе гаварылася аб заціснутай у жмені акрываўленай прыволжскай зямлі, з якой неўзабаве прарасла чырвоная шыпшына:

Жыцця майго і смерці пераправы,

і Сталінград дагэтуль сняцца мне…
Зваліўся я, падкошаны жалезам,
абняў рукамі родную зямлю.
Яна прапахла дымам і палыннай
слязою нашых матак і дзяцей.
Калі я моцна сціснуў яе ў жменьцы –
скрозь пальцы пырснула густая кроў![1, с. 47]

Абарваныя вайной жыцці салдат асацыіруюцца то з васільком (“на брацкіх магілах цвіце васілёк – // вясёлае вока салдата” [1, с. 43]), то з палыном (“сумна пахне палын // на зарослых гарбатых руінах” [1, с. 64]), то з рамонкам (“жыццё, адвага і пакута // на скрыжаванні лютых трас // Рамонак белы парашута… // І ён, пасечаны, пагас” [1, с. 45]).

Аддаючыся патрыятычным і нацыянальным пачуццям, паэт узнаўляе ў свядомасці гістарычныя постаці (“Плач Яраслаўны”), вобразы беларускай сасны (“Сосны”), перапёлачкі ў жыце (“Перапёлачка”). Драматычным паўстае вобраз сланечніка з верша “Сланечнік з перабітай галавой”, які вырастае ў паэтычны сімвал жыццястойкасці і няскоранасці роднай Беларусі:

Жоўты стэп…
Мартэны…
Краю любы,
Ты гарыш у памяці жывой,
Як сланечнік па-над стромай згубы
З сонечнай прабітай галавой [1, с. 35].

Трэба зазначыць, што ўслаўленне гераізму на фронце і ў тыле ворага не перашкаджала паэту цвяроза бачыць сутнасць трагедыі, усю глыбіню духоўных і маральных стратаў, кошт вялікага разбурэння, зруйнаваных гарадоў і паселішчаў, мільёнаў чалавечых ахвяраў. Гэту думку пацвярджаюць вершы “Ураджай перамогі”, “Магілы не маўчаць”, “Сумна пахне палын”, “Пакутніца”. У іх заўважаюцца канкрэтнасць, строгасць і, разам з тым, шчырае апяванне роднай зямлі, пранікнёная споведзь паэта-франтавіка.

Працуючы ў кінематографе, Анатоль Вялюгін неаднойчы звяртаўся да падзей Вялікай Айчыннай вайны ў сцэнарыях мастацкіх і дакументальных фільмаў “Рэха ў пушчы”, “Генерал Пушча”, “Балада мужнасці і любові”, “Агонь”, “Я – крэпасць, вяду бой”, “Балада пра маці”. Вайна незваротна ўвайшла ў жыццё пісьменніка, істотна паўплывала на яго светапогляд, вызначыла асноўныя кірункі творчасці.

ЛІТАРАТУРА :

1. Вялюгін, А. Выбраныя творы : у 2 т. / А. Вялюгін. – Мінск : Маст. літ., 1984. – Т. 1. – 413 с.
2. Пяцьдзесят чатыры дарогі. – Мінск : Маст. літ., 1964. – С. 114.

К.А. Ермаковіч (Мінск)

МЕТОДЫКА ВЫВУЧЭННЯ ТВОРАЎ ВАЕННАЙ ТЭМАТЫКІ Ў X-XI КЛАСАХ НА АСНОВЕ АКСІЯЛАГІЧНАГА ПАДЫХОДУ

Побач з ведамі, уменнямі, навыкамі і вопытам творчай дзейнасці важным аспектам зместу сучаснага літаратурнага адукацыйнага працэсу выступаюць сістэмы нормаў адносін да свету, да людзей, да сябе. Апошні кампанент – сістэма нормаў адносін да свету, да людзей, да сябе – выпрацоўваецца ў вучняў у працэсе паўнавартаснага аналізу мастацкіх твораў, разумення паводзін герояў у пэўнай сітуацыі, вызначэння іх светапогляду і каштоўнасцей. Вывучэнне мастацкіх твораў,

павобразны іх аналіз стварае ўмовы не толькі для абазначэння пэўных каштоўнасцей, якімі кіруецца галоўны герой, але і можа стаць вынікам інтэрыярызацыі асобай каштоўнасных арыентацый.

Каштоўнасныя арыентацыі можна разумець як сістэму поглядаў на свет, духоўны стан асобы, як стымул паводзін. З пазіцыі літаратурнага навучання **каштоўнасныя арыентацыі** – гэта тыя спрадвечныя духоўныя, хрысціянскія, філасофскія, эстэтычныя ісціны, паказаныя праз мастацкія вобразы, герояў твора, на якія павінен арыентавацца чытач і на аснове якіх можна выпрацаваць уласную іерархічную сістэму каштоўнасцей.

У разуменне каштоўнасных арыентацый як метадычнага паняцця намі ўнесена наступнае ўдакладненне: варта гаварыць не столькі пра сістэму, колькі пра структуру фарміравання каштоўнасных арыентацый вучняў. У аснову пакладзены прынцып аксіялагічнай дамінанты, гэта значыць, што ў кожным з разглядаемых твораў ваеннай тэматыкі вылучана тая каштоўнасць, якая найбольш выразна раскрыта ў творы. Вынікам аксіялагізацыі літаратурнага навучання павінна стаць каштоўнасна-светапоглядная кампетэнцыя.

У юнацкім узросце на першае месца выходзіць каштоўнасна-арыентацыйная дзейнасць, г.зн. пошук сэнсу жыцця, самастойнае вызначэнне духоўных, маральных, эстэтычных ідэалаў. Вывучэнне твораў ваеннай тэматыкі дазваляе канкрэтызаваць, удакладніць разуменне такіх паняццяў, як патрыятызм, Бацькаўшчына, гераізм, жыццё, мір, свабода, грамадзянскі абавязак і інш. у мірны і ваенны час, што ў далейшым жыцці можа быць інтэрыярызавана ва ўласную сістэму каштоўнасцей.

Каштоўнасці грамадства перыяду Вялікай Айчыннай вайны маюць тыя ж складнікі, аднак адрозную зместавую напоўненасць, што і ў час Першай сусветнай вайны. Гэта можна прасачыць праз наступныя асаблівасці, адлюстраваныя ў вывучаемых творах:

1. Патрыятычная ідэя становіцца больш акрэсленай і зразумелай: беларус меў сваю краіну, вядомую ў свеце, ён атаясамліваў сябе з грамадзянінам, які павінен абараніць радзіму ад ворага. Паняцце “Радзіма” мае вызначаную зместавую напоўненасць (гэта канкрэтная хата, бацькі, родныя, сябры, прырода).

2. Час Другой сусветнай вайны ахарактарызаваны прынцыпам “Адразу думай пра іншых, а потым пра сябе”, асновай якога з’яўляецца любоў да бліжняга, да бацькаўшчыны (прыгадаем Сашу Траянаву з пенталогіі І. Шамякіна, Сотнікава з аповесці В. Быкава).

3. Звышдабро заключаецца ў самім жыцці, бо яно – тая абсалютная каштоўнасць ва ўсіх абставінах чалавечага жыцця, якая азначае перамогу. Калі падчас Вялікай Айчыннай, у асноўным, ведалі, за што ці за каго паміраюць, то ў Першую сусветную салдаты адчувалі бессэнсоўнасць вайны і жыцця, проста выконвалі абавязак, служылі ў войску.

4. Даваеннае пакаленне моладзі было больш рамантычна настроеным, чым тыя, хто прайшоў Першую сусветную вайну і трапляў на фронт Другой сусветнай (прыгадаем апавяданні І. Навуменкі, “Пошукі будучыні” К. Чорнага).

5. Героі – Ворагі. Вайна змяніла гэтыя паняцці. Калі ў мірны час забойства чалавека лічыцца самым страшным грахом, то ў вайну за забойства ворага (хаця такога ж чалавека) можна атрымаць узнагароду. Цяжка было вызначыць і хто ёсць вораг, бо сёння ён з табой па адзін бок, а заўтра, каб выратаваць сабе жыццё, нярэдка нават цаной здрады, такі свой чалавек ідзе ў паліцаі і г.д. (прыгадаем Пшанічнага з аповесці В. Быкава “Жураўліны крык”).

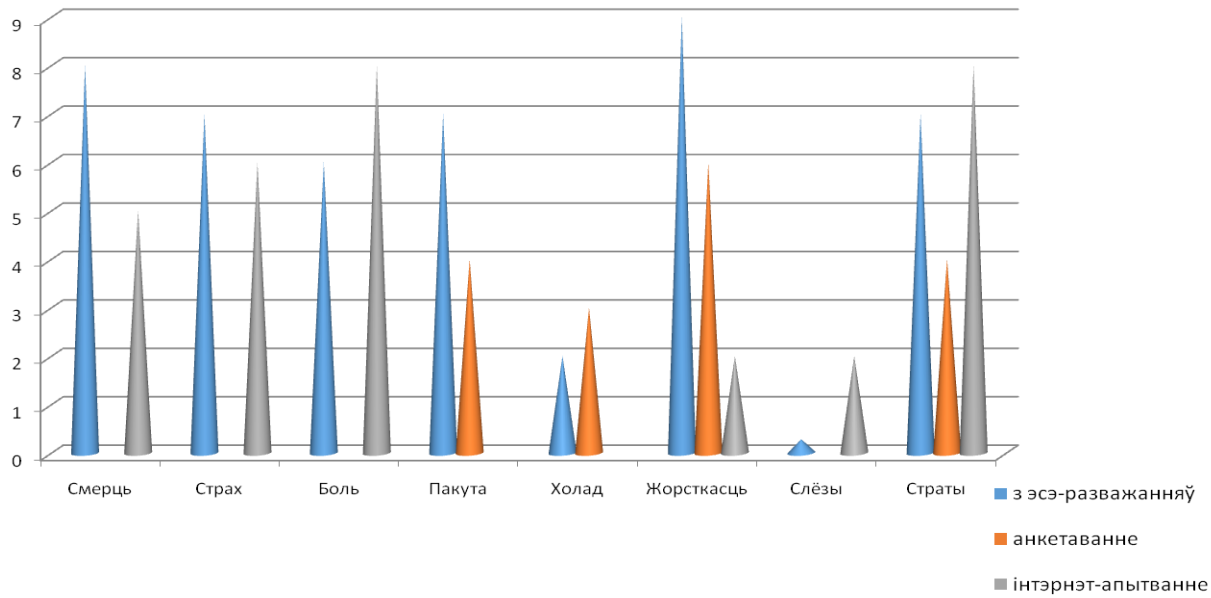
Названыя вышэй асаблівасці павінны быць улічаны падчас распрацоўкі заданняў для паўнавартаснага аналізу мастацкіх твораў ваеннай тэматыкі.

У якасці аднаго з асноўных падыходаў да навучання літаратуры на ІІІ ступені агульнай сярэдняй адукацыі Рэспублікі Беларусь разглядаецца *аксіялагічны падыход*, які скіроўвае на вывучэнне мастацкіх твораў з улікам іх каштоўнасна-светапогляднага асэнсавання. Таму мэтай і вынікам аксіялагізацыі літаратурнай адукацыі з’яўляецца фарміраванне каштоўнасна-светапогляднай кампетэнцыі.

Методыка вывучэння твораў ваеннай тэматыкі ў X-XI класах на аснове аксіялагічнага падыходу захоўвае ўсе структурныя этапы традыцыйнага ўрока па літаратуры, аднак зместавае напаўненне гэтых этапаў арыентавана на вызначэнне каштоўнаснай карціны свету герояў твора,

выяўленне тых аксіялагічных дамінант у творы, якія могуць быць інтэрыярызаваны ва ўласныя жыццёвыя прынцыпы вучняў.

На арганізацыйным этапе (або этапе стварэння эмацыйнага настрою на вывучэнне твораў ваеннай тэматыкі) вучням X-XI класаў было прапанавана заданне падабраць асацыятыўны рад да слова “вайна”. Адзначым, што падрыхтоўчая работа можа быць распачата напярэдадні ўрока пры дапамозе інтэрнэт-рэсурсаў. Акрамя таго метадычна апраўданым было музычнае суправаджэнне пачатку ўрока, калі вучні маглі пачуць голас Б. Левітана з аб’явай аб пачатку вайны. Вынікі гэтага задання можна адлюстраваць пры дапамозе наступнай схемы:



Відавочна, што вайна для вучняў стала ўвасабленнем жорсткасці, страт і пакут. Нягледзячы на тое, што для сямей многіх сучасных вучняў вайна стала далёкім мінулым (бо ўжо нават бабулі і дзядулі не заўсёды з’яўляюцца “дзецьмі вайны”), успрыняцце тых трагічных падзей гісторыі звязана з чорнымі фарбамі. Аднак калі напрыканцы ўрока (або вывучэння твора, тэмы, раздзела) музычнае суправаджэнне будзе датычыцца аб’явы аб капітуляцыі Германіі і перамозе савецкага народа, калі высновы, зробленыя пасля вывучэння твора, будуць засяроджаны на няскоранасці, сапраўдным гераізме і захаванні маральных якасцей асобы нават у крытычных абставінах вайны, то асацыятыўны рад да спалучэння “перамога і вайна”, пра што сведчаць вучнёўскія выказванні, будзе “разбаўлены” яркімі колерамі: радасць, слёзы шчасця, вера, любоў, жыццё, мір.

На пачатку XX стагоддзя была выдадзена кніга “Вайна… Для чаго?”, дзе дамінантай стала спроба даць адказ на пытанне: “Каму патрэбна вайна?” Такое ж пытанне было зададзена вучням X-XI класаў сучасных дзяржаўных адукацыйных устаноў, адказ на якое неабходна было прадаставіць у выглядзе эсэ-разважанняў. Для многіх рэспандэнтаў вайна атаясамлівася з жорсткасцю, пакутамі, смерцю, страхам.

Прывядзём вытрымкі з некаторых эсэ-разважанняў:

Пешка Дзяніс, XI клас

Вайна патрэбна тым людзям, якія хочаць як мага больш улады. Вайна з’яўляецца ад непавагі і нянавісці. Вайна для таго, кабможна было вырашыць свае задачы, кабзахапіцьтэрыторыю, у асноўным з-за эканомікі.

Кот Арцём, XI клас

Адразу пытанне: “Пісаць так, як думаю, ці так, як патрэбна?” Войны – справа не звычайных людзей, а палітыкў. Ваююць не людзі, ваююць палітыкі, а людзі “выконваюць абавязак” перад… кім? На гэта пытанне няхай адкажа кожны сам сабе, і наогул, ці сапраўды гэта абавязак?

Усік Дар’я, X клас

Каму патрэбна вайна? Толькі жорсткаму чалавеку, які не думае пра астатніх. З-за такіх многа людзей пацярпела: страцілі сям'ю, здароўе, а некаторыя – жыццё. А на самой справе гэтыя войны нікому не трэба. Таму што многія пытанні можна вырашыць мірна. Вайна ўсё псуе: ад людзей да краіны. А на самой справе вайна нічога не вырашае… Становішча яшчэ толькі пагаршаецца… Таму нам трэба вучыцца на памылках мінулага і не паўтараць іх.

У такіх адказах можна вылучыць тыя аспекты, якія для сённяшніх вучняў з'яўляюцца калі не прыярытэтнымі, то вельмі важнымі. Аднак яны яшчэ не ў многіх з'яўляюцца складнікамі ўласнай сістэмы каштоўнасцей. Рэалізацыя ж прапанаванай методыкі на аснове аксіялагічнага падыходу паспрыяе фарміраванню каштоўнасна-светапогляднай кампетэнцыі вучняў.

Своеасаблівым "нейтральным" заданнем да вывучэння ўсіх твораў ваеннай тэматыкі на II і III ступенях агульнай сярэдняй адукацыі можа стаць наступнае: "Уявіце, што Вы з'яўляецеся мастаком (кампазітарам, сцэнарыстам). На якіх рысах характару героя, сітуацыі вы засяродзілі б увагу, ствараючы карціну (музыку, фільм)? Абгрунтуйце свой выбар".

Асіповіч Руслан, XI клас

Кінасцэнарый на аповесць І. Шамякіна "Гандлярка і паэт". Вольга Ляновіч – галоўная гераіня. У той момант, калі Вольгу затрымалі паліцаі і яна збіралася дастаць гранату, будзе іграць хвалюючая музыка, якая пакажа душэўнае хваляванне гераіні, яе ўнутраны стан. І калі Вольга ўжо рашылася і дастае гранату, мелодыя зайграе мацней і хутчэй. Гераіня выдзёргвае чаку з гранаты… У гэты момант відэакамера факусіруецца на руцэ, у якой граната, хуткасць відэазапісу паслабляецца.

Вольга ляжыць на зямлі без дыхання. Камера паступова аддаляецца ўсё вышэй і вышэй. Гучыць трагічная музыка, якая перадае гледачам усю трагічнасць дадзенай сцэны. І праз некалькі хвілін музыка паступова заціхае. Паказваецца птушка, якая ляціць адна ў небе, памаленьку і бясшумна. У гэты момант будзе іграць спакойная мелодыя, мелодыя зараджэння новага жыцця.

Бабей Уладзіслаў, XI клас

Калі б я быў мастаком, то намаляваў бы карціну на аповесць Васіля Быкава "Знак бяды". Гэта карціна складалася б з некалькіх эпізодаў. На ёй была б паказана Сцепаніда – жанчына з моцнай сілай духу, – паказана непакорнай, не радаснай, але і не вельмі сумнай, а нават упэўненай. На першым эпізодзе была б паказана з каровай, калі для таго, каб не дапамагаць ворагу, гераіня здаіла малако на траву, за што паплацілася. У другім эпізодзе я паказаў бы Сцепаніду як мужную жанчыну. Якая, каб перашкодзіць немцам, купіла за апошняга парсючка бомбу, каб падарваць мост, але не здзейсніла гэта. І апошні эпізод – смерць гераіні. Гэта смерць не з'яўляецца паражэннем Сцепаніды. Яна гіне ў няроўнай барацьбе, але застаецца непакорнай. У гэтым эпізодзе паказана ўся трагічная сутнасць вайны.

Методыка фарміравання каштоўнасных арыентацый вучняў X-XI класаўзаснавана на трох напрамках рэалізацыі аксіялагічнага падыходу, вызначаных у змесце і прынцыпах навучання, і рэалізуецца праз сістэму практыкаванняў, накіраваных на:

1) выяўленне ведаў пра літаратурны працэс перыяду вайны і пра вайну, пра разуменне пытанняў тэорыі і суаднесенасць іх з мастацкім творам, фарміраванне ўменняў вызначаць характэрныя асаблівасці эпохі, якая адлюстравалася ў творах, тыповае канкрэтна-гістарычнае, нацыянальнае і агульначалавечае ў іх змесце;

2) фарміраванне ўменняў характарызаваць мастацкі твор па прапанаванай схеме і самастойна, выяўленне ўменняў атаясамліваць мастацкі вобраз як носьбіта пэўных каштоўнасцей, фарміраванне ўменняў аналізаваць творы ваеннай тэматыкі з улікам вызначэння каштоўнасных прыярытэтаў галоўных герояў, фарміраванне ўменняў даваць эмацыянальную або маральна-этычную ацэнку падзеі, герою, фарміраванне ўменняў разумець мастацкую цэласнасць твора, функцыянальнае ідэйна-эстэтычнае значэнне ўсіх яго структурных кампанентаў – тэмы, ідэі, сюжэта, кампазіцыі, вобразаў, выяўленчых сродкаў мовы;

3) выяўленне ўменняў суперажываць герою, фарміраванне ўменняў перадаваць свае пачуцці, погляды, фарміраванне ўменняў самастойна ацэньваць вывучаныя творы ваеннай тэматыкі з улікам іх мастацкай спецыфікі, часавай аддаленасці і абгрунтоўваць гэтую ацэнку;

4) выяўленне і фарміраванне ўменняў супастаўляць герояў розных твораў і вылучаць у іх характарах і паводзінах агульнае і адрознае, а таксама тыя каштоўнасці, якія маглі б стаць набытымі вучнямі, фарміраванне ўмення вызначаць аксіялагічныя дамінанты ў вывучаемых творах ваеннай тэматыкі.

Праблема каштоўнасных арыенціраў грамадства заўсёды з'яўляецца актуальнай, хвалюе многіх філосафаў, вучоных, пісьменнікаў, мастакоў. На яе фарміраванне значны ўплыў аказвае як час, так і само грамадства з яго запытамі і патрабаваннямі. Шкала каштоўнасцей чалавека – гэта "стрыжань" яго асобы, тая аснова, якая дапамагае ўбачыць нам саміх сябе. Безумоўна, з цягам часу сістэма каштоўнасцей мяняецца: тое, што было важна ўчора, сёння страчвае значэнне. Аднак застаюцца вечныя паняцці – любоў да радзімы, сяброўства, каханне, сям'я… Разам з тым змена пакаленняў, як правіла, цягне за сабой хоць бы нейкія нюансы, удакладненні ў маральна-духоўныя арыенціры сваіх папярэднікаў. Вывучэнне творчасці І. Навуменкі, В. Быкава, І. Чыгрынава, І. Шамякіна і іншых беларускіх пісьменнікаў стварае належныя ўмовы для фарміравання каштоўнасна-светапогляднай кампетэнцыі вучняў X-XI класаў.

Л.П. Леська (Мінск)

ІДЭЯ ПРАРОКА Ў МІФАЛАГІЗАВАНЫМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

У беларускім літаратуразнаўстве існуе класічная традыцыйная інтэрпрэтацыя прарока ў творах Яна Баршчэўскага, як прарока[26]– *паэта, прарока – Музыку, прарока – актыўнага змагара* за сацыяльную справядлівасць.

У прыватнасці, Адам Мальдзіс у працы "Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў X1X стагоддзі" празарліва адзначыў, што, як і рамантыкі, Ян Баршчэўскі верыць у дзейсную, ператваральную сілу мастацкага слова. Музыка, вобраз якога ў многім аўтабіяграфічны, "хоча заспяваць для людзей велічны гімн", які развее чорныя хмары і абудзіць скалы" [5, с. 71]. Слова паэта, калі яно выражае народныя спадзяванні, застаецца ў вяках:

Piesni wieszcza czas nie zmienia
Burze wiatry nie rozwieja,
Beda spewac pokolenia?
Ona ludu jest nadziea [2, с.71].

Прарочыя спевы робяць несмяротным барда – галоўнага героя містычнай балады "Паўночнае ззянне", змешчанай у "Незабудцы" за 1843 г. Навум Перкін у свой час заўважыў, як "у дзіўным святле паўночнага ззяння ўзнікае іншае новае відовішча. З агністых хмар паўстаюць рыцары, як тытаны ў распалёнай сталі.<…>. Тут сівы бард зірнуў на неба і ўбачыў там шчыты і панцыры сваіх

[26]**Прарок (ад грэч.** προφήτης, прорицатель) — у агульным сэнсе, чалавек, які кантактуе са звышнатуральнымі або боскімі сіламі, служыць пасрэднікам паміж боскімі сіламі і чалавецтвам, вяшчун звышнатуральнай волі.

У энцыклапедычным слоўніку рэлігійнай лексікі беларускай мовы пад рэдакцыяй У.М. Завальнюка (Завальнюк, У.М. Энцыклапедычны слоўнік рэлігійнай лексікі / У.М. Завальнюк, М.Р. Прыгодзіч, В.К. Раманцэвіч. – Мінск, Ізд-во Гревцова, 2013. – 808 с.) адзначаецца, што прарокі – у ідуаізме, хрысціянстве, і ісламе асобы, яія надзелены дарам успрымання Божага натхнення , паслання і здольнасцю паведмляць яго людзям. Лічыцца, што яны пасрэднікі паміж Богам і людзьмі і могуць выступаць празарліўцамі і прадказальнікамі ад імя Бога будучых падзей (засух, голаду), рэлігійнага або гістарычнага характару, а таксама індывідуальнага лёсу. Аднак ад біблейкіх **прарокаў** патрэбна адмежаваць сучасны рэлігійныя прадказанні, якія называюцца **прароцтвамі**. Чалавек, які моліцца ў стане эйфарыі, экзальтацыі, у трансе і іншых анталагічных перажываннях пад уражаннем [с. 568] пачынае выкрыкваць асобныя словы, адрывістыя сказы.

волатаў; ён узяў арфу і пачаў спяваць аб іх перамогах. Вецер варушыць снежныя пасмы валасоў барда, абвявае палымнеючым агнём твар" [7, с. 207]. У гэтым мастацкім фрагменце, паводле слоў Н. Перкіна, – няма нічога іншага, акрамя ідэалізацыі невядома якіх – без прастору і часу – мінулых вякоў і абстрактнай сімволікі, у якой традыцыйнаму барду – песняру надаецца выключнае значэнне [7, с. 207].

Такой жа функцыянальнай абцяжаранасцю надзелены, паводле тлумачэння В. Каваленкі [5], вобраз празарлівага чалавека, рамантычнага будзіцеля, які апярэджвае свой час, хаця, на думку даследчыка, ён не выразны па свайму ўнутранаму і знешняму абліччу, але ўлюбёны ў родны край і гатовы служыць яму" [5, с. 86].

Самаахвярная адданасць Радзіме герояў Яна Баршчэўскага сімвалічна выяўляецца і ў даследаваннях М. Хаўстовіча [8] ў вобразе іерархічнай лесцвіцы, на самай вышэйшай прыступцы якой, знаходзіцца змагар за сацыяльную справядлівасць – "ідэальны герой". Ён, безумоўна, мае моцную сувязь з нацыянальнымі традыцыямі, валодае звышзрокам, празарліва прадчувае змены, якія адбудуцца ў краіне і ў некаторай ступені выказвае прароцтвы.

Такім чынам, міф пра прарока ў рамантычным свеце Яна Баршчэўскага, паводле сучасных даследаванняў, развіваецца ад традыцыйнага класічнага міфа пра песняра, музыку[27], любімца Апалона і муз і ўвесь час праецыруецца на біблейска–хрысціянскі і хрысціянска-каталіцкі міф *пра празарлівага героя*.

Так, ад біблейскага прарока Мацвея ў рэлігійна-мастацкую канцэпцыю пісьменніка алюзійна перайшла тэма "*слухаючых слова і нечуючых яго". Мацвей кажа: "Таму і гавару я ім у прыпавесцях, бо яны, гледзячы, і не бачаць, і, слухаючы, не чуюць, ды не разумеюць. Так спаўняецца над імі прароцтва Ісаі, які кажа: "Слыхам – пачуеце – і не зразумееце. Гледзячы, будзеце глядзець – і не ўбачыце. Бо сэрца гэтага народа атлусцела і вушамі з цяжкасцю чуюць, і вочы свае заплюшчылі, каб часам вачамі не ўбачыць і вушамі не пачуць, ды не навярнуцца, каб Я аздаравіў іх". Дабраславёныя ж вочы вашы, бо бачаць, і вушы вашы, бо чуюць" [Мц., 13: 13–16]. Толькі прывёўшы словы гэтага прароцтва, Хрыстос тлумачыць вучням усю прыпавесць пра Сейбіта, узнікае новая тэма падзелу на натоўп і выбраных. Выбраным патрэбна прапаведаваць слова, ім адкрываюцца: " І калі ён застаўся адзін, тыя, што разам з дванаццацю з Ім былі, пыталіся ў Яго адносна прыпавесцей. І казаў Ён ім: "Вам дадзена таямніца ВаладарстваБожага, а тым, якія звонку, усе застаецца ў прыпавесцях [Мр., 4 : 4–11].*

Прыпавесць "Пра сейбіта" і прароцтвы Мацвея і Ісайі сімвалічна адбіліся ў апавяданні "Плачка". Галоўная гераіня гэтага твора ўтрымлівае ў сабе кодавы алгарытм для набыцця прарочай празарлівасці героямі апавяданняў са зборніка "Шляхціц Завальня". У сувязі з гэтым нагадаем цэнтральную сцэну вышэйназванага апавядання: "*На самай вяршыні Пачаноўскае гары, уначы, у сваім жалобным уборы, упаўшы на калені, рукі і вочы ўздымаючы да зорак, малілася са слязьмі Плачка. Прад ёю адкрылася неба, найяснейшае сонечнае святло разлілося ўверсе гэтак, што ў лясах і на палетках прачнуліся ўсе птушкі і звяры і ад слёз гэтае кабеты ўтварылася крыніца жывое вады.*

З таго часу чалавек, які першы раз наведвае вяршыню Пачаноўскае гары, той, хто раней не чуў пра гэта дзіва, сустрэне чысцюткую крыніцу, а недалёка яе стаіць журботная сіраціна ў сялянскім уборы. Хто нап'ецца з гэтае крыніцы і пазнае сірату, той будзе вешчуном, усе таямніцы ўбачыць з вяршыні гары.

Узыходзілі людзі на гару . Былі і такія, што бачылі крыніцу і смутную сіраціну, аднак не зважалі на іх. Пачуўшы ад іншых пра тыя дзівы, узыходзілі ў другі раз, але ўжо не сустракалі нікога і не знаходзілі месца, дзе была тая крыніца" [1, с. 172]. Відавочна, што Плачка наблізілася да нябеснага, перад ёй адкрылася цэлая панарама гэтага прывабнага, жыватворнага святла, яна знаходзіцца ў самай блізкасці да святасці, але людзі не пазнаюць гэтую сакральную гераіню, не могуць пазнаць Боскае і стаць вешчунамі адразу, з першага погляду. Але ў мастацка-філасофскай канцэпцыі пісьменніка прысутнічаюць не толькі такія аднамомантавыя шляхі пазнання і

[27] Звышнатуральныя здольнасці Музыкі –прарока мы раскрылі ў артыкуле "Вобраз Музыкі ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага"// Весці Беларус. дзярж. пед. Ун-та. – 2005. – №2. С. 85-88

прасвятлення герояў, Ян Баршчэўскі на прыкладзе старога ўбогага чалавека (“Плачка”), Драўлянага Дзядка (“Што здарылася з Драўляным Дзядком?”), Адольфа (“Жабер трава”), Геленкі (паэма “Жыццё Сіраты”) дэманструе шляхі набыцця прарочых здольнасцей..

Выбранасць дзіўнага старога з апавядання “Плачка” пераканаўча падкрэсліваецца ў аўтарскім каментарыі: Убогі стары жыве адасоблена, даўней абышоў увесь свет. Вярнуўшыся да свае сям’і, жыў толькі з міласціны. Такі аскетычны лад жыцця збліжае яго з *юродзівымі прарокамі*, якія разглядаліся царквой “як асобы, што свядома адмовіліся ад ад звычайнага карыстання розумам. Юродзівыя абвяшчаліся людзьмі, якія пазначаныя Божай пячаткай, карыстаюцца асаблівай прыхільнасцю Усявышняга” [3, с. 788]. Убогі ў творы Баршчэўскага таксама – выбраннік Божы, які спазнаў ісціны і імкнецца данесці яе іншым. Ён часта паўтараў усім: “*Браты! Слёзы і нараканні гэтае жанчыны абяцаюць вам не золата і срэбра. Кабета плача на парозе забытае вамі святыні. Вы думаеце толькі пра багацце, а вас чакаюць беднасць і пакуты”* [1, с. 166]. Але ўзрушаныя прамовы ўбогага старога не даходзілі да слухаючых іх, не ўспрыймаліся імі (інакш кажучы, так і спрацоўвала біблейская тэма слухаючых і нечуючых слова).

Празарлівы герой Яна Баршчэўскага стойка зносіць здзекі і глумленні тых, хто не разумеў яго і за гэта атрымоўвае Божую ўзнагароду. Калі маладыя людзі ў чарговы раз вырашылі пасмяяцца з яго, укінуць у хату асінае гняздо, мяркуючы, што стары ашалее ад гэтага ўчынка, але, дзякуючы Божай прысутнасці, гняздо ператвараецца ў золата, з’явілася кабета, якая плакала на парозе старое капліцы і сказала: “*Бяры палову гэтага золата сабе, другую раздай убогім. Бог дапамагае пакутным дзецям*” [1, с. 167].

Шматпакутнаму Драўлянаму Дзядку і сіраце Геленцы з паэмы “Жыццё Сіраты” сапраўды дапамог Усявышні. Дзякуючы яго апякунству і абароне фантастычны персанаж Яна Баршчэўскага – Драўляны Дзядок прайшоў праз пакуты, здзеклівае стаўленне да яго людзей, стаў прарокам, прапаведнікам. Ён дае празарліва-дакладныя бачанні будучага жыцця Летуценніка Севярына, шкаляра Люцэфугі, Гордага Філосафа.

Ян Баршчэўскі, раскрываючы ідэю прарока ў мастацкіх тэкстах, не толькі па-майстэрску выкарыстаў і перааапрацаваў біблейскія тэксты, алюзійна ўзнавіў звесткі пра біблейскага прарока Мацвея, пра прыпавесць “Пра сейбіта”, пра юродзівых прарокаў, але і стварыў сваю мастакоўскую канцэпцыю, у якой прасочваецца сімвалічны рух ад самога працэсу станаўлення, развіцця прарока да яго самавыяўлення ў прароцтвах.

ЛІТАРАТУРА:

4. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі / Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 1998. - 480 с.
5. Jan Barszczewski/ Proza i wiersze, cz. I. Kijow, 1849,– s. 190.
6. Біблія. Кнігі Святога Пісання Старога і Новага Запаветаў. – Мінск “Біблейскае таварыства ў рэспубліцы Беларусь” – 2012. – 1112 с.
5. Завальнюк, У.М. Энцыклапедычны слоўнік рэлігійнай лексікі / У.М. Завальнюк, М.Р. Прыгодзіч, В.К. Раманцэвіч. – Мінск, “Издательство Гревцова – 2013. – 808 с.
6. Каваленка, В.А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларускай літаратуры XIX – XX стагоддзяў / В.А. Каваленка. – Мінск: Навука і тэхніка. – 1975. – 333 с.
7. Мальдзіс, А. “Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў X1X стагоддзі.” – Мінск: Навука і тэхніка. – 1966.
8. Перкін, Н. Абсягі думкі : літаратурна-крытыч. артыкулы / Н. Перкін. – Мінск, Мастацкая літаратурата, 1980. – С. 49 - 56.
9. Хаўстовіч, М.В. Мастацкі метад Яна Баршчэўскага / М.В. Хаўстовіч. – Мінск : БДУ, 2003. – 203 с.

М.С. Рак (Мінск)

ДВУСВЕТАВАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП АРГАНІЗАЦЫІ МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ РАМАНАЎ Л. РУБЛЕЎСКАЙ «СУТАРЭННІ РОМУЛА», «ЗАБІЦЬ НЯГОДНІКА, АЛЬБО ГУЛЬНЯ Ў АЛЬБАРУТЭНІЮ»

Традыцыі мастацкай сістэмы рэалістычнага пісьма, якія працяглы перыяд з'яўляліся базісам мастацкіх твораў, пачалі страчваць свае пазіцыі яшчэ ў мінулым стагоддзі. Пісьменнікі сталі шукаць новыя шляхі і спосабы абнаўлення паэтыкі мастацкіх твораў, паступова ў сусветнай і нацыянальнай літаратуры з'яўляюцца такія кірункі і з'явы, як мадэрнізм, «магічны рэалізм», «міфічны рэалізм», «неарэалізм», «жорсткі рэалізм», «фантастычны рэалізм», постмадэрнізм і інш. У рускай літаратуры тэрмін «фантастычны рэалізм» часта асацыіруецца з раманамі М. Булгакава «Майстар і Маргарыта» і Л. Леонава «Піраміда», якім уласцівы адыход ад традыцый выяўлення жыцця ў формах, падобных на само жыццё, выкарыстанне фантастыкі, міфалогіі, фальклору. Такім чынам, адметнасцю іх паэтыкі становіцца шырокае выкарыстанне разнастайных форм умоўнасці, якія, як ні дзіўна гэта гучыць, не супрацьпастаўляюцца рэалістычнаму пачатку, а выступаюць як дадатковы элемент для выяўлення ўласна аўтарскай канцэпцыі: супаставіць, размежаваць і дыялектычна спалучыць умоўна-фантастычныя і гістарычныя планы, паставіць перад чытачом пытанні, адказы на якія нельга даць не толькі па аб'ектыўных (час напісання твораў, цэнзура), але і па суб'ектыўных (аўтар наўмысна не ўмешваецца ў аповед і не дае гатовыя адказы, ствараючы тым самым адкрыты фінал і незавершаны час) прычынах. Так, у рамане «Майстар і Маргарыта» сюжэт будуецца па прынцыпе трохсветавасці: гістарычны (свет Іешуа і Понція Пілата), рэальны (Майстар і Масква 1920-х гг.) і фантастычны (іншасвет) светы.

Элементы квінтэсэнцыі «фантастычнага, міфічнага і міфічнага рэалізму» ў нацыянальнай літаратуры можна знайсці ў Я. Баршчэўскага («Шляхціц Завальня»), В. Ластоўскага («Лабірынты»), У. Караткевіча («Дзікае паляванне караля Стаха» і «Чорны замак Альшанскі»). Дзякуючы спалучэнню некалькі светаў і часавых пластоў, падобныя творы адкрываюць чытачу таямніцы і загадкі беларускай мінуўшчыны, клічуць за сабой у смугу стагоддзяў.

Блізкім да М. Булгакава і У. Караткевіча шляхам – шляхам міфалагізацыі гісторыі, стварэння некалькіх светавых пластоў (прасторава-часавых кантынумаў) – ідзе Людміла Рублеўская, якая не толькі рамантызуе беларускую мінуўшчыну, але і імкнецца запаланіць чытача «скарбамі» і таямніцамі гісторыі, бо ў яе творчасці ў сканцэнтраваным выглядзе ўвасоблена «вытанчаная самота найноўшай беларускай літаратуры па гонары і годнасці сапраўднай беларушчыны як квінтэсэнцыі нацыянальнага быцця» [3, с. 1062]. Пісьменніца працягвае, нават у большай ступені, чым паспяхова, мастацкую рэканструкцыю мінуўшчыны, выкарыстоўваючы для сваіх мэт разнастайныя метады і прыёмы: уводзіць у тэкставую прастору элементы фантастыкі, якая дапамагае героям змяніць гісторыю, стварыць яе «альтэрнатыўную версію»; містыку, што трымае ў напружанасці чытача-рэцыпіента ад першай да апошняй старонкі твора; не толькі нацыянальную, але і сусветную міфалогію, якую аўтар бездакорна ведае; алюзіі; элементы гульні і інш. Прычыны падобнай жанрава-стылёвай стратэгіі бачацца і ў тым, што дзякуючы намаганням пісьменніцы «разумееш, што мы, як і кожная еўрапейская нацыя, жывем на велізарным культурным пласце, літаральна топчамся па ўласнай гісторыі. Так што, каб жылося цікава і добра, зусім не абавязкова з'язджаць у далёкія краі – экзотыкі ды цікавасцей дома з гакам. Трэба толькі не ленавацца капаць углыб. Усю цяжкую працу пісьменніца за нас ужо зрабіла – знайшла, адмыла, упарадкавала, а нам засталося толькі прачытаць і палюбіць» [1, с. 149–150].

У сваіх аповесцях «Сэрца мармуровага анёла», «Пярсцёнак апошняга імператара», «Золата забытых магіл», «Ночы на Плябанскіх млынах» пісьменніца выкарыстоўвае двусветавасць, як адзін з прынцыпаў арганізацыі тэкставай прасторы. Паралельны хранатоп твораў дазваляе зрабіць «падсветку» падзей, што адбываюцца ў сучаснасці, гісторыяй, патлумачыць вытокі напружаных калізій, абгрунтоўваючы глыбокую еднасць і ўзаемазвязанасць / узаемаабумоўленасць дня сённяшняга і аддаленых у часе падзей; рамантызаваць «сур'ёзную» гісторыю, адкрыць яе для

шырокага кола чытачоў-аматараў, нават пэўным чынам белетрызаваць, але белетрызаваць па-караткевічаўскі, таленавіта і годна.

Раман Л. Рублеўскай «Сутарэнні Ромула» можна ў пэўнай ступені далучыць да твораў постмадэрнісцкай літаратуры, што знаходзіць пацверджанне ў выказванні І. Шаўляковай-Барзенкі. Гэта «раман-лабірынт, тэкст-сутарэнні, адметнасць жанравай структуры якога не вытлумачаецца праз "калажавае" счапленне разнастайных элементаў. У дадзеным выпадку мы маем справу з міжжанравай раманнай паліформай. У адрозненне ад "паралельных" хранатопаў папярэдніх твораў Л. Рублеўскай, у "Сутарэннях Ромула" розныя часавыя пласты (XV і XVI стагоддзі, пачатак XIX, першая палова XX (1919 год, канец 1920-х – 1930-я гады, другая палова 1940-х), пачатак XXI стагоддзя) не чаргуюцца па прынцыпе "чарапіцы", а як бы зрошчваюцца ў нераўнавеснае цэлае, прарастаюць адно ў адным – і "высвечваюцца" адно праз аднаго» [3, с. 1080]. Адзначым, што менавіта ключавымі паняццямі і сімваламі постмадэрнізму з'яўляюцца калажавасць, кліпавасць сатварэння неарэчаіснасці; сімвал лабірынту; сумяшчэнне розных часавых «платформ» / светаў; гульня. Асноўным мастацкім прынцыпам архітэктонікі рамана становіцца «шматсвецце» («многомирие»), падобна булгакаўскаму ў «Майстры і Маргарыце» з адным выключэннем: у рускім творы падаюцца тры часавыя вымярэнні, а ў нашым іх значна болей.

Дзеянне рамана пачынаецца ў турэмнай бальніцы НКУС: яшчэ не стары лекар Вяжэвіч (такое вызначэнне прафесіі героя дае сама аўтарка, падкрэсліваючы сутнасць яго роду заняткаў) узгадвае свайго апошняга пацыента Варановіча, у сям'і якога «продкі лекара служылі спаконвек – ляснічымі, аканомамі, леснікамі… Служылі – і ненавідзелі» [2, с. 243]. І вось надарыўся шанец адпомсціць, аднак доктар ужо не бачыць у гэтым сэнсу, шкадуе пакутніка допытаў. Л. Рублеўская рэалістычна-праўдзіва падае апісанне катавання зняволенага: «Вязень бесперапынна крычаў ад болю <…> А лекар па загадзе следчага стаяў са шпрыцам, напоўненым марфінам, навідавоку, і вязню крычалі на вуха, што вось ён, ягоны ратунак <…> Трэба толькі назваць імёны… адрасы… заданні… Асабліва дапытваліся пра нейкае таемнае сховішча ў царкве» [2, с. 244].

Асноўныя ж падзеі адбываюцца на пачатку XXI стагоддзя. У рамане паўстае цэлая галерэя сучаснікаў, якія адначасна з'яўляюцца захавальнікамі традыцый сваіх слаўных прашчураў: Ася (Арсенія) Вяжэвіч, стваральнік беларускага фэнтэзі Вячка Скрыніч (Славік Скрынкін) і гісторык, графскі нашчадак Даніла Раманавіч Корб-Варановіч.

Маладая літаратарка Ася Вяжэвіч ужо чатыры гады працуе рэдактарам у выдавецтве, якое «спецыялізуецца на выпуску брашураў з нормамі, правіламі, зводамі стандартаў ды іншымі рэчамі, <…> ненавідзіць гэтую працу, як ненавідзіць сцены, у якіх праводзіць большую частку жыцця!» [2, с. 245]. І нарэшце мары гераіні пра змены ў лёсе спраўджваюцца, яна трапляе на «выставу-алаверды з нейкім музеем з расійскай глыбінкі» [2, с. 260], пазнае ў шэрагу твораў з калекцыі жывапісу сябе: «Дзяўчына ў цёмнай сукенцы з вузкім белым каўняром, валасы гладка расчасаны на прабор, рукі цнатліва складзеныя пад грудзямі… Арсенія павольна падыходзіла бліжэй, і немажліва было пазбавіцца адчування, што набліжаешся да люстра… Партрэт Марыі Корб-Варановіч. Невядомы мастак, пач. XIX ст.» [2, с. 260–261] і нібыта пераносіцца з цяперашняга часу ў час мінулы.

Пісьменнік-фантаст Вячка Скрыніч прапаноўвае дзяўчыне, у якую даўно закаханы, стаць гераіняй напісанага ім рамана, каб «пражыць» яго, дакладней, ён ставіць Асю перад фактам, што яна ўжо ўвайшла ў Вялікую гульню. Для пацверджання ён зачытвае ўрывак рукапісу, дзе апісваюцца падзеі, якія толькі што перажыла дзяўчына: «Так мусіла быць – бо я так напісаў» [2, с. 266].

Такім чынам, яшчэ адным прыкладам постмадэрнісцкага ў творы становіцца тое, што «"шматслойная" рэальнасць, у якой існуюць героі рамана, аказваецца толькі адной з сюжэтных калізій Кнігі, якую піша-пражывае "вядомы аўтар беларускага фэнтэзі" Вячка Скрыніч <…> і дзейнымі асобамі якой становяцца Ася і Даніла» [3, с. 1080–1081], як кажа сам Вячка: «Мой раман – слаёны пірог з адлегласцю амаль у стагоддзе паміж слаямі» [2, с. 284]. Сучаснасць неаднаразова перарываецца сюжэтнай лініяй, што разгортваецца ў гады сталінскіх рэпрэсій, у якой адлюстроўваецца канфлікт паміж Алесем Вяжэвічам (родзічам Арсеніі) і Апанасам Корб-Варановічам (прадзедам Данілы), які ўзнік на нацыянальнай глебе.

У рамане-інструкцыі «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» закранаецца трагічная для нашай гісторыі тэма – тэма сталінскіх рэпрэсій, пісьменніца імкнецца стварыць мастацкую «гісторыю выжывання самой нацыянальнай ідэі і беларушчыны як яе “ўрэчаўлення” падчас рэпрэсій 1920 – 1930-х гадоў» [3, с. 1079]. З гэтай мэтай Л. Рублеўская ўдала і плённа спалучае ў межах аднаго твора адзнакі і прыкметы розных жанраў: «гатычнага» рамана, фантастыкі і фэнтэзі, дэтэктыва, меладрамы, квеста, кінарамана, твора пра альтэрнатыўную гісторыю. Пяцёра маладых людзей (Даліла-Дар’я, Генусь, Макс, Едрусь, Руслана) нечакана атрымалі ў спадчыну хату ў Мінску, якая раней належала Разаліі Іванаўне. У гэтым доме быў адзін сакрэт − партал, праз які можна было вандраваць у часе, а менавіта ў гады сталінскіх рэпрэсій. Героі-гульцы «фізічна» перамяшчаюцца з Мінска 2000-х у Менск 1933 года праз гэты своеасаблівы «прагал» у часапрасторы і імкнуцца змяніць гісторыю, выратаваць ахвяр сталінскіх рэпрэсій, «але не ўсё так проста… Не ў госці схадзіць да бабулі Ганны на бліны ці да суседа Радаслава на каньяк. Ты прабіраешся Туды, у чужы асяродак, нібыта спрабуеш скрозь поліэтыленавы занавес дакрануцца да чужога аголенага цела. Кагосьці часткова замяшчаеш, выціскаючы яго таксама некуды… І прыцягвае цябе абавязкова яна, Смерць» [2, с. 33]. Гульцы, «апынуўшыся ў эпіцэнтры сталінскага “палявання на беларушчыну”, не маюць шанцаў застацца “назіральнікамі”» [3, с. 1080], ды і не могуць гэтага зрабіць, нягледзячы на тое, што «плата за знаходжанне Там была высокая. Як за знаходжанне ў любым чужародным асяродку − у вадзе, агні, на лютым марозе ці страшэннай вышыні. Стан трохі падобны на ліхаманку пры высокай тэмпературы… Хвіліны забіралі гады» [2, с. 33].

Наватарства пісьменніцы выявілася і ў жанравай адметнасці твора, які з’яўляецца раманам-інструкцыяй ці, па трапным выказванні І.Л. Шаўляковай-Барзенкі, «квестам», што складаецца з «канструктару-набору» нумараваных элементаў: «Уводзіны», «Удзельнік...» (5 гульцоў), «Абсталяванне для гульні», «Гульня» (6 «версій-гісторый»), «Па-за гульнёй» (8 «фрагментаў»), «Фінальная гульня» (2 «версіі-гісторыі»), «Эпілог» (6 «камбінацый») [3, с. 1079]. Калі твор быў размешчаны ў інтэрнэце («Родныя вобразы» [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http: // rv-blr.com/litaratura/view/2143), чытач мог, карыстаючыся гіперспасылкамі, сам выбіраць пэўную версію гісторыі і развязкі твора, так бы мовіць, ствараць сваю альтэрнатыўную гісторыю .

Л. Рублеўская ў сваіх творах не проста ўзнаўляе падзеі мінулага, а стварае шырокапанарамнае мастацкае палатно нацыянальнай гісторыі, адраджаючы такім чынам культуру і мінуўшчыну Беларусі, «падсвечваючы» час сённяшні часам легендарна-гістарычным.

ЛІТАРАТУРА:

1. Аляшкевіч, М. Людміла Рублеўская: адкрывальніца скарбаў / М. Аляшкевіч // Вандроўкі вакол самотнага сонца: беларуская літаратура пачатку XXI стагоддзя ў літаратуразнаўчых партрэтах і эскізах : зб. артыкулаў / уклад. І.Л. Шаўлякова-Барзенка. – Мінск : НІА, 2011. – С. 143–150.
2. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула : раманы / Л. Рублеўская. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 519 с.
3. Шаўлякова-Барзенка, І.Л. Людміла Рублеўская / І.Л. Шаўлякова-Барзенка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 4, кн. 3 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – С. 1062–1084.

С Е К Ц Ы Я 6 (І)
ПРАБЛЕМА ПІСЬМЕННІЦКАГА МАЙСТЭРСТВА Ў ТВОРАХ СУЧАСНЫХ АЎТАРАЎ

В.І. Русілка (Віцебск)

ДУХОЎНА-МАРАЛЬНЫЯ АСНОВЫ ЛІРЫЧНАГА ХАРАКТАРУ Ў ПАЭЗІІ ВАЛЯНЦІНЫ КОЎТУН

6 красавіка 2016 года Беларусь магла б адзначаць сямідзесяцігадовы юбілей адметнай асобы, талент якой аднолькава выразна выявіўся ў розных галінах творчай дзейнасці: навуковай, духоўна-рэлігійнай (старшыня Усебеларускага жаночага фонду святой Еўфрасінні Полацкай), грамадскай, літаратурна-творчай. Аднак мінула ўжо 5 гадоў, як Валянціна Міхайлаўна Коўтун пайшла з жыцця, пакінуўшы нам да канца не разгаданы духоўны скарб, у якім ёсць і вечныя каштоўнасці, і несумненныя мастацкія знаходкі ў розных літаратурных родах і жанрах, і таямніцы, і супярэчнасці. Дадаць хоць штрых да асэнсавання творчай індывідуальнасці В. Коўтун – не толькі актуальная, але і вельмі цікавая і адказная задача, тым больш, калі звяртаешся да яе пасля грунтоўных даследаванняў В. Локун, В. Шынкарэнкі, Т. Нуждзіной, А. Сямёнавай, А. Брадзіхінай, М. Друк і іншых вучоных.

Нават простае пералічэнне напісанага В. Коўтун дазваляе зрабіць вывад аб выключнай шматгранасці яе таленту і самаадданым служэннні Беларусі: зборнікі вершаў “Каляровыя вёслы” (1971), “На ўзлёце дня” (1977), “Метраном” (1985), “Лісты да цябе” (1988), “Свяча любові” (2006), “Малітва да Калымы” (2009, пад псеўданімам Леся Беларуска), “Выбранае” (2011), кніга апавяданняў “Калінавая гронка залатая” (1988), раман-дылогія пра Цётку “Крыж міласэрнасці” (1988–1996), раман-жыціе пра Еўфрасінню Полацкую “Пакліканыя” (1998–2007), і кінараман “Спасам пакліканыя” (2007), зборнікі для дзяцей “Мы робім казку” (1983) і “Вясёлы заасад” (1986), навуковыя манаграфіі “Святло народнага слова” (1984) і “Крыніца паэзіі: на шляхах эпізацыі” (1987), пераклады і перастварэнні. Больш грунтоўнае ўчытванне ў назвы і знаёмства са зместам кніг дазваляе сфармуляваць думку аб тым, што аснову лірычнага характару ў паэзіі В. Коўтун складае апора на спрадвечна народныя ўяўленні пра жаночы характар і захапленне выключна моцнымі гістарычнымі постацямі “пакліканых” жанчын – Алаізы Пашкевіч, Еўфрасінні Полацкай. Гэтая выснова знаходзіць пацвярджэнне ў творах паэткі.

У народнай традыцыі вобраз жанчыны – гэта найперш маці, гаспадыня, каханая. В. Коўтун сцвярджае, што працавітымі рукамі жанчыны ствараецца вечнае палатно жыцця: “Жанчыны ткуць. Старыя рукі / Гадуюць з любасцю цяпло <…> / Ў жанчын да раніцы работа: грыбны, густы туман саткаць” [1, с. 8–9]. Гэты ранні верш і сёння здзіўляе яркай метафарычнасцю, светлым настроем суладдзя з жыццём і яго непарушнымі законамі. Народныя асновы лірычнага характару выдатна выяўлены і ў вершы “Трыпціх”, прысвечаным “Фядосу і Крэсціне – продкам з Меншчыны”. Напаўняючы глыбокім сэнсам этнаграфічныя дэталі, дваццацігадовая паэтка вобразна пераасэнсоўвала колеравую сімволіку нацыянальных узораў: золата сонечных праменняў, непакорная сінь неба, чорная палын-трава, нітка сівізны… Верш перапоўнены эмацыянальна афарбаванай лексікай (шчасце, сляза шчаслівая, маладосць), у ім створаны традыцыйны сімвалічны вобраз Радзімы: “хата, светлая, як лён, / З бусліхай белай над калыскай” [1, с. 13]. Працытаваныя вершы былі канцэптуальна важнымі ў паэзіі В. Коўтун, нездарма паэтка ўключала іх у сучасныя кнігі выбраных твораў (з нязначнымі праўкамі, прысвячэнне, да прыкладу, дабаўлена толькі ў 2006 годзе). Не губляе актуальнасці і дадзеная ў пачатку васьмідзясятых гадоў У. Гніламедавым такая ацэнка паэзіі В. Коўтун: “У ручніку з пеўнямі, у кроснах і ў песнях яна адчувала сувязь з пакаленнямі продкаў, з духоўнымі і маральнымі традыцыямі народа” [2, с. 240]. Еднасць з народнымі духоўнымі асновамі вызначае і ідэйны змест верша “Казачніца”. Старая бабуля, якая складала і расказвала дзецям казкі, насіла ў сваім гарбе “наш боль і голад, / Сялянскі стогн і важкай працы ўтому, / І курганоў сівое забыццё, / І крыўды нашы, бы каменні грому…” [1, с. 15]. Іменна такі, таленавіты і трывушчы, жаночы

народны характар і вызначае сілу і лёс будучых пакаленняў: “Мы ў свет выходзілі, нібы асілкі, з казкі, / І не баяліся, што ў казачніцы горб…” [1, с. 15]

Народная сутнасць лірычнага характару, магчыма, не так прама выяўленая, як у ранніх творах паэткі, заўсёды вызначала яго трываласць, глыбіню і духоўную вартасць: “О продак мой, не асудзі, / Што праўдай – не душа, а сытасць / І пашкадуй, і павядзі / Да Божай чашы ад карыта” [1, с. 88]. Гэтыя радкі напісаны ў глыбокай сталасці, калі паэтычны свет В. Коўтун, як справядліва заўважыла Т. Нуждзіна, “стаў суровым, трагічна-супярэчлівым” [3, с. 67]. Яны сведчаць і аб трываласці асноў, і аб дзейснасці, актыўнасці, духоўнай эвалюцыі лірычнай гераіні.

У якіх бы вобразах і сітуацыях ні ўвасабляўся жаночы лірычны характар, яго сутнасць найперш у выяўленні ідэі мацярынства, тварэння і самаахвярнай абароны жыцця. Так, на глыбокім псіхалагічным узроўні, перадаць жаданні адзінокай жанчыны праз трапнае параўнанне можа толькі паэтка: “Ёй на плячо, / Як хлопчык, ранак / Свой мяккі чубік пакладзе” [1, с. 24].

Многія вершы ранняй лірыкі В. Коўтун напісаны сэрцам маці: “Ты сталееш і падрастаеш, / Толькі казку, сынок, беражы… / Я гадзіннік твайго паўналецця / буду слухаць… Калі дажыву…” [1, с. 20]. Аднак прысвячэнні сыну Міхасю (“Тыдзень гадзінніка”), дачцэ Валянціне (“Да моладзі”) з’явіліся толькі ў пазнейшай кнізе выбранага “Свяча любові”.

Ідэя мацярынскай любові была галоўнай у паэме “Чарацінка чакання” (1974), прысвечанай падзеям Вялікай Айчыннай вайны. Паэтэса свядома не выкарыстоўвала сюжэт, замест яго стрыжнявую ролю бярэ на сябе матыў чакання, крохкай, але нераможнай надзеі маці. З вялікай эмацыянальна-эстэтычнай сілай створаны калыханкі, якія маці пяе малому сыну і шынялю: “Баю-бай, шынялёк, баю-бай, / ціха ў хаце сваёй спачывай” [4, с. 47]. Уражвае вобраз хлопчыка, якога вядзе па спаленай зямлі чорны комін…

Аналізуючы ў “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ ст.” гэтую паэму, В. Локун адзначае занадта ўскладненыя фальклорныя элементы і спасылаецца на думку У. Гніламедава аб тым, што паэме бракуе сюжэтнай асновы. Аднак у кнізе даследчыка “Сучасная беларуская паэзія” гаворка ідзе найперш пра паэму “А Прыпяць не спіць…”, “Чарацінка чакання” не называецца, таму, строга кажучы, цалкам пагадзіцца з крытычнымі заўвагамі, выказанымі ў акадэмічным выданні, цяжка.

Да архетыпаў “маці”, “дачка” В. Коўтун актыўна звяртаецца і ў сучаснай грамадзянска-публіцыстычнай лірыцы. Яны дзейсна дапамагаюць паэтцы падкрэсліць народную ўгрунтаванасць вобраза лірычнай гераіні, якой вельмі важна “праменнем у траве / Шапнуць на вушка Беларусі: / – Твая дачка яшчэ – жыве!” [1, с. 102].

Звяртаючыся да гісторыі чалавецтва са словамі “Прагрэс – дзіця маё, дзівак…” [1, с. 105], паэтка глыбока аналітычна асэнсоўвае яе трагічныя этапы і пафасна сцвярджае вечныя агульнагуманістычныя хрысціянскія каштоўнасці:

– Не забі!
Няма між нас на свеце лішняга.
Калі жывы – жыві, любі,
Любі зямлю, дзяцей і бліжняга [1, с. 106].

У гэтых радках, напісаных у 1983 годзе і значна папраўленых В. Коўтун у пачатку дваццаць першага стагоддзя, безумоўна адчуваецца крок паэткі да Бога.

Мацярынская сутнасць лірычнага характару адчувальная і ў разважаннях пра творчасць: “Запружыніў нерушны радок. / …Хіба ж гэтак мне душа балела, / Каб не вы, / – і людзі, / і сынок?!” [1, с. 82]. Ідэя мацярынства ключавая і ў “Трыпціху да паэтэс”: “Расці, мой сын, / дапамажы… / І абяцай Радзіме / Слова!” [1, с. 36]. Яна ж годна завяршае і паэму “Суд Алаізы”, прысвечаную асноўнай для В. Коўтун гістарычнай асобе – Цётцы (А. Пашкевіч): “Здаўна для ўсіх дзяцей зямных / Вісіць калыска ў сэрцы паэтэсы” [1, с. 100].

Важнейшым вартасным маральным арыенцірам для В. Коўтун стаў вобраз святой Еўфрасінні Полацкай, якой прысвечаны раман-жыціе “Пакліканыя”, створаны па бласлаўленні Мітрапаліта Мінскага і Слуцкага, Патрыяршага Экзарха ўсяе Беларусі Філарэта. Гэты твор сцвярджае, па словах В. Локун, асноўную канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзяў у творчасці В. Коўтун – “ідэю хрысціянскай этычнай духоўнасці” [5, с. 728]. Можна заўважыць канцэптуальную сутнасць вобраза Еўфрасінні і ў лірыцы паэткі апошніх гадоў: “Усе мы – з роду Еўфрасінні / І ўсе да вечнасці ўзляцім” [1, с. 105].

Асоба святой Еўфрасінні Полацкай – духоўная апора і для лірычнай гераіні “Малітвы да Калымы” Лесі Беларускі: “Нас дзве сястры: / адна на Калыме, / другая – у Ерусаліме” [1, с. 145]. З вобразам Лесі Беларускі звязана адна з самых яркіх літаратурных містыфікацый канца XX – пачатку XXI ст., створаная В. Коўтун з дапамогай Алы Канапелькі і ўкраінскага паэта Васіля Малагушы. Гэта апублікаваная ў 1997 годзе ў часопісе “Полымя” гісторыя пра рэпрэсіраваную беларускую паэтку Ларысу Марозаву, якая нібыта разам з В. Малагушам была вязнем калымскага лагера “Эльген”. Рамантызаваную біяграфію лірычнай гераіні “Малітвы да Калымы”, якую нельга атаясамліваць з вобразам лірычнай гераіні іншых твораў В. Коўтун, напісала А. Канапелька. Пры ўсёй відавочнасці ідэі – паказаць моцны, змагарскі тып жаночага характару, у якім зліваліся б рысы ўсіх гістарычна вядомых “абраных” жанчын Беларусі, “стварыць метафарычна абагулены помнік лагерным пакутніцам” [5, с. 5], пры ўсіх тлумачэннях аўтаркі – усё ж да канца не ясна, чаму неабходна было на працягу звыш дзесяці гадоў падтрымліваць ілюзію сапраўднасці гістарычнага імя і, тым больш, разбураць гэтую ілюзію ў 2009 годзе ў інтэрв’ю газеце “Звязда”.

Стылёва, вобразна – з першых публікацый у “Полымі” – “Малітва да Калымы” арганічна ўпісвалася ў паэзію В. Коўтун без усякіх “перастварэнняў”, як вызначала жанр гэтых вершаў паэтка. Тая ж ідэя нязломнасці, нялёгкага жыццёвага шляху жанчыны, на якой трымаецца зямля. Па-мастацку моцна выяўлены кантраст “жанчына–абставіны”, у якім “матухну-Калыму” перамагае любоў да “матуленькі Беларусі”. Той жа, тыповы для В. Коўтун, канцэпт свячы, што, як справядліва заўважыла Т. Нуждзіна, ва ўсёй творчасці аўтаркі сімвалізуе сілу духу Асобы:

Стаім, як свечкі, на вятрах тваіх, Радзіма.
Ад Янкі… Алаізы… І – Максіма.
Гарым, як свечкі, між снягоў тваіх, Айчына.
Святога Духа у імя… Айца і Сына [6, с. 129].

Гэтыя радкі, у якіх зноў і зноў клічацца ў наш дзень духоўны вопыт беларускай нацыі, – паэтычны запавет В. Коўтун нашчадкам. А ў Віцебскай абласной бібліятэцы імя У. І. Леніна клапатліва захоўваецца кніга “Свяча любові”, на якой рукой паэткі пятага чэрвеня 2007 года напісана: “З пажаданнем светлае Боскае любові і Свята-Еўфрасіннеўскай апекі – здароўя, душэўнае моцы, аптымістычнага погляду на Будучыню незалежнай Беларусі! Шануйма родную мову і літаратуру – аснову нашай нацыянальнай годнасці і адметнасці. Часцей усміхайцеся і шануйце сваё жыццё. Шчасця Вам! Валянціна Коўтун”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Коўтун, Валянціна. Свяча любові : Выбраная паэзія / Валянціна Коўтун. – Мінск : Лімарыус, 2006. – 200 с.
2. Гніламедаў, У. Сучасная беларуская паэзія / У. Гніламедаў. – Мінск : Бел. навука, 1983. – 285 с.
3. Нуждзіна, Т. С. Слова-вобраз у паэтычнай мадэлі свету В. Коўтун / Т. С. Нуждзіна // Веснік Брэсцкага ўн-та. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2012. – № 12. – С. 62–68.
4. Коўтун, В. Лісты да цябе : Вершы, паэмы / Валянціна Коўтун. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 174 с.
5. Малітва Лесі Беларускі : Інтэрв’ю з Валянцінай Коўтун / Запісала В. Мядзведзева // Звязда. – 2009. – 30 красавіка. – С. 5.
6. Коўтун, В. М. Выбранае / В. М. Коўтун. – Мінск : Лімарыус, 2011. – 280 с.
7. Архіў Віцебскай абласной бібліятэкі імя У.І. Леніна.

Н.В. Заяц (Мінск)

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ КАТЭГОРЫІ ЧАСУ Ў ЛІРЫЦЫ ВАСІЛЯ ЗУЁНКА 2000-Х ГАДОЎ

Час з’яўляецца адной з ключавых філасофскіх катэгорый і ментальных універсалій, пад якой разумеецца дынамічная форма быцця матэрыі, што выражае працягласць яе існавання. У паэтычным дыскурсе В. Зуёнка час выступае ідэйна-сэнсавай дамінантай, прадвызначаючы параметры аўтарскай мадэлі свету. У 2000-я гг. сталы чалавек і вопытны майстра пэўным чынам падсумоўвае

зробленае за паўстагоддзя, яшчэ больш засяроджваючыся на даследаванні традыцыйных для яго паэзіі “вечных” пытанняў, што не ўяўляецца магчымым без апеляцыі да паняцця час.

Катэгорыя часу рэалізуецца ў непарыўным адзінстве з іншай базавай філасофскай катэгорыяй – прастора. (Заснавальнік фенаменалогіі прасторы і часу ў літаратуразнаўстве М.М. Бахцін для гэтага прапанаваў спецыяльны тэрмін “хранатоп”.) Сфармуляваны ў вершы “Не адолець смерці тугу…” паэтычны тэзіс – “А час без прасторы – пусты, / Як прастора без часу – мёртвая…”[28] – знаходзіць пацвярджэнне ў вялікім корпусе лірычных тэкстаў. Прасторава-часавы кантыніум паэзіі В. Зуёнка адмысловы: лірычнаму герою побач з моцнай эмацыйнай прывязанасцю да мясцін маленства ўласціва глабальнае самаадчуванне сябе як часцінкі сусвету. Таму прасторавыя маркеры ў паэзіі гэтага аўтара не зводзяцца толькі да зямной тапанімікі (найбольш прадстаўнічая трыяда Нача – Мачулішча – Халопенічы), а пашыраюцца за кошт касмічнай сферы. Каардынатамі касмічнай прасторы ў лірыцы выступаюць зоркі, планеты, іх арбіты, галактыкі, Млечны шлях. Прычым актуалізацыя тых ці іншых элементаў залежыць ад мастацкай задачы, дапамагае дэшыфраваць аўтарскую інтэнцыю. Напрыклад, у вершах “Душа” і “Над вячэрняй гарадской смугой…” паўстае вобраз планеты Марс, семантыка якога ўбірае замацаванае ў еўрапейскай культуры ўспрыняцце Марса: “Бог вайны – злавесна вестку шле” (“Над вячэрняй гарадской смугой…”). У спалучэнні з тэмпаральным вобразам вечара гэта стварае своесаблівую эмацыйную атмасферу, перадае неспакой і ўстрывожанасць лірычнага героя не толькі ў канкрэтны момант сузірання прыроднай з’явы (неба на захадзе сонца), але і ў больш шырокім сэнсе: трывога за лёс чалавецтва, заўтрашні дзень (як і ў вершы “Душа”).

Традыцыйна творы В. Зуёнка адпавядаюць класічнай міфалагічнай схеме: хаосу і разбурэнню супрацьстаіць гармонія і ўладкаванасць. У вершы “Над вячэрняй гарадской смугой…” функцыя гарманізацыі належыць яшчэ аднаму касмічнаму аб’екту – вобразу месяца: “Ды ўзнімаўся месяц да нябёс – / І аблiччам з вышыні яснеў. / І душу зямлі крывавы лёс / Абмінаў у летаргічным сне…”. Паказальна таксама, што ў мастацкай сістэме згаданых твораў канцэптуальнае значэнне мае вобраз душы, якая паўстае натуральным элементам прасторы і часу.

Паэту ўласціва дуалістычнае разуменне часу – адначасовае прызнанне яго канечнасці і бясконцасці. У многіх творах мяжы тысячагоддзяў узнікае бінарная апазіцыя “час – вечнасць”, першы складнік якой суадносіцца з фізічным існаваннем чалавека, другі нярэдка карэлюецца з паняццем “смерць”: “смерць – гэта вечнасць” (“Скупая”), “смерць – як вечнасці запас” (“Зерне”), “смерць – гэта і ёсць вечнасць”, “вечнасць – гэта і ёсць смерць” (“Смерць – гэта і ёсць вечнасць…”), “Смерць разрывае прастору. <…> / Ад вечнасці не адгародзішся” (“Свет калапсуецца ў вечнасць…”). У гэтай сувязі можна гаварыць пра рэалізацыю ў паэтычным свеце В. Зуёнка т.зв. мадэлі нулявога мастацкага часу, якую вылучаюць некаторыя літаратуразнаўцы, называючы яе нерухомай, вечнай, у якой паняцці час і прастора страчваюць сэнс [2].

Пытаешся ў жыцця: дзе ў вечнасць дзверы… –
“Не знаю,– кажа, – разам крыж нясём…”
Нікому Бог той тайны не даверыў, –
Спытайся ў смерці: гэта знае ўсё…

Іншы элемент апазіцыі – “час”– звязваецца з працягласцю жыцця, у некаторых выпадках нават атаясамліваецца з чалавекам: “За часам не вернешся наўздагон, – / Час – ён двайнік наш сустрэчны. / Час – гэта я, гэта ты, гэта ён, / А ўсё, што без нас, – гэта вечнасць…” (“І хто намаліўся, і хто награшыў…”). Набліжэнне непазбежнага фіналу абумоўлівае ўзнікненне вобраза часу, жорсткага ў адносінах да чалавека: “А час грызе, грызе гадоў скарынку – / І мізарнее з кожным днём запас, – / Які няўмольны і бяздушны час: / Ні здрады, ні спагады, ні супынку…” (“На кожную травінку…”); “Равеснікі, якіх даўно не бачыў, / Не сустракаў амаль што цэлы век, / Як на сябе, гляджу на вас – і плачу: / О страшны час! Які ты чыніш здзек!..” (“Равеснікі, якіх даўно не бачыў…”). Метафізічнае пытанне пра сутнасць часу і вечнасці даследуецца ў многіх вершах

[28] Тут і далей, калі не ўказана іншае, цытуецца па рукапісах В. Зуёнка.

(“Навагодняе”, “Дні”, “Калі Усявышнім ценем…”, “Праўдзівы жыццём…”, “Прастора – ты бясконцасць ці нішто?..” і інш.), нярэдка застаючыся без адказу: “Загадка: прастора і час. / Разгадка? Нямое пытанне… / А што калі нас не стане? – / Якая прастора без нас? / А ў вечнасці – час які, / Калі: ні канца, ні пачатку?.. / Стаяць шкалярамі перад загадкай / Бясконцасць і вёрсты, дні і вякі…” (“Загадка: прастора і час…”).

Касмаганізм паэтычнага светабачання В. Зуёнка, успрыняцце сябе мікракосмасам у макракосмасе, абумоўлівае семантызацыю паняцця “вечнасць” як бязмежнага Сусвету. Тэмпаральная катэгорыя паслядоўна разглядаецца аўтарам у агульным прасторава-часавым кантэксце. Звяртаючыся да зорак, лірычны герой верша “Душою юнай абдымаю…” заўважае: “Мільёны год з глыбінь сусветаў / Яшчэ вы будзеце свяціць, – / І верш мой, мёртвага паэта, / Да вас, пагаслых, даляціць…”. Тут выразна абазначаецца яшчэ адзін сэнс: “вечнасць” як незнікомасць паэтычнага слова. Сувязь паняццяў “паэзія” і “вечнасць” выяўляецца таксама ў вершы “Партрэт Аляксандра Блока”: “Сам у сябе пагляд, / Атрутная здань пазнання, / Самаспалення чад / І вечнасці прадчуванне”.

Такім чынам, абодва элементы апазіцыі напаўняюцца перыферыйнымі сэнсамі: паняцце “вечнасць” атрымлівае інварыянтную мастацкую рэалізацыю ў вобразах смерці, сусвету, паэзіі; час можа ўспрымацца як нешта варожае, суадносіцца з жыццём чалавека, увасабляцца ў вобразе жартаўніка і інш. Вечнасць, па В. Зуёнку, – статычная і бясконцая, час – заўсёды рухомы і канечны: “У вечнасці / Няма часу – / Яна не рухаецца / Ні назад, ні наперад, / Яна з сабою / Вечна сам-насам: / Сама для сябе / І ўлоў і нерат. / І шляху не мае – / Шлях у нас: / Прамы, / Дзе нараджэнне і смерць – / Дзве супярэчнасці. / Вечнасць вечная. / А час – / Гэта мы: / Нявечныя / Ў гэтай вечнасці…” (“У вечнасці…”). Пры гэтым разгортванне жыцця ў часе адбываецца па лінейнай схеме, з выразна абазначанымі кропкамі адліку (нараджэнне) і фіналу (смерць).

Як вядома, катэгорыі часу ў рэцэпцыі многіх культур прыпісваюцца два варыянты разгортвання – лінейны і цыклічны. Цыклічная мадэль больш ранняя, узыходзіць да архаічнага светапогляду і грунтуецца на натуральных прыродных з’явах – паўтаральная змена пор году, дня і ночы. Лінейнасць звязваецца з хрысціянскім светаўспрыняццем: час мае “пачатак” і “канец”, ён аднанакіраваны і неўзнаўляльны, падзеі суадносяцца або з мінулым, або з сучаснасцю, або з будучыняй. У творах В. Зуёнка знаходзяць увасабленне дзве гэтыя мадэлі. Напрыклад, у вершы “Душа” кантамінуюцца лінейная (праяўленасць мінулага, цяперашняга і будучыні) і цыклічная формы разгортвання часу (звязаная з пераемнасцю пакаленняў, верай пра незнікомасць чалавечай душы): “Будзе праўнук зорныя сюжэты / На касмічных выдмішчах шукаць / І не здагадаецца пры гэтым, / Хто яго наважыўся гукаць. / Падкажу – няхай сабе адзначыць: / Гэта голас-абярог імкне / Той хлапчук з душой багоў надначных, / Што падобны крышку на мяне…”. Працытаваныя радкі, якія ўяўлюць сабой так званую праспекцыю (забяганне наперад), сведчаць пра дэфармацыю лінейнага часу, як і разгортванне мінулага ў цяперашнім (“Чую, як з магільнага пагорка / Жытнім полем шэпчуць галасы, – / А пра што ў дзядоў ідзе гаворка, / Я не знаю, і не знае сын”). Ускладненасць часавай мадэлі, сінтэз лінейнасці і цыклічнасці выступаюць тут прыватнай праявай зуёнкаўскага сінкрэтычнага метаду пазнання свету – своеасаблівага касмаганізму, калі быццё ўспрымаецца ва ўсёй неадназначнасці і складанасці, першасна-пачуццёвая, амаль паганская рэцэпцыя неаддзельная ад рэлігійнай і навуковай.

Літаратура дастаткова вольна абыходзіцца з катогорыяй тэмпаральнасці – адной з уласцівасцей мастацкага часу з’яўляецца яго ўмоўнасць. У паэзіі XXI стагоддзя В. Зуёнак часта з аб’ектыўнага часу пераносіцца ў мінулае. Дэфармацыі лінейнай схемы шляхам рэтраспекцый рэалізуюцца ў вершах “Незваротнае”, “Развітанне з вальсам” і інш. “Лета зялёнаю хмаркай плыве, / Сцеле мурог пад калядны настольнік. / З Богам у згодзе дзяцінства жыве, / І не памрэ яшчэ тата ніколі. <…> / Мама не стала ўдавою яшчэ… / Мама-заступніца, мама жывая… / …Тысячагоддзяў сустрэчу сячэ / Сёння дарога мая крыжавая” (“Незваротнае”). Актуалізуецца і такая асаблівасць мастацкага часу, у вялікай ступені ўласцівая лірыцы, як дыскрэтнасць, перарывістасць. Лірычны герой шэрагу тэкстаў існуе як бы ў розных часавых вымярэннях і, адпаведна, паўстае адразу ў дзвюх іпастасях – дарослы і дзіця (вершы “Толькі дзяцінства”, “Конь маленства начлежным іржаннем…”, “Май, не пакінуўшы слядоў…”, “Прышласць тоіцца мудрым сфінксам…”, “А ці гэта прыснілася

мне…”). Для абазначэння прыналежнасці да розных храналагічных адрэзкаў і абумоўленай гэтым душэўнай раздвоенасці аўтар выкарыстоўвае адмысловы трапны вобраз: “хлапчук з сівою галавой”. Дзяцінства заўсёды ідэалізуецца, з адлегласці бачыцца бесклапотным і шчаслівым, эмацыйна сілкуе і супакойвае: “Калі час да сценкі прыцісне, / Спосаб ёсць пазбыцца жуды: / Азірніцеся на дзяцінства – / І глыніце жывой вады” (“Дзень пражыты – нібыта вечнасць…”). Лейтматывам шматлікіх твораў-апеляцый да мінулага выступае моцнае пачуццё настальгіі, спалучанае з усведамленнем аднанакіраванасці, незваротнасці часу, як, напрыклад, у вершы “Усё яно...”: “Гукае, гукае дзяцінства, / Вяртае, вяртае дзяцінства... / Іду ўсё жыццё туды, – / Ды ў іншым кірунку сляды...” [1, с. 103].

Да цыклічнай мадэлі маюць дачыненне лірычныя тэксты, у якіх ствараюцца вобразы пор года і часу сутак. У прыватнасці, у лірыцы знаходзіць увасабленне традыцыйная інтэрпрэтацыя вобраза вясны, якая, згодна з універсальнай аналогіяй паміж чалавечым жыццём і прыродным цыклам, суадносіцца з маладосцю (“Калісьці…”, “Прыгожая, таму што маладая…”, “Май, не пакінуўшы слядоў…”, “Самому сабе: адказ пытаннем на пытанне”, “Мінулых дзён мінулыя хвіліны…”, інш.). Рэпрэзентатыўны ў гэтых адносінах верш “Вясну не прыдумаеш…”: “Вясну не прыдумаеш уінтэрнэце, – / Каб раптам зямля апранулася ў квецень. / Вясну не прызначыш і не замовіш, / Вясну, як птушку ў сіло, не зловіш. / Яна прыходзіць толькі сама. / І праходзіць… Іншых няма” [1, с. 106].

Як відаць, катэгорыя часу ў лірыцы В. Зуёнка прадстаўлена ў звязцы з катэгорыяй прасторы, прычым апошняя існуе ў сістэме касмічных каардынат. Дуалістычнае разуменне часу, яго канечнасці і бясконцасці, рэалізуецца праз апазіцыю “час – вечнасць”, складнікі якой маюць інварыянтную семантыку. Час разгортваецца па лінейнай і цыклічнай схемах або выступае як статычная субстанцыя (т.зв. нулявы мастацкі час). Розныя тэмпаральныя мадэлі нярэдка кантамінуюцца ў адным тэксце, дэфармуюцца (выкарыстанне рэтраспекцый, праспекцый) і інш., выяўляючы складанасць і шматмернасць прасторава-часавай карціны свету В. Зуёнка, неардынарнасць і ўнікальнасць паэтавага светабачання.

ЛІТАРАТУРА:

1. Зуёнак, В. “Каб міма ніхто не прайшоў” : вершы / В. Зуёнак // Маладосць. – 2015. – № 5. – С. 102–106.
2. Николаев, А.И. Основы литературоведения :учеб. пособие для студентов филолог. специальностей / А.И. Николаев.– Иваново : ЛИСТОС, 2011[Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.listos.biz. – Дата доступа : 20.02.2016.

А. В. Трафімчык (Мінск)

“У КААРДЫНАТНАЙ СІСТЭМЕ КРАТАЎ”: РЭЦЭПЦЫЯ ГІСТАРЫЧНАЙ ПОСТАЦІ ТАДЭВУША КАСЦЮШКІ Ў ПАЭМЕ АЛЯКСЕЯ САЛАМАХІ «КАСЦЮШКАВА ПРЫСЯГА»

Да стварэння вобразу такога героя нашай мінуўшчыны, як Тадэвуш Касцюшка, звярнуўся добры тузін беларускіх паэтаў сучаснасці – ад Д. Бічэль да С. Патаранскага. Кожны па-свойму вершамі ўпісваў славутага земляка ў беларускі гістарычны і культуралагічны кантэкст. У 2014 г. з’явілася і паэма – твор буйнога фармату належыць пяру берасцейца Аляксея Саламахі [6].

Гэты не раўнуючы баладны верш вядомы крытык Леанід Галубовіч лічыць далёкім ад майстравітага выканання: «Паэма Аляксея Саламахі «Касцюшкава прысяга» – нацыянальны па духу вершаваны твор, аднак стылістычна каструбаваты, недарэшты выштукаваны…» [5]. Пагаджаючыся з наяўнасцю тэхнічных агрэхаў, не станем іх, аднак, і перабольшваць, першасную ўвагу скіроўваючы на ўдалае мастацкае разгортванне сюжэтнай лініі, заснаванай на паданні пра прысягу Касцюшкі на вернасць наступнаму пасля Кацярыны II імператару Расіі Паўлу I. Тым больш, што ў эстэтычным аспекце знаходзяцца і пэўныя несумненныя вартасці твора берасцейца.

Сам факт азначанай прысягі, магчыма, далёка не ганаровай для героя двух кантынентаў, нікім не адмаўляецца. Але адна яе акалічнасць больш падобна да прыгожага міфа. Зрэшты, аб усім па парадку.

Кампазіцыйна твор А. Саламахі складаецца з трох частак: І. Ліст з Петрапаўлаўскай крэпасці, ІІ. Размова з Паўлам І., ІІІ. Прысяга.

Эпісталярная першая частка звернута да сямейнікаў. А. Саламаха, праўда, памыляецца ў адпаведнасці гістарычнай рэчаіснасці, ставячы ў зваротны шэраг героя-адрасанта яго маці – яна памерла яшчэ ў 1768 г. Фактычная памылка, аднак, не разбурае, а ўзмацняе праўду мастацкую, павялічвае ступень тугі і настальгіі аўтара ліста:

Як вы, любая маці мая? Кацярына? Ганна?
Як ты, Юзэф? У Сяхновічах, мусіць, зараз.
Як там дзеці, унукі? Мне ўжо нават складана
пералічваць усіх – гэта быццам рабіць каштарыс.

Я сумую адчайна. Дарэчы, мінулай ноччу
напісаўся першы не да Людвікі вершык.

У перадачы пачуццяў вязня аўтар адмыслова прымяняе ў якасці жыццёвага канцэпту для героя спасылку на Людвіку – найвялікшае каханне Тадэвуша: тым самым, у супастаўленні эмоцый розных душэўных планаў «па модулі», падкрэсліваецца глыбіня перажыванняў. Яна ў тым ліку перадаецца праз пэўнае перайманне стылю паэтычнага пісьма вядомага паэта Іосіфа Бродскага (перадусім маецца на ўвазе рытміка-інтанацыйныя і сінтаксічныя канструкцыі, а таксама архітэктоніка жаночых рыфмаў [пар., напрыклад: 3]). Як справядліва кажа ўкраінскі літаратуразнаўца Ігар Кручык, «еще явный и броский (“бродский”) элемент поэтики Бродского – намеренное несовпадение поэтического размера и синтаксиса, строки и предложения: инверсии, переносы из строки в строку, из строфы в строфу, enjambement’ы... По сему поводу приведем мнение Николая Славянского, который в статье “Carmina vacut taetra” о Бродском замечает: “Строфа для него лишь заемный сосуд, в который он наливает то, чего прежде там не бывало. Да и наливает так, что все льется через край. Прием переноса незаконченного предложения из строфы в строфу был редок и знаменовал собой некую чрезвычайность. У Бродского эта чрезвычайность повсюду и никакой чрезвычайности уже не обозначает, кроме того, что и строфа у него прохудилась, и льет из нее, как из сита. Строфика Бродского чаще всего – лишь зрительная иллюзия и графическое ухищрение”» [4]. Не пагаджаючыся з думкай пра адсутнасць надзвычайнасці сэнсу ў названым прыёме паэзіі І. Бродскага і скіраваўшы ўвагу на твор А. Саламахі, паспрабуем апраўдаць перайманне беларускага паэта ў расійскага: гэтым «цераз край» аўтар верша пра Касцюшку намагаецца абазначыць перапоўненасць пачуццямі душы героя:

Недзе побач са мной з басцённых муроў апоўдні
чысціць горла гармата, мусяць вясці ў прыбіральню.
Колькі шчэ нашы жыцці паўскрайку імперыі поўніць
будуць грукат, праклёны ды лямант званоў развітальных?

Фактычна Т. Касцюшка (а ў другой частцы і цар Павел І) загаварылі сучаснаю моваю, у тым ліку моваю сучаснай паэтычнай эстэтыкі (прынамсі ва ўсходнеславянскіх літаратурах), у многім «падгабляванай» пяром такога «заканадаўцы», як І. Бродскі.

А сапраўдны палон – гэта тое, што робіцца звычкай.
Я мяркую, яна і з’яўляецца сілай катаў.
Што раблю? Раззнаёміўся з пацукамі, пільную знічкі
у каардынатнай сістэме кратаў.

Такім чынам, «дзякуючы» А. Саламаху яго герой нават «сістэму каардынат» сфарміраваў тоесную, сугучную лірычнаму герою І. Бродскага. Як сцвярджае расійскі бродсказнаўца Канстанцін Фрумкін, «в понимании пространства и времени Бродский, конечно, ближе к классической механике, к Ньютону, поэт вполне поддерживает ньютонианские представления о пространстве и времени как о вмещающих в себя вещи и системы координат пустые среды. Впрочем, было бы ошибкой говорить, что “Бродский разделяет мнения старой ньютоновской физики”. Бродский ничего не “разделяет”, суть в том, что он открыл эти обладающие могуществом божеств пустые среды, и был так поражен этим открытием, что оно стало едва ли не важнейшей темой всего его творчества. Пустота, открытая Бродским – пустота совсем иного свойства, это пустота известная экзистенциализму и ас-

социирующаяся прежде всего с одиночеством. Бродский – это мост между экзистенциализмом и Ньютоном» [10]. У сувязі з гэтым і працытуем расійскага паэта:

Только рыбы в морях знают цену свободе; но их
немота вынуждает нас как бы к созданью своих
этикеток и касс. И пространство торчит прейскурантом.
Время создано смертью. [1]

Такую ж пустэчу адкрывае для сябе і палонены Касцюшка, у вачах якога ствараюцца «свае этыкеткі і касы» – не раўнуючы каардынаты быцця вязня-індывіда. А сувязь яго прасторы з часам, хоць А. Саламаха і не кажа наўпрост, аналагічная сітуацыі лірычнага героя І. Бродскага, «ибо время – область фраз, а пространство – пища глаз» [2].

Безумоўна, так зроблена берасцейскім паэтам (не выключана, што часткова свядома і адмыслова) для даходлівасці, успрымабельнасці карціны цікавага і напружанага гістарычнага сюжэта (з разлікам перадусім на абазнаных у дыскурсе ўплываў І. Бродскага).

Яшчэ адно перайманне паэтыкі І. Бродскага можна ўбачыць у падыходах да стварэння вобразнасці ў вершы А. Саламахі. Так, беларускі паэт перадае настроі і думкі свайго героя пры дапамозе правядзення паралелей са з'явамі прыроды, «прывязвання» да іх, бо яны, хоць і даступны мінімальна ў турэмным акне, не могуць не выклікаць асацыяцый з самым балючым для душы паўстанца:

Вось такі б нам туманны мур наўсцяж манеўра,
каб, што тая вільготнасць, гусцела ў далонях зброя
і знянацку сляпіла вочы лязо касінераў,
бо выключна ў бліжнім баі ажывае мроя.

Як бачна з урыўка, у турме Касцюшку найбольш даймаюць думкі не пра сваё актуальнае становішча, а найперш пра прычыны паражэння – вайсковыя і палітычныя. Наконт апошніх А. Саламаха выказваецца лаканічна і справядліва (у сэнсе адпаведна сапраўдным меркаванням вязня Петрапалаўскай крэпасці як гістарычнай асобы):

Але ўсё спісаць на надвор'е было б спрашчэнствам.
Мы і самі сабе стагоддзі капалі ямку:
нават Бог не паспеў бы на нашыя ўсе набажэнствы,
ды вагаецца шляхта ў адным і другім напрамку.

Напрыканцы першай часткі аўтар пераходзіць ад адлюстравання існага становішча свайго героя, Касцюшкавых перажыванняў і дум да сюжэтнага разгортвання – просьбы да сямейнікаў:

Калі нехта паважыцца з нашых мясцін па справах
(хай бы зараз, пакуль яе не заснежыць),
дык прашу – перадайце мне жменю зямлі з фальварку.
На магілу не хопіць, але ля яе – усцешыць...

Яшчэ не зразумела, для чаго просіць пратаганіст зямлі з радзімы і як павернецца яго жыццё далей. Але ў Расіі тым часам адбылася змена ўлады і слова ў сваёй паэме А. Саламаха дае новаму манарху, які пераглядае вынікі кіравання Кацярыны II, у тым ліку што датычыцца лёсу паўстанцаў. Цар прапануе Т. Касцюшку прысягнуць на вернасць – «атрымаеш свабоду, сялян і нямала грошай». Горды паўстанец не адмаўляецца, аднак прыкметна карэкціруе дамову – згодна са сваім нязломным характарам:

Гасудар, я гатовы, але прысягаць асобе
не магу, калі толькі яна не ў спадніцы.
Мне таксама, дарэчы, і поза не даспадобы –
кленчу цалкам я толькі, як п'ю з крыніцы.

Цар прымае ўмовы, бо, маўляў, «у Расіі заўсёды знойдзецца граф Суворaў».

Заключная трэцяя частка ў адрозненне ад папярэдніх вельмі кароткая. Зрэшты, кульмінацыя і вымагае пружыннай лаканічнасці.

Павялі арыштанта змацоўваць з царом дамову.
Цвёрда голас Касцюшкаў гучаў па ўсім пакоі:
«Я клянуся ніколі не здрадзіць ніводным словам,

ані думкай зямлі, цяпер стаю на якой я».

Варушыліся хмары, як быццам пад ветрам – збожжа.
Ад уважлівых і ўсюдыісных вачэй употай
апусціўся Тадэвуш спіной да дзвярэй на ложак,
усміхнуўся...
Ды й вытрас зямлю з ботаў.

Усё. Справа зроблена. Хітрасць была прыглынута Касцюшкавым візаві. Сумленне ліцвіна чыстае. З жыццёвай мудрасці «памяраць збірайся, а жыта сей» для героя актуалізуецца другая тэза, увасобленая ізноў-такі праз паралелі з карцінамі прыроды, якія не патрабуюць дадатковай дэалегарызацыі жыццядайнага сімвала збажыны.

Такім чынам, А. Саламаха перастварае на паэтычны баладна-паэмны лад вядомую напаўміфалагічную гісторыю пра вызваленне Тадэвуша Касцюшкі з палону Паўлам І. У адрозненне ад сваіх калег па тэме [гл.: 7–9] аўтар «Касцюшкавай прысягі» не ідзе па шляху адной лірызацыі, прымяняючы яе, аднак, вельмі шырока як сродак паэтыкі з відавочным перайманнем стылю пісьма І. Бродскага. Характар героя раскрываецца і праз эпічныя элементы. Касцюшка паўстае цэльнай асобай з найлепшымі душэўнымі і разумовымі якасцямі. І яшчэ што важна: А. Саламаха хоць не «лакалізуе» і не палітызуе патрыятызм свайго персанажа, несумненна, робіць яго вобраз годным парасткам беларускай зарунелай нівы, які імкнецца «наўпрост дадому, ды пешшу, дарма што вершнік», імкнецца ў снах – рэмінісцэнцыйна, несумненна, аб купалаўскай Беларусі.

ЛІТАРАТУРА:

1. Бродский, И. Конец прекрасной эпохи/ И. Бродский // Русская поэзия[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rupoem.ru/brodskij/all.aspx. – Дата доступа: 13.01.2015.
2. Бродский, И. Неоконченный отрывок (Самолет летит на Вест...) / И. Бродский // Русская поэзия[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rupoem.ru/brodskij/all.aspx. – Дата доступа: 13.01.2015.
3. Бродский, И. Песня невинности, она же – опыта / И. Бродский // Русская поэзия[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rupoem.ru/brodskij/all.aspx. – Дата доступа: 13.01.2015.
4. Кручик, И. Какие особенности поэтики Иосифа Бродского чаще всего используют его подражатели / И. Кручик // Сетевая словесность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.netslova.ru/kruchik/brodsky.html. – Дата доступа: 13.01.2015.
5. ЛеГАЛ. «Прыдумай сабе Айчыну» // Новы час. – 2014. – 28 ліст. – С. 23.
6. Саламаха, А. Касцюшкава прысяга / А. Саламаха // Дзеяслоў. – 2014. – №5. – С. 61–63.
7. Трафімчык, А. «Краіны гэтае герой...»: Касцюшка ў паэзіі Берасцейшчыны // Маладосць. – 2011. – №8. – С. 117–119.
8. Трафімчык, А. «Ценям Касцюшкі»: гісторыя аднаго верша Дануты Бічэль-Загнетавай / А. Трафімчык // Новы час. – 2012. – 21 снеж. – С. 12.
9. Трафімчык, А. Тадэвуш Касцюшка ў беларускім мастацкім слове / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2004. – № 10. – С. 88–92.
10. Фрумкин, К. Пространство-время-смерть: Метафизика Иосифа Бродского / К. Фрумкин // Культурология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/frumkin.htm. – Дата доступа: 13.01.2015.

І.І. Шматкова (Мінск)

ПАЭТ І ПАЭЗІЯ Ў МАСТАЦКА-ЭСТЭТЫЧНЫМ СВЕТАПОГЛЯДЗЕ БЕЛАРУСКІХ ПАЭТЭС ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX СТ.

Кожны сапраўдны паэт імкнецца спазнаць сутнасць паэзіі, яе прызначэнне, ролю ў жыцці чалавека, адказаць на пытанне, што галоўнае і якія каштоўнасці ляжаць у аснове вершаванага мастацтва. Ю. Лотман у даследаванні "Аналіз паэтычнага тэксту" піша: "Паэзія належыць да тых сфер мастацтва, існасць якіх не да канца зразумелая навуцы" [14, с. 3].

Калі абапірацца на сцвярджэнне аб адным з найважнейшых прызначэнняў паэзіі – пазнанне свету і чалавека, – то неабходна зазначыць, што кожны паэт раскрывае, у першую чаргу, уласны духоўны свет. Я. Янішчыц у адным са сваіх інтэрв'ю гаварыла: "Змест верша фарміруе душа, работа душы, характар творцы..." [13, с. 14]. У В. Вярбы "....кожны верш мой, нават слова – / Мой час, мой дзень, мой боль і хлеб" [6, с. 128]. К. Буйло ўказвае на выпакутаванасць свайго паэтычнага радка: "Шукаеш, ловіш, з болем, з мукай, – / А фарбы блекнуць на паперы..." [4,с. 163]. Для Е. Лось галоўнае, каб у паэта было гарачае сэрца: "Радзіўся паэтам – паэтам і будзеш! / Паэтава сіла, паэтава воля / У сэрцы гарачым..." [8, с. 20].

Лірычная гераіня верша Г. Каржанеўскай таксама гатова прыняць у сваё сэрца шмат розных пачуццяў, і сваіх, і чужых, бо ведае, што без іх будзе "і золь, і пустата. / І там, дзе царствуе нуда, / Шчэ не ўзышоў/ ніводзін вершык" [7, с. 52]. Менавіта зварот да настрою, пачуцця, руху душы і ёсць спецыфічная рыса беларускай жаночай паэзіі. У зборніках кожнай з паэтэс ёсць асноватворнае "энергетычнае поле" – свая душа, свой эмацыянальны змест.

Шмат разважанняў пра паэзію ў вершах Я. Янішчыц. Гэта і пра практычную значнасць творчай працы: "Не назавём – само не назавецца / Ні азярцо, ні твар, ані – вякі" [14, с. 169]; і пра яе складанасць: "....Ці знаеш ты, як рыфма цяжка тчэцца, / Як рвецца песня – часта! – на шматкі?" [14, с. 169] (акцэнтацыя ўвагі на слове "часта" ствараецца пры дапамозе трох сінтаксічных сродкаў – інверсіі, выдзялення працяжнікамі і клічніка ў сярэдзіне сказа); і пра самаадданасць паэта: "Паэзія – агонь і лёд: / Сто раз згараць і уздымацца. <...> Пісаць, нібы ісці пад лёд, / Каб потым зноў узняцца ў слове!" [14, с. 243]. Адметны сінанімічны рад азначэнняў слова "паэзія" ў форме шасці кароткіх назыўных сказаў дае паэтэса ў пачатку аднаго з сваіх вершаў-асіндэтонаў: "Паэзія. Душа. Айчына. / Маланка з громам. Бура. Ціш" [14, с. 213]. Гэтымі кароткімі словамі Я. Янішчыц, здаецца, удалося выказаць усё: і сэнс, і вытокі, і адметнасць свайго паэтычнага слова (напружанасць, крайнасць душэўных станаў паэтэсы дакладна перададзена з дапамогай побач размешчаных антонімаў).

Аб незайздроснай долі паэта піша Т. Бондар: "Спяшаюцца. Ах, гэтыя паэты! / Асколкі сэрца. Шум. Аўтарытэты. / А ім зайздросцяць! Хтосьці зноў блукае / Між дум сваіх... / І неба ўсё чакае" [3, с. 15]. Сваю творчую канцэпцыю паэтэса дэманструе з напружаным дынамізмам: "Усё – ці нічога. / Мне мала з трывогі / Выціснуць песню / І тут жа – у скач. / Кожнай травінцы –/ Даць імя бога! / Кожны міг – / Заткаць у кумач! / І – шчаслівай! – Упасці ў кветкі, / Ледзь кіўнуўшы небу здаля..." [3, с. 52].

Г. Булыка дае арыгінальнае азначэнне паэзіі, у якім хімічныя тэрміны ўплецены ў адмысловую мастацкую форму: "Паэзія ўніверсальная, як вада ў прыродзе. Паэт стварае цякучую сістэму вобразаў і сімвалаў, якая, падобна да вадкасці, можа запаўняць пасудзіны і класічнай, і мудрагелістай формы. Паэзія валодае ўласцівасцямі абцякаць, расчыняць, вымываць, разбураць, наносіць, назапашваць... Кругаварот вечных тэм, смак, колер і пах паэзіі залежыць ад "дамешкаў" індывідуальнасці паэта. І тут – бясконцая прастора для варыяцый" [5, с. 83]. Здаецца, што паэтэса проста замяніла ў хімічным азначэнні слова "вада" словам "паэзія"! У гэтым і заключаецца адметнасць творчай індывідуальнасці Г. Булыкі – "Паэтэса першая ўвяла ў нашу паэзію тэму навукі" [5, с. 82]. Л. Сільнова прыводзіць не менш арыгінальнае прызначэнне паэта ў тыповай для яе граматычнай форме трэцяй асобы: "Ты, паэтка, / Ты, вар'ятка, / Песня-Спетка, / Душа-ў-Пятка!.." [11, с. 46]; працягваючы ў вершы "Дзіця": "Пішу – / Пра што хачу.." [11, с. 47]. Паэтэса напачатку творчасці прадэманстравала сваю авангардную, эксперыментатарскую ў адносінах да паэтычнага

слова пазіцыю: “Я – Людка, / Жыцця паэтычнае люстра. / Угледзься – / І знойдзеш адбіткі ўва мне...” [11, с. 74].

Н. Мацяш разважае аб прызначэнні паэта на зямлі ў вершы “Ці скажу” – галоўнае для яго – быць “голасам” іншых людзей, выяўляць “іх радасці й скрухі”, і тады “Узыходзіць, як каліва, слова. / Не згубіцца яму ў шматгалоссі” [10, с. 140]. Выказвае паэтэса думкі аб хуткаплыннасці жыцця, аб тым, што пражыць яго трэба адпаведна: “Каб на прыканцы не шкадаваць, / Што не ўсё, чым доля нас вітала, / З годнасцю мы ўмелі адвітаць” [10, с. 157]. У Н. Мацяш ёсць вершы з красамоўнымі назвамі: “Паглядвайма ў неба” і “Зазірні ў сябе”. Гэтыя назвы-заклікі – выражэнне аўтарскага ідэалу. Паэтэса жадае перасцерагчы людзей, каб іх душы не апынуліся ў змроку. Святло падае на чалавека з нябёсаў, свет можа разліцца ў чалавеку сонцам. Толькі зазірні, чалавек, туды, “...дзе пануе неасяжны / Шчасцямоўны мір. / Выпадковае, не мае / Там прытулку зло: / Толькі радасць, толькі воля, / І святло, святло...” [10, с. 216]. Святло і змрок, нябеснае і жыццёва-зямное – вось тая сэнсаўтваральная ідэя-антыномія, якая па-філасофску асэнсоўваецца паэтэсай.

У сваім інтэрв’ю Н. Мацяш акрэслівае шэраг маральна-этычных пытанняў, на якія яна шукае адказ у сваёй творчасці: “Ці “ўсё чалавечае” (У. Калеснік) з намі, г. зн. – ці духоўны ты, чалавек? Што пераважае ў табе: святло ці морак, любоў ці нянавісць, вернасць ці здрадніцтва, ахвярнасць ці маладушша, шчырасць ці падступніцтва, прадажніцтва ці непадкупнасць? Што баліць табе, што цешыць? Чым ты дужы, чым кволы? Што цябе жывіць і на якім грунце развінаешся?.. Бо, як праніклівa заўважыў У. Калеснік, “нельга мастаку паўнацэнна жыць для чалавецтва, не жывучы для свайго народа, не памятаючы яго славы, здзяйсненняў, яго страт, не дбаючы пра добрае імя ў свеце і яго будучыню” [12,с. 134]. Дарэчы, некалькі адрознае разуменне бінарных пазіцый “мараль і творчасць” у Г. Булыкі: “...мараль і творчасць атаясамліваюцца ў неабходнасці быць натуральнымі, нязмушанымі” [5, с. 89].

Р. Баравікова валодае сваім адметным мастацка-эстэтычным поглядам на паэта і паэзію, заключаным у поўнай самаадданасці творчасці. Яна проста “загадвае” паэту: “...сэрца і трывогі ўсе аддай / радку, што пачуццём на нервах / тчэцца” [2, с. 274], ці піша пра неабходнасць “растварыцца” аўтару ў сваім творы: “І творца так... / Хто ён у плыні дзён? / Пакутнік нелюдзімы ці гуляка? <...> Ёсць твор! / У ім усё яго жыццё” [2, с. 412]. Паэтэсу, так як і Н. Мацяш, хвалюе, што ў сучасным грамадстве людзей больш турбуюць матэрыяльныя праблемы, чым духоўныя, і тады для паэзіі месца не існуе: “Радкі, радкі... / Свет патрабуе хлеба! / І, што яму, мо толькі насмяшыш, / што дзесь Паэт вядзе размовы з небам / пра несмяротнасць слова і душы” [1, с. 242]. Гэта ж вечная праблема суаднясення “духоўнае – матэрыяльнае” раскрываецца ў яшчэ адным вершы Р. Баравіковай: “Няхай гавораць людзі ля кіёскаў, / што я ў палоне песенных забаў <...> Сяброўкі абсталёўваюць кватэры, / я п’ю ў лясах на досвітку расу / і незалежна, з выглядам гетэры, / чыёсьці сэрца ў кошыку нясу” [1, с. 13]. Для паэтэсы існуе яшчэ адзін “вымяральнік” сапраўднай паэзіі – праўда: “Выходзь да люду пры парадзе / ці выстаўляй капкан з рыззя, / ў аднойчы сказанай няпраўдзе / калісь патоне праўда ўся...” [2, с. 371]. Такім чынам, беларускія паэтэсы раскрываюць асновасутнаснае прызначэнне паэзіі, якое можна вызначыць як “спасціжэнне свету і дыялог паміж людзьмі, самапазнанне, самапабудова чалавечай асобы ў працэсе пазнання...” [14, с. 131].

Усведамленне ролі паэта і паэзіі займае важнае месца ў мастацка-эстэтычнай канцэпцыі творчасці беларускіх паэтэс. Для іх паэзія – высокадухоўная субстанцыя, яны імкнуцца данесці эстэтычныя ідэалы і каштоўнасці праз слоўны вобраз, думку-пачуццё. Гуманістычны пафас – асноўны як у беларускай лірыцы другой паловы XX стагоддзя ўвогуле, так і ў жаночай паэзіі ў прыватнасці – скіраваны да свядомасці чалавека з мэтай яе духоўнага і маральнага пераўтварэння па законах прыгажосці.

ЛІТАРАТУРА:

1. Баравікова, Р.А. Дрэва для райскай птушкі: лірыка / Р.А. Баравікова; прадм. І. Штэйнера. – Мінск : Маст. літ., 2007. – с.
2. Баравікова, Р.А. Сад на капялюшыку каханай: лірыка / Р.А. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 486 с.
3. Бондар, Т. ...І голас набыла душа: вершы і паэмы / Т. Бондар. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 111 с.
4. Буйло, К. …Коціцца рэха: вершы, паэма, лісты / К. Буйло. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 286 с.

5. Булыка, Г. З Галінай Булыка гутарыць Леанід Дранько-Майсюк / Г. Булыка // Крыніца. – 1994. – № 7. – С. 82–90.
6. Вярба, В. Апошні верасень. Выбранае: вершы і паэмы / В. Вярба. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 270 с.
7. Каржанеўская, Г. Асенні мёд: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 159 с.
8. Лось, Е. І каласуе даўгалецце / Е. Лось. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 367 с.
9. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, Ленингр. отд., 1972. – 271 с.
10. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязой: вершы і паэмы (1962 – 1992) / Н. Мацяш. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 301 с.
11. Сільнова, Л. Ластаўка ляціць... Вершы. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 95 с.
12. Шматкова, І. Наталіцца роднасці святлом...: Агульнае і адметнае ў творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай / І.І. Шматкова; навук. рэд. А.І. Бельскі. – Мінск : Ковчег, 2011. – 148 с.
13. Янішчыц, Я. Выбранае / Я. Янішчыц. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 234 с.
14. Янішчыц, Я. Пачынаецца ўсё з любві...: вершы, паэмы / Я. Янішчыц. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 339 с.

С.У. Калядка (Мінск)

САЦЫЯЛЬНЫ ДЫСКУРС У СТАНАЎЛЕННІ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ

Нават тады, калі не ўжывалі паняцця «гендар», уздымаліся праблемы сацыякультурнай няроўнасці пола, дыферэнцыяцыі мужчынскай і жаночай ролі ў грамадстве і ў тым ліку ў літаратуры. Некалі Іван Мележ гаварыў Яўгеніі Янішчыц: «Нашаму брату – мужчыну нялёгка ў літаратуры, ну а жанчыне – тым больш. Зараз Вы можаце не зразумець мяне, але потым адчуеце, а можа, і ўспомніце, аб чым я гаварыў Вам калісьці. Будзеце працаваць у літаратуры – адчуеце. Пішыце, Жэня, мне верыцца, што Вы будзеце пісаць добрыя вершы» [1]. Яго словы – не красамоўнае папярэджанне, не запалохванне маладой паэтэсы, а канстатацыя гендарнай асіметрыі ў літаратурных колах, дзе творчасці жанчыны надавалася другараднае значэнне. Доўгі час жаночае захапленне літаратурай успрымалася ледзь не як дамская прымха. Нават у акадэмічную «Гісторыю беларускай літаратуры ХХ стагоддзя» ўключаны ў якасці асобных літаратуразнаўчых партрэтаў за перыяд 1900 – 1965 гг. толькі Цётка, з 1965 – Л. Геніюш, Е. Лось, Д. Бічэль, Р. Баравікова, Я. Янішчыц, Н. Арсеннева.У апошнім томе «Гісторыі…» сітуацыя крыху выпраўлена, тут сустрэнем партрэты адразу некалькіх паэтэс – А. Тулупавай, Н. Мацяш, В. Іпатавай, Т. Бондар, В. Коўтун, А. Паповай (адзінага празаіка), Г. Каржанеўскай, Л. Рублеўскай. Першыя сур'ёзныя водгукі на творчасць аўтара-жанчыны з'явіліся ў 1960-70-ыя гады, калі ў беларускую літаратуру прыйшлі Е. Лось, В. Вярба, Д. Бічэль-Загнетава, а за імі Я. Янішчыц, Р. Баравікова, В. Коўтун, Г. Каржанеўская, В. Іпатава, Н. Мацяш і інш. Вырасла цэлае пакаленне жанчын-літаратараў, і на гэту з'яву не звярнуць увагу было ўжо немагчыма. У дакладах, выступленнях Максіма Танка як старшыні праўлення Саюза пісьменнікаў БССР, на розных пленумах, з'ездах, пасяджэннях у пераліках пісьменнікаў пачалі з'яўляцца жаночыя імёны, сярод якіх першынство па колькасці згадак належыць Яўгеніі Янішчыц. На другой і наступных пазіцыях па колькасці згадак на афіцыйных мерапрыемствах знаходзяцца імёны Д. Бічэль-Загнетавай, Н. Мацяш, В. Коўтун, Е. Лось, Н. Тулупавай, Т. Бондар і г.д. Зрэдку з'яўляюцца ў дакладах Максіма Танка кароткія ацэнкі-рэзюмэ творчасці асобных паэтэс, кшталту: «Ад кнігі да кнігі прарастае пачуццё грамадзянскай заклапочанасці ў паэзіі наступнай генерацыі, якую ўжо ніяк не назавеш маладою. Палессе і яго слаўныя людзі ў светлых паэтычных вобразах праходзяць праз сэрца Яўгеніі Янішчыц; мужнасцю і пяшчотай напоўнены радкі Ніны Мацяш…» [2, с. 346]. І калі яму даводзілася прыводзіць прыклады ў ацэнцы сучаснага стану развіцця маладой літаратуры – называць імёны маладых таленавітых творцаў, – то ў першую чаргу Максім Танк неаднаразова згадваў менавіта Яўгенію Янішчыц: «У нас вельмі добрая, таленавітая паэтычная моладзь, і хацелася б, каб грамадскі тонус яе творчых здабыткаў быў заўсёды высокі. Не буду, бадай, канкрэтна ацэньваць творчасць таго або іншага маладога паэта, а тым больш пералічваць прозвішчы. Толькі для прыкладу назаву прадстаўніцу жаночага, так сказаць, атрада маладой паэзіі Я. Янішчыц. Піша свежа, шчыра, лірычна… І зусім відавочна: найбольшага поспеху дасягае паэтэса тады, калі закранае сацыяльную праблематыку» [3, с. 365].

Нельга не ўлічваць і гендарны аспект уваходжання беларускіх аўтарак у літаратуру. Калі ў творчым плане адзіным крытэрыем сапраўднага быў талент, то ў сацыяльным абжыванні літаратурнага Парнаса былі пэўныя праблемы. Відавочны гендарны перакос дэманструе нам статыстыка па «Саюзе пісьменнікаў» па звестках на 12 мая 1974 года:

У складзе Саюза пісьменнікаў 284 чал., мінчан – 235, з Гродна – 5, з Магілёва – 8, з Гомеля – 8, з Брэста – 3, з Віцебска – 2.

Члены КПСС – 160 чал., кандыдаты – 1 чал., член ВЛКСМ – 4 чал., беспартыйныя – 126 чал.

Па адукацыі: з вышэйшай – 199 чал., з незак. выш. – 43 чал., з сярэдняй – 36 чал., з незаконч.сярэдн. – 6 чал.

Па нацыянальнасці: беларусы – 220 чал., рус. – 28, укр. – 7, яўрэі – 23, палякі – 3, татары – 1, грузін – 1.

301 пісьменнік, 24 – жанчыны [4].

З 301 члена Саюза пісьменнікаў Беларусі толькі 24 жанчыны. Лічбы гавораць самі за сябе. Па звестках на 1985 год указвалася, што ў Саюзе пісьменнікаў 364 членаў, сярод якіх 193 празаіка, 147 паэтаў, 35 драматургаў, 72 дзіцячых пісьменніка, 30 перакладчыкаў і 110 крытыкаў і літаратуразнаўцаў. Як сведчыць сацыялагічныя дадзеныя, проза была ў большай пашане, чым астатнія віды літаратурнай дзейнасці. А сярод 147 паэтаў на той час пэўную частку складалі аўтары-жанчыны. У 1987 годзе прысутнасць жанчын у радах членаў Саюза пісьменнікаў павялічылася да 47 чалавек (улічым, што ў гэту лічбу ўваходзяць і пісьменнікі, і перакладчыкі, і літаратуразнаўцы). За 10 гадоў членамі Саюза пісьменнікаў сталі толькі 23 жанчыны! За гэтымі лічбамі, з аднаго боку, праявы стратыфікацыі грамадства ў цэлым, а з другога – пошук шляхоў супрацоўніцтва без канфрантацыі. Пісьменнікі-мужчыны паблажліва паглядалі на паэтэс як на вучаніц, падтрымлівалі іх у мастакоўскіх намаганнях заняць пачэснае месца сярод творчай эліты, вучылі, як трэба рабіць творы і зборнікі і г.д. Жанчыны-пісьменніцы бралі ўдзел у творчых камандзіроўках і на сустрэчах з чытачамі, вечарах паэзіі, аднак ім хіба зрэдку давалі слова на вялікіх літаратурных сходах, сімпозіумах, з'ездах. Паэтэсы аздаблялі сваёй прысутнасцю дэлегацыі, але далей гэтага справа не рухалася.

Права жанчын – пісаць пра пачуцці, права мужчын – ствараць сапраўдную літаратуру. Вынікам падобнага гендарнага размеркавання роляў у беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя стала тое, што так і не стала «народнай паэтэсай» ні адна з яркіх, самабытных і вартых гэтага высокага звання аўтарак. Пасля смерці Яўгеніі Янішчыц было шмат разваг пра тое, што пад сваё 50-годдзе яна магла прэтэндаваць на гэта званне. Калі б жыла, калі б так вырашыла шаноўная мужчынская большасць… І невялікая колькасць дзяржаўных прэмій – адно са сведчанняў ігнаравання дасягненняў «жаночай літаратуры». Звернемся да лічбаў. У адпаведнасці са звесткамі Саюза пісьменнікаў, да 1986 года былі ўзнагароджаны адзінкі:

Тарас Н. – медаль «За трудовое отличие» (1955).

Ганаровыя граматы Вярхоўнага Савета БССР (1958, 1976).

Тулупава Н. – грамата Вярхоўнага Савета БССР (1959).

Шаўчонак М. – медаль «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения В.И. Ленина» (1970).

Бічэль-Загнетава Д. – медаль «За доблестный труд» (1970).

Ганаровая грамата Вярхоўнага Савета БССР (1978).

Дзяржаўная прэмія БССР ім. Я. Купалы (1984).

Янішчыц Я. – Прэмія Ленінскага камсамола Беларусі (1978).

Дзяржаўная прэмія БССР ім. Я. Купалы (1986).

Мацяш Н.– Літаратурная прэмія СП БССР ім. А. Куляшова (1984).

Коўтун В. – прэмія СП БССР ім. А. Куляшова (1986).

Іпатава В. – ордэн «Знак почёта» (1986).

Лялько К. – прэмія Ленінскага камсамола Беларусі (1986). [5]

Тут можна гаварыць пра падпарадкавальную ролю жаночай літаратуры другой паловы XX ст. у дачыненні да сацыяльных магчымасцей беларускіх паэтэс ствараць мастацкі тэкст не толькі як жаночую гісторыю, але і як тую сапраўдную літаратуру, якую актыўна публікуюць, якую

рэкламуюць нароўні з мужчынскай літаратурай і якую пэўным чынам ацэньвае крытыка (маюцца на ўвазе артыкулы, рэцэнзіі, водзывы).

Дазіраванае ўключэнне жанчын-літаратараў у Саюз пісьменнікаў спрыяла эвалюцыйнаму развіццю літаратурнага працэса без сутнасных трансфармацый. Адладжаная сістэма Саюза пісьменнікаў кантралявала ўсякія інавацыі ў яе рэканструкцыі. Прымалі ў члены Саюза ў некалькі этапаў. Аднак нас цікавіць нават не складанасць уваходжання ў Саюз, а эматыўны складнік рэкамендацый.

Так, на пасяджэнні Прэзідыума Саюза пісьменнікаў БССР ад 9 красавіка 1971 г. Яўгенія Янішчыц атрымала рэкамендацыю ад А. Лойкі: «Ж. Янішчыц паэтэса арганічнага дару, шчырай, даверлівай інтанацыі, арыгінальнага светаўспрымання, жывапіснага валодання словам» [6]. Ва ўсіх азначэннях прысутнічаюць эмацыянальныя лексемы. Не тэмы, ідэі, праблемы паэзіі Я. Янішчыц акрэслівае А. Лойка, а ў экспрэсіі яго ацэнкі зварот да стылёвай непаўторнасці яе пісьма. У многім гэтая асаблівасць бачання творчай індывідуальнасці жанчыны-аўтара праз апісанне яе стылёвай самабытнасці набыла якасці ўстойлівай тэндэнцыі ў крытыцы і літарататуразнаўстве. Да прыкладу, на пасяджэнні камітэта па Дзяржаўных прэміях БССР Ніл Гілевіч даў наступную характарыстыку творчасці Я. Янішчыц: «Яўгенія Янішчыц – адна з таленавітых прадстаўніц пакалення беларускіх паэтаў, якія нарадзіліся пасля вайны. Вершам паэтэсы ўласціва ўсхваляванасць, роздум над часам, над жыццём і духоўным светам сваіх сучаснікаў. Многія з іх прысвечаны тэме міру, мацярынства, кахання» [7]. Лексемы «ўсхваляванасць», «мацярынства», «каханне» паўстаюць эмацыягеннымі маркерамі ва ўспрыманні творчасці паэтэсы і выступаюць канстантамі яе жаночага пісьма. Такім чынам, ацэнка творчасці паэтэсы часцей за ўсё абмяжоўваецца характарыстыкамі феміннага стылю аўтара. Калісьці Р. Бярозкін размежаваў адметнасці жаночага і мужчынскага пісьма наступным чынам:

«– Вы хочаце падкрэсліць, Рыгор Саламонавіч, што ў жанчыны свая асаблівая структура мыслення ці псіхалогія? – пытаюся ў Бярозкіна.

– І не толькі. Жанчыны бываюць розныя. Але ўжо сама фізіялогія, Жэня, непадабенства мускулатуры мужчынскага і жаночага радка. Ды ўсё ж галоўнае – душа, склад мыслення, а за гэтым стаіць цэлы характар чалавека, яго рэакцыя на свет і рэчы, яго пазіцыя, калі хочаце» [8, с. 56].

Аднак нягледзячы на прывязку адрознення мужчынскага і жаночага пісьма да літаратуразнаўчых канстант: склад мыслення, пазіцыя, характар, рэакцыя на свет і рэчы, у прэпазіцыю Р. Бярозкін выносіць «мускулатуру мужчынскага і жаночага радка», тым самым аддаючы перавагу крэатыўнай ролі вершаскладання, у якім эмоцыя набывае стылёвыя прэферэнцыі.

Лірыка Яўгеніі Янішчыц спаўна раскрывае свет чалавечай душы, і найперш праз яе эмацыянальна-пачуццёвы вопыт; яна і звернута адпаведна да пачуццяў чалавека, апелюе да яго здольнасці суперажывання – якасці надзвычай каштоўнай у чалавечай культуры. Сапраўды, непаўторнасць светабачання паэтэсы ў яе тонкім лірызме, у меладычнай танальнасці выказанага слова, у асацыятыўнай гнуткасці паэтычнага вобраза, у пафасным узлёце перажывання, у надрыве эмоцыі, у драматызме пачуцця, што кранае самыя балючыя струны душы. І за ўсім гэтым стаіць памяць славянак, памяць беларускі, якая зазнала на працягу стагоддзяў шмат гора і мала радасці ў каханні і асабістым жыцці. Гераіня Я. Янішчыц паўстае ў непрыхаванай аголенасці спакутаванай душы. І гэты вобраз знаходзіць водгук у чытача незалежна ад прыналежнасці яго да пэўнай эпохі ці ідэалагічнай сістэмы.

У.В. Гніламедаў трапна вылучыў гендарныя прыкметы паэтычнага голасу Я. Янішчыц: «Жаноцкасць у паэзіі Янішчыц звязана якраз з музычнасцю яе верша, некаторай ідэалізацыяй рэчаіснасці, інтымнымі інтанацыямі, унутранай даверлівасцю, схільнасцю да эмацыянальнага абжывання свету» [9, с. 236]. Фемінінная прырода яе творчага самараскрыцця не толькі ў спосабах адлюстравання сябе і свету ў тэксце, у тонкіх нюансах раскрыцця пачуцця, але і ў паэтыцы, у механізмах пабудовы верша.

ЛІТАРАТУРА:

1. Янішчыц, Я. Дарагі – Іван Паўлавіч: Старонкі ўспамінаў / Яўгенія Янішчыц // ЛіМ. – 1987. – 16 кастрычніка.

2. Максім Танк. Беларуская савецкая літаратура, яе дасягненні і задачы ў святле рашэнняў XXVII з'езда КПСС / Максім Танк. Збор твораў у 13 т.: Т. 13. Публіцыстыка / Падр. С.У. Калядка, У.С. Трафімец, А.Р. Шакун, перакл. А.У. Бразгуноў; Укладальнікі: У.І. Мархель, С.У. Калядка. Т.13. – Мінск: Беларус. навука, 2012.
3. Максім Танк. Як жыта калосіцца: Інтэрв'ю / Максім Танк. Збор твораў у 13 т.: Т. 13. Публіцыстыка / Падр. С.У. Калядка, У.С. Трафімец, А.Р. Шакун, перакл. А.У. Бразгуноў; Укладальнікі: У.І. Мархель, С.У. Калядка. Т.13. – Мінск: Беларус. навука, 2012.
4. БДАМЛМ, ф.78, воп.1, спр.335.
5. БДАМЛМ, ф. 78, воп. 1, спр. 568.
6. БДАМЛМ, ф.78, воп. 1, спр. 199.
8. БДАМЛМ, ф.371, воп.1, спр.114.
9. Янішчыц, Я. Праз трапяткое лісце год: Да 70-годдзя з дня нараджэння Р. Бярозкіна / Яўгенія Янішчыц // Маладосць. – 1988. – № 7.
10. Гніламедаў, У. Пранікаючы ў тайны быцця: Творчы партрэт Я. Янішчыц / Уладзімір Гніламедаў // Полымя. – 1979. – № 5.

Т.П. Барысюк (Мінск)

"СВАЁ" І "ЧУЖОЕ" Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

Апошнім часам у выніку актуалізацыі і пашырэння на заходнееўрапейскай і ўсходнеславянскай прасторы імагалагічнага літаратуразнаўчага напрамку, вялікая ўвага надаецца вывучэнню нацыянальных тыпаў ментальнасці, дыялога культур з пазіцыі проціпастаўленняў "сваё" і "чужое".

Неабходнасць асэнсавання "свайго" ўласціва кожнай нацыянальнай літаратуры. У паэтычных творах 1986–1990-х гг. Максім Танк (1912–1995) выяўляецца і як патрыёт, і як чалавек, які з павагай ставіцца да славутых людзей і месцаў замежных краін. Як сапраўды нацыянальны паэт, ён наблізіўся да разумення душы беларускага народа, яго менталітэту і характару. Нарачанскі пясняр у "Гравюрах Скарыны" лічыць, што творы мастацтва вядомага асветніка застануцца неўміручымі і паспрыяюць захаванню нацыянальнай памяці. Ідэя непарыўнай лучнасці нацыянальных геніяў, рэлігійных прарокаў з лёсам Айчыны гучыць і ў вершы "Кім быць?" Алега Лойкі (1931–2008). Яго лірычны герой разважае, прадстаўніком якога народа ён хацеў бы быць, пералічаючы славутых асобаў розных нацыянальнасцей. Так, ён хацеў бы быць "у Тайландзе –... Буддай, / Сапфо – у Эладзе, / Бёрнсам – у шатландскай карчме, / Эдгарам По над По, ... / Полем Верленам – у Нотр-Дамскіх нёфах, / у венгерскай пушце – Шандорам Пецёфі, / ... Блокам над Нявой, / У каталіцкай Польшчы – Езусам Хрыстусам, / Скрозь і ўсюды застаючыся беларусам!.." [9, с. 71]. Так што, будучы аматарам замежных падарожжаў і культурных дасягненняў іншых краін, аўтар не губляў прытым сваю нацыянальную годнасць. Такое, як у вершы "Кім быць?" А.Лойкі, сінтэтычна-цэласнае асэнсаванне нацыянальнага і інтэрнацыянальнага, з павагай да абодвух бакоў, з'яўляецца тэндэнцыяй сучаснай паэзіі.

У паэзіі Алега Лойкі беларусы простыя, шчырыя і даверлівыя, якім трэба "горб распраміць", каб адрадзіць сваю нацыянальную годнасць [9, с. 8–9]. Наш народ – носьбіт станоўчых якасцей, не згубленых на працягу шматпакутнай гісторыі, і пасля Чарнобыльскай катастрофы: "О мой любы, святы, паважаны / Не латруга, не здрайца, не хлус, / Крыжаваны ды не ўкрыжаваны / Чорнай нехрысцю беларус..." [9, с. 34]. Аўтар лічыць, што нашы людзі – не бедныя, не ваўкалакі, не памылкі, а тытаны, геніі, асілкі [9, с. 61]. Станоўчыя якасці характару маюць і нашы суайчыннікі ў вачах Р. Барадуліна (1935–2014). Ён бачыў беларусаў таленавітымі: такія, напрыклад, скрыпач ("Піліп"), ганчары ("Чорныя чары"). У вершы "Мы больш сваёй ахвярнасцю вядомы..." беларусы апісваліся паэтам як сціплыя, гасцінныя, дружалюбныя, гатовыя ўсім падзяліцца з іншымі, часам нацыянальна несвядомыя людзі. Яны – "пяшчотна-мройныя" і запаслівыя ("А казкі ведалі раней за нас..."), няхцівыя ("Я – арыец"), талерантныя ("Суцяшэнне"). Яны – некрывадушныя – гэта аўтар інструментаваў гукапісам кантэкстуальна-семантычна блізкіх слоў "крывічы", "крэўнасць" і фразеалагізма "не крывіць душой": "Душою не крывілі крывічы, / Бо крэўнасць з небадолам адчувалі"

[2, с. 198]. Яны "...не выракаліся веры / Ды крывіцкай сваёй радні" [2, с. 216]. Яны працавітыя, яны маўкліва-цярпліва зносілі гістарычны польскі, расійскі, нямецкі прыгнёт, але калі стануць нарэшце "гаспадарамі свае зямлі, / Беларусамі ў Беларусі?" [2, с. 107]. Нашы суайчыннікі спяваюць насуперак злыбедам (г.зн. аптымісты), як лес, – усё стрываюць і, як дол, – маўчаць ("І ў дужках"). Але калі мірных жыхароў вораг абражаў ці знявечваў, яны станавіліся ваяўнічымі: "І выпростваўся серп на меч, / Кій згінаўся, / Каб стацца лукам" [2, с. 112]. У "Ведах" Р.Барадулін распавядаў пра сваю сціплую, непісьменную, але з вялікімі практычнымі навыкамі маці-сялянку, што разбіралася на бытавым узроўні ў тэалогіі, астраноміі, аграноміі, ветэрынарыі, філалогіі, міфалогіі. Яна "не ўмела ў горы хіліцца", "не ўмела... хваліцца" [2, с. 71], ненавацца і шмат ведаў перадала сыну, – усё гэта можна сказаць пра многіх беларускіх сялянскіх маці. Мастак Лявон Баразна для аўтара – увасабленне беларускага нацыянальнага характару: той маляваў (паважаючы) старых, "Піў чарку да дна", "Рабіў дацямна, / Любіў давідна" [2, с. 97–98]. Характэрна-беларускім (відаць, міласэрным) лічыў паэт звычай на лістападаўскія Дзяды пакідаць каласы з зярнятамі галодным птушкам, каб і яны маглі памянуць нашых продкаў ("Вылучна беларускі").

Р.Барадулін асэнсоўваў феномен ахвярнасці беларускай культуры, якая раздавала і раздае свае таленты іншым краінам, узбагачаючы іх. Так, наша Айчына аддала Адама Міцкевіча (чые беларускамоўныя вершы знайсці немагчыма, хоць існуе версія, што яны былі) польскай літаратуры. Аднак генетычна і духоўна-культурна ён усё роўна належыць нашай зямлі, падпітвае сваёй энергетыкай нашых творцаў: "Адам Міцкевіч паліць / Беларускія вершы свае, / Каб напісаў іх Янка Купала..." [2, с. 183]. Тут гучыць матыў духоўнай пераемнасці генетычна-беларускіх пакаленняў творцаў. Іншанацыянальныя паэты вучыліся ў нашых, дзівіліся з іх творчых адкрыццяў ("Ясенін слухае Чарота"). Віцяблянінa Марка Шагала Беларусь ахвяравала Францыі, але помніць яго і захапляецца ім. У Віцебску дагэтуль "...на падваконні / Гараць бальзамінкі / Зоркамі малалецтва / У цёплым космасе / Незабытай бацькаўшчыны" [3, с. 139].

Васіль Зуёнак (н. 1935) асуджае рабскія інстынкты многіх беларусаў: "Такога свет не знаў яшчэ ніколі, / Калі народ не прагне ўласнай волі" [6, с. 100]. І выказвае наступную ідэю: "Тады народ становіцца народам, / Калі ўдыхне хоць кропельку свабоды" [6, с. 100]. Аўтар заклікае беларусаў садзіцца на покуце, а не "ля дзвярэй таптацца", "на сваёй бяседзе гаманіць", "хлеб па-гаспадарску здабываць", а не "на сусветнай паперці стаяць / З працягнутай рукою" [6, с. 107]. В.Зуёнак абыгрывае падабенства гучання слоў "балоты" і "балты" і з фанетыка-асацыятыўнай сувязі высноўвае гістарычную заканамернасць: "Тым беларус і жывучы – / Кропелькай балцкай крыві!.." [6, с. 142] ("Балоты, балоты… Балты…").

У вершах заўважаецца тэндэнцыя дэкларавання духоўна-эмацыянальнага прыярытэту свайго перад чужым. У творы "Не сніцца ўночы мне Амерыка…" Святлана Басуматрава (н. 1946) пералічвае краіны, якія не сняцца яе лірычнай гераіні (Амерыка, Швейцарыя, Бразілія, з іх экзатычнымі і таму прывабнымі геаграфічна-культурнымі асаблівасцямі), а пасля – што сніцца Радзіма, хоць і экалагічна сапсаваная Чарнобылем, але экзістэнцыйна-неабходная і дарагая: "Мне сніцца край з вадой атручанай, …з пустымі вёскамі палескімі" [1, с. 23]. Трэба сказаць, што аўтары дзеля духоўна-генетычнага падмацавання ідэі сваёй нацыянальнай ідэнтычнасці звяртаюцца да вобразаў нашых далёкіх продкаў. Так, у вершах сучасных паэтаў сустракаюцца вобразы крывічоў, дрыгавічоў і радзімічаў (А.Лойка і Р.Барадулін), яцвягаў ("Яцвягі" М.Шэлехава і "Памяць пра яцвягаў" А. Сыса), гераічных ваяроў-шляхціцаў сарматаў ("Сармацкі альбом" І.Багдановіч).

Праблема асэнсавання катэгорыі інтэрнацыянальнага як "чужога"– адна з самых значных у сучаснай паэзіі. Аўтары ўспрымаюць убачанае імі за мяжой або прачытанае ў кнігах іншанацыянальных аўтараў як сродак узбагаціць сваю творчасць, а праз яе – і культуру ў цэлым. Р.Барадулін успрымае Іерусалім ("Ерусалім") і Рым ("Рымскі дыпціх") як гарады з намоленай, богашанавальнай энергетыкай. Паэт заклікае суайчыннікаў усіх краёў аб'яднацца і падтрымліваць стасункі між сабой ("Да беларусаў свету"), паразумецца з іншанацыянальнымі жыхарамі нашай краіны ("Беларускія татары"). Р.Барадулін сваім лёсам даказаў, што лепшая зямля для пражывання – родная: "Не мяняй свой куток на прастору чужую, / У прасторы чужой птушка гнёзды не ўе, / Пі ваду са свайго вадазбору і тую, / Што цячэ дамавіта са студні твае" [2, с. 126], "На гонях родных / Рунь рунейшая" [2, с. 159].

Спалучэнне ў ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі Л. Дранько-Майсюка беларускага каларыту і замежнай экзотыкі (пераважна грэчаскія і французскія матывы) – гэта яго ідэал гарманічнай Беларусі, уратаванай грэчаскай высокай духоўнасцю і французскай грацыёзнай прыгажосцю і самаахвярнай паэзіяй. Метафарычна кажучы, гэта ўдалае прышчапленне на беларускую яблыню чаранкоў экзатычных садавінавых дрэў, хаця паасобнае, неаўтаміфалагізаванае асэнсаванне замежных краін ужо было (у творах Максіма Танка, П. Панчанкі, Р. Барадуліна і інш.). Трэба сказаць, канцэптуальна-заглыблена паэт разглядае таксама вобразы Арменіі і Ірландыі. Унёсак Л. Дранько-Майсюка заключаецца ў тым, што ён яскрава паказаў геаграфічныя і культурна-літаратурныя вартасці замежных краін, характары замежных жыхароў, тым самым узбагаціўшы нашу нацыянальную ідэю і паэзію. Так, грэкі ў яго высокадухоўныя, вядомыя свету сваёй старажытнай міфалогіяй, французы – вытанчаныя, цэняць сваіх нацыянальных паэтаў, армяне сціплыя, шчодрыя, шляхетныя, адыходлівыя і пачуццёва-неўтаймаваныя, вялікадушныя, тактоўныя, па духу еўрапейцы, па побыце – людзі Усходу [5], ірландцы – вымушана-англамоўныя, адвечныя змагары за адметную нацыянальную культуру і годнасць, хоць часам, як і беларусы, нацыянальна-нерашучыя [4].

Мікола Касцюкевіч у вершы “Германія” выявіў феномен, калі, знаходзячыся ў іншай краіне і настальгуючы па радзіме, лірычны герой адчувае “чужое” як “сваё”: “Германія. / Гатычная зіма / на бел-чырвона-белых дахах, / чужое неба, / як у сне, / і наш / звычайны / беларускі снег” [7, с. 150]. Падобную з’яву назіраем у хайку Уладзіміра Сіўчыкава: “Валошку згледзеў / і рады той сустрэчы / ў чужой старонцы” [8, с. 23]. Паэт Зьніч (н. 1939), служка Жыровіцкага храма, выступае за еднасць нашага народа з іншымі, за духоўную еднасць “свайго” і “чужога”, бо мы – галіны аднаго Дрэва (“Белы сьвет, альбо Сумоўе нацыянальнага і інтэрнацыянальнага”). Гэты сінтэзуючы аспект двух бакоў нацыянальнага светаўспрымання якраз і з’яўляецца самым гарманічным і светаратавальным, тым больш што ён адпавядае стратэгіям і інтарэсам сучаснай беларускай дзяржаўнай палітыкі.

Такім чынам, сучасныя паэты ў вершах пра “сваё” выяўляюць асноўныя рысы беларускага нацыянальнага характару, паказваюць вобразы далёкіх продкаў, якія наклалі на яго значны псіхаментальны адбітак, проціпастаўляць “сваё” і “чужое” звычайна на карысць першага, сакралізуюць вобразы радзімы і шануюць сваіх нацыянальных герояў. Асэнсоўваючы вобразы замежных краін і іх жыхароў як “чужое”, сучасныя паэты апісваюць асаблівасці іншанацыянальных характараў, знешняга аблічча людзей і экзатычнай прыроды, шануюць іншанацыянальную гісторыю і культурныя традыцыі, выступаюць за еднасць свайго народа з іншымі, паказваюць шляхі ўспрымання “чужога” як “свайго”.

ЛІТАРАТУРА:

1. Агледзіны: [Анталогія аднаго верша] / Склад. А. Бакач. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – 224 с.
2. Барадулін, Р. Выбраныя творы / Р. Барадулін; уклад., прадм., камент. М. Скоблы. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – 600 с.
3. Барадулін, Р. Зб. тв. : у 3 т. / Р. Барадулін. – Мінск : Маст. літ., 1996 – 1999. – Т. 2. Вершы. – 382 с.
4. Дранько-Майсюк, Л. Ірландыя : [міні-паэма] / Л. Дранько-Майсюк // Літ. і мастацтва. – 1999. – 9 красав. – С. 8.
5. Дранько-Майсюк, Л. Характар Арменіі : паэма / Л. Дранько-Майсюк // Літ. і мастацтва. – 2002. – 18 студз. – С. 8–9.
6. Зуёнак, В. Выбраныя творы / В. Зуёнак. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 511 с.
7. Касцюкевіч, М. Колеры: паэзія і проза / М. Касцюкевіч. – М. : Русский путь, 2013. – 381 с.
8. Круглы год: Хоку беларускіх паэтаў. – Менск: Літаратура, 1996. – 140 с.
9. Лойка, А. Неўміручасць: вершы. – Мінск : ЛМФ “Нёман”, 2000. – 200 с.

І.С. Мяцеліца (Мінск)

МАДЭРНІЗАЦЫЯ ІДЭЙНА-ЗМЕСТАВАЙ ПАРАДЫГМЫ ВА ЎМОВАХ НОВЫХ РЭАЛІЙ (НА МАТЭРЫЯЛЕ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ)

Адметнай з'явай у беларускай паэзіі XXI стагоддзя стаў уплыў новых рэалій жыцця тэхнагеннага грамадства на зместавае напаўненне лірыкі. Блізкія сучасніку, звязанаму найноўшымі электроннымі сродкамі сувязі і ў прыватнасці інтэрнэтам, такія вершы адрозніваюцца пэўнай дэмакратычнасцю, адкрытасцю і максімальнай набліжанасцю да масавага чытача. На ўздыме інтэлектуальна-філасофскай лірыкі, часта перагружанай сімваламі і алюзіямі, паэзія "інтэрнэту" стала літаратурай "для сваіх", мову і стыль якой разумее кожны сучаснік XXI тысячагоддзя. Гранічная шчырасць новага паэтычнага слова заканамерна вылілася ў шматлікія ўзоры лірыкі, адметнай прыкметай якіх стала мадэрнізацыя ідэйна-зместавай парадыгмы. Інтэрнэт-залежнасць, засілле сацыяльных сетак і страх інфармацыйнага голаду паслядоўна выяўляюцца ў вершах многіх беларускіх аўтараў. Удалай ілюстрацыяй служыць верш Т. Нядбай "Вось бывае так – знаёмішся з нейкім хлопцам…": "*Вось бывае так – знаёмішся з нейкім хлопцам, / Балбатня нязмушаная, лёгка і весела так, / Скайп-кантактамі абмяняліся, выбралі опцыю / "Пасябраваць" на фэйсбуку, колькі смайлікаў у лістах. / Далей – перадышка на працы й супольная кава ў онлайне / З парай показак і цытат – копі-пэйст, гіперлінк, інтэрнэт, / Нічога прыватнага і асабістага. А віртуальны лайнер / Вас пасля вяртае – кожнага да сваіх планет…*" Нават любоўныя адносіны паміж мужчынам і жанчынай, вынесеныя ў інтэрнэт-прастору як на аглядавую пляцоўку, пазбаўлены ўсялякай таямнічасці, а часам і рамантыкі. Падмяняецца не толькі рэальнае месца зносін, але і рэальныя ўчынкі, дзеянні, іх наступствы: "*Пасля зазірнеш да яго ў фэйсбук, а там нейкая краля – Лера. / Не сястра нібы, не пляменніца, і – па фотцы – нічога ў ёй асаблівага. / А ён ужо з паўгадзіны онлайн і табе не піша нічога, халера, / А ты ўжо з паўгадзіны глядзіш на статус і думаеш – блін!*" ("Вось бывае так – знаёмішся з нейкім хлопцам…"). На фоне шэрагу паэтычных тэкстаў, у якіх відавочна нейтральнае стаўленне аўтараў да ўзросшай ролі віртуальных стасункаў, успрыняцце іх як звыклых і цалкам натуральных, іншую пазіцыю займае Анатоль Івашчанка. Яго паэзія насычана ілюстрацыямі сучаснасці з яе новымі рэаліямі, аднак часцей іх прысутнасць у жыцці мае адмоўную канатацыю. Праз вусны лірычнага героя аўтар адкрыта выражае сваю занепакоенасць з прычыны залежнасці сучаснікаў ад здабыткаў прагрэсу: "*мае дарагія / сябры па няшчасьці / браты па жж / і сёстры па асьцы / завіслыя ў чаце / над прорваю ў жыце / у гэтым бяздарным / бязрадасным часе / у гэтым дасюль не закончаным джазе <…> / вы сёстры і брацьці скажыце: / нашто вы марнуеце гэтыя жыцьці? / на што вы марнуеце гэтыя жыцьці?!? / завіслыя ў часе / скажыце …*" [1, с. 99].

З развіццём камп'ютарных тэхналогій і сеткі інтэрнэт актыўных карыстальнікаў захапіла новая магчымасць самавыяўлення: імгненную папулярнасць набылі так званыя жывыя часопісы – блог-платформа для вядзення анлайн-дзённікаў (блогаў), якая дае магчымасць публікаваць свае і каментаваць чужыя запісы. Службу жывога часопіса (арыгінальная назва LiveJournal) у 1999 годзе адкрыў амерыканскі праграміст Брэд Фіцпатрык, і досыць хутка практыка вядзення асабістага інтэрнэт-дзённіка дасягнула Беларусі. З'яўленне яшчэ адной адмысловай пляцоўкі для выражэння ўласных думак не толькі была выкарыстана беларускімі аўтарамі для аператыўнай публікацыі ўласных вершаў, але і паўплывала на ўзнікненне новай адметнасці ў ідэйна-зместавым кампаненце айчыннай паэзіі. Рэаліі віртуальнага жыцця "блогераў" сталі ўсё часцей узнікаць у вершах маладога пакалення пісьменнікаў (А. Адамовіч, М. Мартысевіч, Т. Сівец, А. Івашчанка і інш.), часам пераўтвараючыся з ускоснага фона, на якім разгортваюцца дзеянні, у самадастатковую тэматычную платформу. Паказальная ў гэтым плане паэма Марыі Мартысевіч "BAR-BARARADZIWIL'SLIVEJORNAL (інтэрнэт-дзённік ˜barbara_r)", напісаная ў форме інтэрнэт-дзённіка каралевы польскай і вялікай княгіні літоўскай, жонкі Жыгімонта II Аўгуста Барбары Радзівіл. Урыўкі з паэмы выйшлі пад вокладкай папяровай кнігі "Цмокі лятуць на нераст", аднак да гэтага твор ускалыхнуў інтэрнэт-прастору: дзённік быў змешчаны ў сеціве пад самастойным адмысловым нікам *barbara-r*, пры гэтым і фармальна меў выгляд блога рэальна існуючай асобы, і

зместава адпавядаў законам яго напісання. Тэкст, разбіты на вершаваныя блокі, апісвае розныя дні з жыцця Барбары Радзівіл, адносіны яе з Жыгімонтам II Аўгустам, асабістыя інтымныя перажыванні каралевы: “*Мой Жыкгімонт – у ім адметны дар, / яго ўладарства станецца эпохай, / ну а пакуль мой слаўны гаспадар / спяшае да мяне таемным лёхам…*” [3, с. 31]. Кожны храналагічны блок мае ў канцы пазнаку пра месца і дату напісання, як прынята сучаснай блог-культурай (“Варшава (па дарозе ў Геранёны) 1542 г.” [3, с. 29], “Вільня 1547 г.” [3, с. 31], “Кракаў 8 траўня 1551 г.” [3, с. 33]). Перанесеная фантазіяй аўтара з XVI ў XXI ст. каралева, аднак, расказвае сваю гісторыю жыцця і кахання на мове апошняга. У ідэйна-зместавай трансфармацыі вядомага гістарычнага сюжэта адлюстраваліся і рэвалюцыя матэрыяльнага свету, і светапоглядныя ўяўленні чалавека, і моўныя асаблівасці новага часу: “*Зацёртае стагоддзямі таро / сівой хазаркі. Зноў фарбую вусны / у ліфце і лячу ў сваё мэтро, / і праглынае электрычны вусень, // і банкамат, мудруючы, круцель, / пагардліва выплёўвае гатоўку. / Хазарка прадказала мне пасьцель. / І святара. І менціць сьмерць літоўку*” [3, с. 29]. Разам з тым, неадпаведнасць гістарычных эпох і іх рэалій не выклікаюць унутранага дысанасу, таму што сувязь часоў і персаналій тут выступаюць у якасці лакмуса для дэманстрацыі праблем, з якімі сутыкаецца сучасная чытачу жанчына. Адмысловы зместавы сінтэз у пераліку паўсядзённых спраў, знаёмых (“*А яшчэ мы зрабілі літоўскія візы / і езьдзілі / ў Вільню і Трокі*” [3, с. 31]) і незнаёмых у гістарычнай дакладнасці сучаснай жанчыне (“*я стаяла з ключамі / на ганку вялізнага дома, / я здавала каморы і клеці / яго аканомам*” [3, с. 29]), і тонкая перадача паводзінаў эмацыйна ўзрушанай закаханай (“*Я ня мела чым дыхаць, / нібы на высокіх стромах, / ледзь адказвала пра надвор’е / й агульных знаёмых*”) сцірае мяжу паміж старажытнай Беларуссю і сённяшнім светам, паміж Жыгімонтам і звычайным мужчынам, абранніцай вялікага правіцеля і звычайнай жонкай XXI стагоддзя.

Сусветная тэндэнцыя да абнаўлення ўсіх магчымых складнікаў літаратуры ў сувязі з навукова-тэхнічным прагрэсам наклала свой адбітак на творчасць многіх беларускіх пісьменнікаў. З’яўленне такога сродка сувязі, як прыёмнік персанальнага выкліку (пэйджар, англ. *pager*), а пасля і распаўсюджанне мабільных тэлефонаў з магчымасцю адпраўкі смс-паведамленняў заўважна паўплывалі на ідэйна-зместавыя арыенціры майстроў паэтычнага слова. Магчымасць хутка перадаваць інфармацыю на адлегласці дазволіла дзяліцца думкамі, раіцца, прызнавацца ў каханні, абмяркоўваць навіны, сварыцца і перарываць стасункі без асабістых сустрэч. Да існуючых спосабаў трансляцыі пачуццяў, якімі доўгі час заставаліся вусныя размовы і ліставанне (прычым, часцей рукапіснае), далучыліся найноўшыя, выкарыстанне якіх вымагала куды меншых высілкаў. Натуральна, што ў хуткім часе пасля іх даступнасці масаваму карыстальніку “электроннае” слова пашырыла свае функцыі. Адным з першых “узыходаў” новай паэзіі на беларускай літаратурнай глебе стала кніга Глеба Лабадзенкі “Pager-вершы”. Як тлумачыць сам аўтар, пагер – выдумка не беларуская, ды абеларушчаная. Ён не перадае беларускіх літараў “ё”, “і”, “ў”, апострафа; дапускае толькі малыя літары; колькасць знакаў тэхнічна абмежаваная 380-ю сімваламі, што, у сваю чаргу, уплывае на (не-)пастаноўку знакаў прыпынку. Вершы гэтыя ў розны час дасылаліся па пагеры (“пэйджары”), часта проста з інтэрнэту, без пасрэдніцтва. У кнізе яны змешчаны акурат у такім выглядзе, у якім некалі дасылаліся адрасатам.

Па словах А. Хадановіча, “Вершы Лабадзенкі – dolcestilnuovo – новы салодкі стыль у актуальнай беларускай літаратуры. Салодкі, бо прыдатны для таго, каб выразіць каханне ў добрай пазіі, каб, зусім паводле Апалінэра, смяяцца й плакаць і не выглядаць пры гэтым смешным” [2, с. 90]. Вытрыманая ў адной стылістыцы, невялікая па аб’ёме кніга змяшчае, аднак, прыклады розных літаратурных жанраў (лірычны верш, калыханка, верлібр, жарт і інш.), адаптаваных да аўтарскіх законаў “электроннай паэзіі”. Як і ўласціва творам эпісталярнага жанру, што ў значнай ступені прэтэндуюць на шчырасць і атаясамленне аўтара і лірычнага героя, у некаторых пагер-вершах узгадваецца імя аўтара. Многія творы змяшчаюць подпіс, уключаны непасрэдна ў паэтычны радок, не адарваны ад асноўнага тэкставага блока і звязаны з ім агульнай рыфмай: “*а заўтра настане / люты / 1 у лужынах будзе неба / я можа 1 дзеубануты / што шлю вам дабранач. / глеба*” [2, с. 6]; “*я не прашу тваей рук1 – / я не прашу рук1 у неба. / сьвет будзе, быу 1 есць так1. / дабранач, каралева. глеба*” [2, с. 15]; “*ба1ься ты ж / 1 я туды ж / мае жыцьце / як сумны трэк / на сення усе / да заутра. глеб*” [2, с. 65].

Пагер-вершы – гэта гранічная шчырасць, характэрная для любой праявы эпісталярнага жанру, гэта аголеныя пачуцці аўтара, непрыхаваныя эмоцыі, адкрытая для ўсіх інтымная “тэрыторыя любові, адваяваная ў “бяздушнай” электронікі” [2, с. 91]. І ў той жа час гэта адчуванне стомленасці ад рафінавай выкшталцонай паэзіі, колькасць якой павялічваецца кожны дзень. І хоць, як сцвярджае аўтар кнігі, “п1шы мне вершы / кажы мне словы / тольк1 ня трэба / л1рык1”, і лірыкі, і інтымнасці пачуццяў у гэтых электронных пасланнях дастаткова. Цэласная кніга, вытрыманая ў адной стылістыцы, вядома, апраўдвае сваю назву і канцэпцыю, аднак асобныя вершы, будзь яны надрукаваны па-за вокладкай са словам “пагер”, з прывычнымі беларускімі літарамі замест камп’ютарных сімвалаў, маглі б служыць прыкладамі ў добрым сэнсе традыцыйнай інтымнай лірыкі (“*белыя вежы / вартуюць бязьмежжа / ночы с1выя / помняць падзе1 / нясу табе / 1 халадзею / сябе / на цеплым / узьбярэжжы / я помню / час / кал1 / пад хмарам1 / гера з зэусам / сядал1 – / сьнедал1 / натую нас / ма1м1 марам1 / зорау няма? / адну / я ведаю*…” [2, с. 24]). Багатая вобразнасць, арыгінальная мова, наіўна-даверлівыя, жартаўлівыя, пяшчотныя інтанацыі суседнічаюць на старонках адной кнігі: “*трымаць – а не трымацца – слова / цябе цалаваць / у любы мароз. Гэта – свята з вяселым назовам, / да якога я не дарос / ц1ха палец / тулю да гашэтк1, / 1 карц1ну / нясе / па вакне / белы шал1к / дарожнай / разметк1 / ватэрл1н1яй мне / на дне*” [2, с. 86].

Разважаючы пра кнігу Г. Лабадзенкі, А. Хадановіч пісаў: “Будзе растыражыраваны й сам паэтычны прыём электроннга паслання, сам жанр вершаванай калыханкі, валянцінкі, рызыкну дадаць – лабадзенкі. Не трэба быць сіноптыкам, как прадказаць цэлы шквал найнавейшай эпісталярнай лірыкі, справакаваны выхадам “Пагер-вершаў” [2, с. 90]. Прагноз спраўдзіўся: як пісаў Р. Барадулін “ня глебам адз1ным / паэз1я новая / маладзее” – у 2007 годзе ўбачыла свет чарговая кніга электроннай паэзіі “Сто лі100ў на tut.by” вышэй згаданага А. Хадановіча, якая, па словах аўтара, без электроннай пошты магла б і не напісацца [4, с. 3]. Такім чынам, узнікненню паэтычных тэкстаў у форме электроннага паведамлення спрыяла папулярнасць электроннай пошты, карыстанне якой стала неад’емнай частка жыцця вялікай колькасці людзей.

Ідэю, стылістыку кнігі, яе зместавае напаўненне, абазначаныя ў назве, падтрымліваюць фармальныя складнікі (адмысловае напісанне лічбаў, камп’ютарных сімвалаў, спецыяльныя шрыфты) і, натуральна, лексіка: ужо першы раздзел распачынаецца словамі “*Замест намыленай вяроўкі / пішу на “мыла” да сяброўкі, / ня прывід вершаваных мрой, / а мыльнай опэры герой! / Сабе прысуд і панэгірык, / ратунак і смяротны вырак, / усё, што міла й што стаміла, / злачынцу і суддзю – на “мыла”!*” [4, с. 5]. Жартаўлівы настрой многіх вершаў, гульня слоў і сэнсаў, спецыфічныя сюжэты і вобразы, нанізаныя на агульную “стылістычную нітку”, скадаюць годны прыклад “электроннай” лірыкі. Як і ў пагер-вершах Г. Лабадзенкі, аўтар “лі100ў” выяўляе сябе і як тонкі лірык (“*Да поўначы восем хвілін / і трыццаць – дадому. / з імпэтам лятучых цаглін / праз цемру і стому // туды, дзе мой хатні вігвам, / святло манітора, – / адстукаць: «Дабранач! / Я Вам лістую з учора»*” [4, с. 9].), і як хуліган-жартаўнік (“*Вы – ўся бізнэс-лэдзі, а часам палітык. / А я толькі лірык, і збольшага ныцік. // Да позняга вечара пішаце скаргу: / правоў чалавека ня скінеце з карку. // І я Вам пішу палітычную ноту – / разгневаны ліст пра сваю адзіноту*” [4, с. 13]). У кнізе “Сто лі100ў на tut.by” у большай ступені выяўляецца “электроннасць” не столькі тэхнічнага (пагер-вершы Г. Лабадзенкі), колькі зместавага боку. Аўтар не замяняе прывычную лексіку на адмысловыя словы і выразы, папулярныя пры зносінах у інтэрнэце, для стылістычнай афарбоўкі верша, а выкарыстоўвае іх як аснову для стварэння нечаканых вобразаў, свежых метафар, арыгінальных параўнянняў. Так, верш “Спыніся, чым ты заняты?” пабудаваны на абыгрыванні мнагазначнасці слоў (слімак, сабака, малпа, ліст, скрынка), якімі, да таго ж, абазначаюцца інтэрнэт-сімвалы: “*Спыніся, чым ты заняты? / Ці здрадзілі густ і смак? / Лісты, а зьверху блізьняты: / “сабака”, “малпа” й “сьлімак” <…> // Нібыта ў вобразе знакаў / на аўтара-дзівака / павесілі ўсіх сабакаў, / і малпу, і сьлімака*” [4, с. 56]. Незалежна ад абранага жанру, сур’ёзнасці аўтарскага пасылу, агульнага настрою верша, А. Хадановіч усё ж не абмінае спецыфічнай лексікі: “*Пішу Вам зь yahoo на tut.by, / а ў сеціве страйкуе пошта, / не заўважаючы таго, што, / Вам дасылаюць “баю-бай!*” [4, с. 14]. Аднак, на першы погляд, абсалютна недарэчнае яе ўжыванне ў вершах пра каханне не замінае стварэнню інтымных, праніклівых радкоў: “*лісты Вам шлю, лісты-Вам-шлю-лі- / сты-Вам-шлю-лі… люлі…люлі…*”

[4, с. 18]; “*Да сябе запрашаю гасцінна. / Пажаўцелых лістоў – цэлы том. / А сусветная павуціна / не казыча новым лістом*” [4, с. 20].

Такім чынам, з’яўленне ў жыцці грамадства новых рэалій, новых здабыткаў тэхнічнага прагрэсу досыць хутка адлюстравалася ў творчасці сучасных пісьменнікаў. Узрастанне працэнта віртуальных адносін у параўнанні з рэальнымі нарадзіла цэлую плынь лірыкі, у якой кам’ютар, інтэрнэт, пэйджар і іншыя тэхнічныя навінкі сталі і ідэйна-зместавай, і фармальна-кампазіцыйнай асновай для пабудовы мастацкіх тэкстаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Івашчанка, А. Хайтак / А. Івашчанка. – Мінск : Галіяфы, 2013. – 120 с.
2. Лабадзенка, Г. Pager-вершы / Г. Лабадзенка. – Вільня : Gaudas, 2005. – 88 с.
3. Мартысевіч, М. Цмокі лятуць на нераст / М. Мартысевіч. – Мінск : Логвінаў, 2008. – 112 с.
4. Хадановіч, А. Сто лі100ў на tut. By / А. Хадановіч. – Мінск : Логвінаў, 2007. – 135 с.

А.А. Бараноўскі (Мінск)

МІФАПАЭТЫЧНАЯ ПРАСТОРА РАДЗІМЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАСОФСКАЙ ЛІРЫЦЫ

Канцэптуальны каркас сучаснага мыслення складаюць паняцці часу, прасторы і руху. Канкрэтнае значэнне гэтых паняццяў дэтэрмінавана тым, разглядаюцца яны ў мастацкай ці сапраўднай рэальнасці. Сучасныя паэты-філосафы не ўспрымаюць акаляючую прастору як адзіна магчымую. “Філасофскі метажанр, з яго імкненнем да асэнсавання заканамернасцей быцця і свядомасці, заўсёды апелюе да вечнасці” [1, с. 342], – заўважае Р. Співак. Таму не дзіўна, што ў аснове тэмпаральнай мастацкай сістэмы аўтары нярэдка спалучаюць вечную міфалагічную прастору Радзімы і рэальную.

Так, мастацкая прастора паэзіі М. Мятліцкага даволі багатая і разнастайная. Сярод агульнай колькасці канцэптаў можна вылучыць найбольш характэрныя аўтарскаму ідыястылю – ДОМ / РАДЗІМА.

Узуальныя (слоўнікавыя) значэнні лексемы ДОМ можна прадставіць наступным чынам: 1) будынак (хата-новабудоўля, збеглася ўся хата); 2) сваё жыллё, а таксама сям’я, людзі, якія жывуць разам, іх гаспадарка (родная хата); 3) месца, дзе жывуць людзі, аб’яднаныя агульнымі інтарэсамі, умовамі існавання (Радзіма – наш агульны дом); 4) установа, што абслугоўвае якія-небудзь грамадскія патрэбы (Дом культуры) [2, с. 177]. Па меркаванні лінгвіста В. Маславай, канцэпт – вынік сутыкнення слоўнікавага значэння слова з асабістым і народным вопытам чалавека [3].

Міфапаэтычная прастора дома для лірычнага героя М. Мятліцкага – гэта не проста будынак, месца нараджэння, яно мае сакральнае значэнне пачатку існага. І хоць паняцце дому ў паэзіі творцы нярэдка то пашыраецца да межаў краіны-Радзімы,то звужаецца да роднай вёскі Бабчын, яно застаецца нязменным эталонам грамадзянскасці і патрыятызму аўтара:

“Ад прадзедаў спакон вякоў” –
Шчэлепы замкаў, часам сцёртыя,
Посуднай гліны аскепкі мёртвыя,
Пыл кацярынінскіх бальшакоў.
Болей нічога…
Гэта не так.
Мне засталася вечна жывая
Зямля, што глухла ў гуле атак.
Як яна жытам
Салодка спявае! [4, с. 7]

Успаміны пра малую радзіму і светлыя, і пакутныя для М. Мятліцкага. Перш за ўсё яны звязаны з выбухам Чарнобыля, адсяленнем. Але фактычнае знікненне вёскі не прымусіла персанажа твораў забыцца на свае карані:

Наводдалек аседла ціхіх хат
Травяны выган гуў ад босых пят –
Той козыт цёплы не астыў з гадамі [4, с. 133].

Лінгвістычны метад кантэнт-аналізу дазволіў зрабіць выснову, што найбольш пашыраным канцэптам у творчасці М. Мятліцкага з'яўляецца канцэпт "Радзіма", а галоўнае ядро ў ім займае вёска Бабчын. Таксама мы вызначылі блізкую і далёкую перыферыю. Блізкую перыферыю ўтвараюць фрэймы Беларусь-тэрыторыя, прырода, людзі ("Бабчын", "Поле", "Аксіння", "Ганна з Палесся", "Двор маленства" і інш). Далёкую перыферыю – планета Зямля:

Як гэта проста –
Планету маю зберагчы ад агню.
…Як над пагостам,
Будуць піць зоркі нямую яе цішыню.
Ядзерным дымам
Зорам насустрач планета мая адплыве,
Як Хірасіма, што паміралa
Ў зыбучай жарстве [5, с. 52].

Цікава, што ў першай кнізе М. Мятліцкага "Абеліск у жыце" (1980 г.) згаданыя вобразы сустракаюцца не так часта, як у наступных. У дачарнобыльскі перыяд творчасці паэта яны хоць і звязаны з сумам развітання ("Паланез развітання", "Сум", "Вёска Бабчын"), але гэты сум светлы, бо яшчэ не страчана аўтарам і яго лірычным героем надзея вярнуцца дадому:

Дзе б ні быў – вые тундры віхор,
А ці хвалі за кіпарысамі, –
Хай жа ведае родны прастор:
На Палессі я сэрцам прапісаны [6, с. 23].

Напачатку суб'ект вершаў М. Мятліцкага спасцігае розумам і душой вялікае дзіва – Радзіму. Яна цвёрда асацыіруецца ў яго з вобразамі матулі, роднай хаты, саду і інш. Потым персанаж вяртаецца да тых слядоў дзяцінства, дзе ступіў сваёй чорнай нагой Чарнобыль. Трагедыя перавярнула ў паэзіі словатворцы ўсё і спарадзіла ў ёй новае адчуванне свету, новую вобразнасць і маштабнасць (верш "1986 год"):

Ты мне ахвяраваў
З радзімай развітанне:
Шаптанне мёртвых траў,
Крыніц атрутных ззянне.
Астылы матчын двор,
Усплёск самотнай рэчкі,
Чароды ззяблых зор,
Што ўспыхнулі, як свечкі [6, с. 124].

Чарнобыль паводле твораў М. Мятліцкага жывы, з ім можна весці дыялог. Гэта прырода адстойвае свае правы перад чалавецтвам. Яна хоча яго нечаму навучыць, але не мае мовы. Згадваюцца словы Ф. Цютчава, які напісаў: "Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в нейесть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык..." [7, с. 135–136]. У прыроды свае аргументы і свае метады ўздзеяння на чалавека:

О, як вясна дажджом атрутным секла,
Узяўшы паўпланеты пад крыло.
Спазналі мы спаўна зямное пекла
І што такое ядзернае зло.
Рэактар бушаваў – раскуты кратар –
І ацякаў з вачэй накрапам слёз.
Як згубна ён сваім дыханнем кратаў
У тыя дні наш чалавечы лёс! [8, с. 3]

Бадай, толькі ў паслячарнобыльскі перыяд сваёй творчасці паэт глыбей адчуў роднасць са сваёй зямлёй – біяграфічна, прачула, шчымліва. У лірыцы М. Мятліцкага ўсё часцей пачалі

ўваскрасаць вобразы Радзімы, і звязаныя з імі канцэпт ДАРОГА і матыў вяртання. У цэлым “шлях / дарога / каляіна / бальшак” – адзін з найбольш важных і шматмерных канцэптаў у творчым багажы аўтара, па маштабе набліжаецца да светапогляднага. Канцэпт ДАРОГА ў філасофскай лірыцы М. Мятліцкага роўны канцэпту ЖЫЦЦЁ, якое мае свой пачатак і канец, звязаны з нараджэннем і са смерцю, з першым крокам, з першым словам і матуляй:

– Ты мяне павяла. Помніш тое?
Сонца плыло над зямлёй залатое.
Бегла далёка ты, бегла бясконца.
Ведаў: зачэплена краем за сонца.
Крочыў штодня, не шкадуючы сілы,
Гаслі заходам зары небасхілы [5, с. 69].

Сімвалічная семантыка канцэпта і лексемы “шлях” у паэзіі М. Мятліцкага глыбінна злучана з хрысціянскай традыцыяй (“Сцяжына”, “Куды прастуюць лёсу каляіны?..”, “Усё даўжэ памяці бальшак”, “На сцежцы той, дзе босых ног сляды” і інш.). Рэлігійна-кніжная абагульненасць і сімвалічнасць слова “шлях” з пэўнымі стратамі і трансфармацыямі захавала такую агульнавядомую фразеалогію, як нязведаныя шляхі Гасподнія, цярністы шлях, шлях на Галгофу, жыццёвы, гістарычны шлях і г. д. У паэзіі М. Мятліцкага адбылося рэзкае канцэптуальнае і семантычнае збліжэнне лексем “шлях” і “дарога”. Гэта рыса ўдала падкрэслівае канцэптуальную структуру індывідуальнага стылю аўтара – інтэлектуальна-эстэтычны змест, заснаваны на законах логікі мастацкага мыслення.

У гэтым кантэксце вельмі яскравым падаецца і творчасць В. Шніпа, у прыватнасці, яго паэтычныя кнігі “На рэштках храма” і “Пошук радасці”. Праца чалавека, клопаты пра мір на зямлі, вернасць сяброўству, вера, пошукі ісціны – вось асноўная праблематыка кніг паэта. Аўтар уважлівы і да праблем урбанізацыі, спасцігае іх праз лёсы гараджан, што яшчэ не забыліся на сваё нядаўняе вясковае жыццё. Асацыятыўная канцэптасфера словатворцы не зводзіцца толькі да вышэй згаданых канцэптаў. Але ці не самымі характэрнымі для паэзіі аўтара сталі канцэпты ГОРАДА і ВЁСКІ (малой радзімы).

Так, канцэпт ГОРАД, як ужо было зазначана вышэй, скразны ў творчасці В. Шніпа. У апошні час філосафы і антраполагі надаюць вялікую ўвагу пытанню спецыфікі чалавечага быцця і, у прыватнасці, прасторы існавання чалавека. Разуменне і апісанне яго месца ў свеце звязана з феноменам горада, што мае пэўныя анталагічныя структуры і каштоўнасныя сэнсы. Так, горад паступова становіцца пастаяннай велічынёй, своеасаблівай канстантай сучаснай культуры. У паэтычным зборніку “Горад Утопія” аўтар піша пра аднайменны горад. Дзе з гумарам, дзе сур’ёзна выкладвае на паперу жыццё людзей, якое ён убачыў. Але гэта не спроба ўпасці ў адчай ці нязгоду, гэта перш за ўсё выклік гораду, пазбаўленне ад дрэнных мрояў. У прадмове да кнігі напісана наступнае: “Ты ўбачыш гэты горад чорным ды шэрым. Чорным – ад пылу, дыму й каласіру, шэрым – ад твараў людзей. Не палохайся, дружа. Ты можаш пазбавіць іх жудасці, хлусні, дзікунства. Можаш зрабіць, каб на свеце не было гарадоў Утопій, каб засталіся яны толькі ў жахлівых казках. Галоўнае – узяць вялізную мяцёлку ды выграбці з усіх куткоў усё ўтапічнае смецце. Пабачыш – атрымаецца, каб я з гэтага месца не сышоў” [9, с. 5].

Горад у розных культурах успрымаецца як кропка скрыжавання дарог, гандлёвых шляхоў, як цэнтр, які аб’ядноўвае акаляючую яго прастору не толькі ў геаграфічным, але і ў метафізічным сэнсе. Этымалагічнае значэнне слова “горад”, “град” – агароджа, мяжа, перашкода, абарона. Горад супрацьстаіць адкрытаму месцу, г. зн. бязмежнай і неструктураванай, нечалавечай прасторы – сімвалу хаосу і смерці:

на пляцах волі воляй і не пахне
на пляцах Утопіі помнікі ўтапістам
дамы і турмы перанаселены
і смецце і грошы д’яблавы
сцягі як анучы нямытыя
вісяць на дамах Утопіі
і зрэдку вароны галодныя

садзяцца на іх і гарланяць
гарланяць пра тое што думаюць
а людзі чытаюць газеты
дзе чорнай фарбай напісана
пра светлае заўтра Утопіі [9, с. 6].

Канцэпт ГОРАД, як і сам вобраз горада, амбівалентныя. Успрыманне горада як носьбіта зла бярэ свой пачатак з эпохі рамантызму, паколькі ў гэту эпоху асноўнай каштоўнасцю абвяшчаецца індывідуальнасць, а горад адлюстроўвае сацыяльныя адносіны і з'яўляецца ўвасабленнем ідэі грамадскасці.

Пры стварэнні вобразу Радзімы сучасныя паэты шырока звяртаюцца да паэтыкі колеру. У лірыцы Уладзіміра Скарынкіна колеры адлюстроўваюць нацыянальны характар.

Белая Русь ты мая, Белая Русь ты мая!
Белыя гоні бульбы,
Белыя косы дзяўчат,
Воблакаў белых над Бугам
Вечны парад.
Белых, белых грыбоў кашолкі,
Белыя, белыя плечы бяроз,
Белыя, белыя россыпы золкіх
Чыстых світальных рос [11].

Аўтар прапануе ўласнае разуменне таго, чаму Беларусь называецца белай. Багаты калейдаскоп метафар стварае непаўторнае апісанне краіны, з якой лірычны герой адчувае роднасць, еднасць: "Белая Русь ты мая, Белая Русь ты мая! // Чыстая ты мая, родная ты мая" [11].

Тэма нацыянальнай самаідэнтыфікацыі раскрыта ў вершы глыбока і надзвычай самабытна. Твор "Белая Русь…" – яркі ўзор таго, як грамадзянская лірыка трывала становіцца на пазіцыі пазіі роздуму, выкрасаючы глыбокія філасофскія рэфлексіі, уздымаючы пытанні духоўнай чысціні чалавека:

Белых туманаў плыні,
Белыя вершы буслоў,
Ціхая завадзь Бялыніч,
Рык белавежскіх зуброў.
Вейкі, вейкі рамонкаў белых,
Белыя, белыя грывы завей.
Чыстыя, чыстыя душы смелых,
Простых тваіх людзей [11].

Адметнай асаблівасцю стылю У. Скарынкіна з'яўляецца ўзаемадзеянне ў межах аднаго тэксту розных значэнняў / адценняў слова / вобраза. Пры гэтым кантэкст не здымае з апошняга шматзначнасці, а, наадварот, падкрэслівае яе.

Творчасць пісьменніка прасякнута асаблівай павагай да гісторыі свайго народа, да бацькоўскай зямлі, Віцебшчыны і яе працавітых людзей. У вершах палачаніна Навума Гальпяровіча белы колер ідэальна збалансаваны, чысты, натуральны. Класічна ён сімвалізуе чысціню і святасць, смутак і пустэчу, смерць. Традыцыйная інтэрпрэтацыя белага колеру найбольш выразна гучыць тады, калі апошні атаясамліваецца са спакоем і раўнавагай.

Як і Уладзімір Скарынкін, Навум Гальпаяровіч разгадвае шыфр беларускага архетыпу, але робіць гэта не так яўна, апасродкавана:

Белыя фарбы зімы
Выткуць на вокнах карункі.
Любага краю малюнкі
Носім у памяці мы [12].

Лірычны герой стварае ланцуг успамінаў-асацыяцый, звязаных з родным краем. Да розуму прыходзяць "Ціхі самотны спакой, / Кронаў вячыстых трымценне, / Цэркаўкі над Палатой / Прыцемкам раннім свячэнне" [12].

Твор “Адзінае” яшчэ больш падкрэслівае дадзеную думку, раскрываючы вобраз Радзімы праз сон лірычнага героя твора. У якасці эпіграфа абраны радкі Янкі Купалы “Мне сняцца сны аб Беларусі…”:

І цэркаўкі маленькай сілуэт,
І саду красавіцкія пялёсткі,
І Беларусі гарады і вёскі–
Адзіны назаўжды Айчыны свет.
<…>
Я не стамлюся пра яе спяваць!
І хай ўвальецца гэты сціплы голас.
Нібы зярнятка ў поўны спелы колас .
І большага не стану я жадаць [13].

Белы колер у вершах Н. Гальпяровіча падкрэслівае духоўную чысціню Радзімы: “Вei замружу, і ўбачыцца вечар / – Белая цэркаўка тоненькай свечкай”, “Захавай маю мову, як зрок і як слых, / Як мелодыю свету, якую я чую” [14].

Такім чынам, аналіз эмацыйных праяў, адлюстраваных і замацаваных у мове сучаснай беларускай філасофскай лірыкі, у яе мастацка-вобразным арсенале з’яўляецца важнай крыніцай культуралагічнай інфармацыі пра “штодзённую свядомасць” творцаў. Міфапаэтычная прастора ў паэзіі азначаных аўтараў увасоблена традыцыйна, але не аднастайна: вобраз Радзімы аб’ядноўвае розныя гістарычныя пласты, непарыўна звязаны з ментальнасцю словатворцаў, а гэта дае магчымасць не толькі дакладна ацаніць іх паэзію на розных этапах яе творчага развіцця, але і сфарміраваць пэўнае ўяўленне пра асобу саміх аўтараў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Співак, Р. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский / Р. Співак. – М. Флинта : Наука, 2005. – 408 с.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / Мінск : БелСЭ. – Т. 1. –1977–1984.
3. Мятліцкі, М. Замкнёны дом: вершы, паэмы / М. Мятліцкі. – Мінск : Маст. літ., 2005 – 316 с.
4. Мятліцкі, М. Чаканне сонца: вершы / М. Мятліцкі. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 222 с.
5. Мятліцкі, М. Абеліск у жыце: вершы і паэма / М. Мятліцкі. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 56 с.
6. Мятліцкі, М. Чалавек падымае неба / М. Мятліцкі. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 360 с.
7. Тютчев, Ф. Не то, что мните вы, природа... : Полное собрание стихотворений. / Ф. Тютчев. – Л. : Сов. писатель, 1987. – С. 135–136.
8. Мятліцкі, М. О, як вясна дажджом атрутным секла [Тэкст] / М. Мятліцкі // Полымя. – 2011. – № 4. – С. 3.
9. Шніп, В. ГорадУтопія / В. Шніп. – Мінск : Друкарня К. Пянткоўскага,1990.
10. Шніп, В. На рэштках храма / В. Шніп. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 159 с.
11. Скарынкін, У. Белая Русь ты мая / У. Скарынкін [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.geoversum.by/blogs/geostihija/belaja-rus-ty-maja-uladz-m-r-skarynk-n-belarus.html. – Дата доступа : 15.02.2015.
12. Гальпяровіч, Н. Белыяфарбызімы... / Н. Гальпяровіч [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vershy.ru/content/belyya-farby-zimy. – Дата доступа : 15.02.2015.
13. Гальпяровіч, Н. Адзінае / Н. Гальпяровіч [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vershy.ru/content/adzinae-paema. – Дата доступа :15.02.2015.
14. Гальпяровіч, Н. Гэта ўсё для цябе: вершы, мініяцюры, навелы // Н. Гальпяровіч–Мінск : Маст. літ., 2006. – 238 с.

М.І. Кірушкіна (Гомель)

СУЧАСНАЯ ЖАНОЧАЯ ПАЭЗІЯ КАХАННЯ І ВЕРШАТВОРЧАСЦЬ В. ШЫМБОРСКАЙ: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ

Сёння беларуская жаночая паэзія – гэта шматаспектная мастацкая сістэма, скіраваная да пошуку новых тэм і канцэпцый, даследавання псіхалагічнага вызначэння жанчыны, яе маральна-этычных стэрэатыпаў.

Важнымі для вызначэння канцэптаў, катэгорый і паняццяў, што ўвасабляюць жанчыны-паэткі ў сваіх тэкстах, з'яўляюцца тэарэтычныя прынцыпы Э. Фрома [4]. На думку філосафа, праблема жаночамужчынскай палярнасці патрабуе разгляду тэмы кахання і пола. Каханне – гэта пераадоленне чалавечай адзіноты, ажыццяўленне гарачага жадання адзінства. Але над усеагульнай жыццёвай патрэбай у адзінстве ўзвышаецца больш спецыфічная, біялагічная патрэба: жаданне адзінства мужчынскага і жаночага полу.

Каханне як метафізічная катэгорыя вызначае ментальныя сутнасці высокай абстрактнасці, а сэнс духоўных каштоўнасцей выяўляецца праз сінтэз з іншымі катэгорыямі, то бок вобразны прадметны змест выкарыстоўваецца для выражэння зместу абстрактнага.

Сучасныя беларускія паэткі найбольш дэмануюць такія формы катэгорыі кахання, якія звязаны з антыпрагматычным асэнсаваннем сферы пачуццяў асобы. Псіхааналітычнае даследаванне любові ў межах лірычнага тэксту прадугледжвае ўвасабленне паэткамі такой экзістэнцыі жанчыны (лірычнай гераіні), што вымагае фарміраванне адчужанасці, няўстойлівай свядомасці, абумоўленай знешнімі рэаліямі:

Гульня ў пачуцці,
гульня ў каханне –
наступствамі моды <…>.

Вопратка цела
голай душы
не дапаможа… [3, с. 27].

У вышэй прыведзеных вершаваых радках Т. Нілавай акцэнт робіцца на прадстаўленні такой мадэлі свету, дзе пачуцці маюць псеўдахарактарыстыку, што рэгулююць адносіны паміж супрацьлеглым полам. Сучасная жаночая паэзія характарызуецца суб'ектыўна-псіхалагічным асэнсаваннем душы, што прадугледжвае наяўнасць спецыфічных аўтарскіх інтэрпрэтацый пры даследаванні адчуванняў жанчыны.

У мастацай сістэме паэтак – адметныя формы кахання, якія складаюцца з суму, адзіноты, расстання, адчуванняў меланхоліі, перажывання асабістай крытычнай сітуацыі. Так, у паэзіі Д. Ліс увасоблена каханне-адзінота. Інтэрпрэтацыі сучасных сацыяльных стэрэатыпаў нараджае ў свядомасці лірычнай гераіні перажыванне за сваё пакутнае адзінокае жыццё:

Апала лістота,
Шлях ідзе да зімы…
Каханне? Потым…
Ніяк не сустрэнемся мы [2, с. 15].

Развіццё ўнутранай трывогі паслядоўна прыводзіць да стану адчужанасці, дзе пытанне пра сапраўданае каханне з'яўляецца другасным. Адзіны спосаб супакоіць душу – гэта зарыентаваць сябе на чаканне.

Каханне – гэта форма духоўнай культуры, якая выяўляецца як індывідуальнае перажыванне, адданасць аб'екту сваёй мары. Таму пры адсутнасці глубокай прывязанасці да каго-небудзь узнікае пачуццё суму і адзіноты, што таксама сведчыць аб дысгармоніі або распадзе любоўных адносін. У паэзіі Н. Кудасавай увасоблена такая мастацкая форма любоўнага пачуцця, як каханне-расстанне. Лірычная гераіня паэткі перажывае пэўныя этапы расстання са сваім каханым:

– адмаўленне рэчаіснасці: "Я патрабую траўня – спрэс ружовага, // З цукровымі аблокамі і юрам! <…> // І шчасця пад пратэкцыяй Амура!" [1, с. 4]. Замяшчэнне любоўнага перажывання адбываецца пасродкам сублімацыі на знешні свет. Стан лірычнай гераіні вызначаецца праз характар непрыняцця "жыццёвай сітуацыі".

– стан адзіноты: "Вышывала – вышыню вышывала… // Плямамі ўпляла адзіноту" [1, с. 3]. Парушэнне гармоніі паміж жаданым і атрыманым падпарадкоўваецца адчуванню жанчынай асабістай адзіноты.

– перажыванне адчужанасці, болю і адчаю: "Боль. // Большы // за мяне. // Не // падуладны // дозам // алькаголю. // Сьлёзы // болю. // Большыя // за мяне" [1, с. 29]. Этап глыбокага дэпрэсіўнага пачуцця выступае як пераходны. Лірычная гераіня паэткі змагаецца з болем і жыццёвай апатыяй.

– усведамленне сваёй “сітуацыі”: “Безлыліччу безданяў ляжа пад ногі // Боль разьвітання…” [1, с. 30]. На псіхалагічным узроўні адбываецца паступовае прыняцце “сітуацыі” расстання з каханым.

– “вяртанне да жыцця”: “Нізкімі нотамі, нізкамі Ротмана // Я зашываю маўчаньне адчаю” [1, с. 31]. Стадыя пакоры прадугледжвае разуменне жанчынай, што страта кахання – гэта толькі адзін са шляхоў да яе самавызначэння.

Мастацкая форма кахання-расстання ў паэзіі Н. Кудасавай складаецца з пэўных этапаў перажывання лірычнай гераіняй страты аб’екта моцнай любоўнай энтрапіі. Філасофскае ўсведамленне “развітання” з каханым – гэта толькі пераход жанчыны ў сваім духоўным развіцці да новай рэальнасці.

Каханне – адна з галоўных тэм і ў творчасці В. Шымборскай. У паэзіі аўтаркі рэлізавана канцэпцыя аб такім пачуцці, дзе дамінантным кампанентам ідэйнага зместу з’яўляюцца сум і меланхолія. Трагічнае існаванне, складаная экзістэнцыя лірычнай гераіні вызначае катэгорыю нешчаслівага кахання, што ўвасабляецца ў наступным вершы:

Miłość szczęśliwa. Czy to jest normalne,
cyz to poważne, czy to pożyteczne –
co świat ma z dwojga ludzi,
którzy nie widzą świata? [5, с. 150]
Што азначае:
Шчаслівае каханне. Ці гэта ёсць нармальна
ці тое сур’ёзна, ці тое карысна –
што свет мае з двух людзей,
якія не бачаць свету?

Паэтычныя медытацыі В. Шымборскай аб каханні – гэта маральна-этычныя жыццёвыя меркаванні паэткі з індывідуальна-аўтарскім разуменнем канцэпта “шчасце” ў сучасным свеце. Шчаслівыя адносіны паміж закаханымі не маюць сэнсу, іх існаванне некарыснае для патрэб сучаснага грамадства. Паводле аўтаркі, каханне – гэта ўжо не галоўны чалавечая экзістэнцыя, паколькі яно не можа супрацьстаяць жыццёвым калізіям. Праяўленне любові шчаслівай – гэта як нонсэнс, бо паэтка не ўпэўнена ў неабходнасці яе існавання:

Miłość szczęśliwa. Czy to jest konieczne?
Takt i rozsądek każą milczeć o niej
jak o skandalu z wysokich sfer życia.
Wspaniałe dziatki rodzą się bez jej pomocy.
Przenigdy nic zdołałaby zaludnić ziemi,
zdarza się przecież rzadko.
Niech ludzie nie znający miłości szczęśliwej
twierdzą, że nigdzie nie ma miłości szęśliwej.
Z tą wiarą lżej im będzie i żyć, i umierać [5, с. 150].
Што азначае:
Шчаслівае каханне. Ці гэта ёсць неабходна?
Такт і розум кажуць маўчаць пра яе
як пра скандал з высокіх сфер жыцця.
Цудоўныя дзеці нараджаюцца без яе дапамогі.
Ніколі-ніколі нічога не зможа засяліць зямлю
што здараецца амаль рэдка.
Няхай людзі, якія не ведаюць шчаслівае каханне
сцвярджаюць, што нідзе няма шчаслівага кахання.
З гэтай верай лягчэй ім будзе і жыць, і паміраць.

Іншымі словамі, шчаслівае каханне – гэта анамалія, без якога, натуральна, лягчэй жыць і нараджаць дзяцей. Жыццёвы досведВ. Шымборскай, напэўна, падпарадкаваны ўласнаму вопыту і арыгінальнаму мысленню адносна станоўчых асаблівасцей маральных катэгорый.

Maria Janion [6], аналізуючы творчасць жанчын, вылучае наступныя адметнасці паэзіі В. Шымборскай:

– увасабленне пачуццяў у вершах падпарадкавана сваёй індывідуальнасці, з'яўляецца асабістай праўдай;

– лірыка такога кшталту ствараецца меланхоліяй, адсутнасцю любоўных пачуццяў;

– духоўная статычнасць, недахоп пачуццёвасці, абыякавасць утвараюць вобраз трагічнай самотнасці ў вершах паэткі.

Канцэптуалізаваная лірычная сфера В. Шымборскай утрымлівае супрацьлеглае каханню паняцце нянавісці. Паэтка стварае індывідуальнае разуменне свету пачуццяў, што звязана з фарміраваннем жыццёвых прынцыпаў, якія не суадносяцца з класічнай традыцыяй аб высокіх пачуццях і шчасці. Псіхалогія разважання аўтаркі апелюе да свядомасці, дзе вышэйшай формай свабоднага існавання з'яўляецца пачуццё, супрацьлеглае высокім каштоўнасцям. Катэгорыя нянавісці выконвае ў аднайменным вершы ролю добрай утваральнай сілы: "Spójrzcie, jaka wciąż sprawna // Jak dobrze się trzyma // W naszym stuleciu nienawiść. // Jak lekko bierze wysokie przeszkody, // Jakie to łatwie // dla niej – skoczyć, dopaść" [5, с.12]. Што азначае: "Паглядзіце, якая ўвесь час спраўная // Як добра трымаецца // У нашым стагоддзі нянавісць. // Як лёгка можа ўзяць высокія перашкоды, // Якія лёгкія для яе – ускочыць, дабегчы".

У творчасці паэткі традыцыйна-сімвалічны кантраст паміж каханнем і нянавісцю падкрэслівае спецыфіку чалавечых паводзін. У сістэме сацыяльных сувязей розныя пачуцці могуць мець адмоўную афарбоўку і наадварот. Жыццесцвярджальныя ідэі В. Шымборскай рэалізуюцца згодна з шматзначнай функцыяй нянавісці ў жыцці: Nie jest jak inne uczucia. // Starsza i młodsza od nich równocześnie // Sama rodzi przyczyny, // Które ją budzą do życia" [5, с. 12]. Што азначае: "Не ёсць як іншыя пачуцці. // Старэйшая і малодшая за іх адначасова // Сама нараджае прычыны, // Якія яе пабуджаюць да жыцця". У выніку шлях да гармоніі з сусветам – гэта пераацэнка асабістых каштоўнасцей.

Лірычны характар вершаў В. Шымборскай накіраваны на ўспрыманне жыцця без ілюзій і высокіх ідэй, дзе перавага надаецца рацыянальным паводзінам. Каханне ў яе паэзіі набывае статус псеўдапачуцця. Паэтка сцвярджае, што без яго таксама можна быць шчаслівым.

Такім чынам, у сучаснай жаночай паэзіі катэгорыя кахання непасрэдна мае дэструктыўны характар. "Нешчаслівыя адчуванні" жанчыны, як і ў паэзіі В. Шымборскай, вызначаюць яе экзістэнцыянальны статус. Паняцце непаўнаты любоўных адчуванняў рэалізуецца як неабходны кампанент у фарміраванні жаночай суб'ектыўнасці, што выкліканы непасрэдным жыццёвым патэнцыялам асобы. Калі ў паэзіі Д. Ліс, Т. Нілавай, Н. Кудасавай каханне – гэта перажыванне жанчынай сваёй асобнасці, суб'ектыўнай немагчымасці кахаць і імкненне да адзінства з супрацьлеглым пола, то ў польскай паэзіі (на прыкладзе творчасці В. Шымборскай) адсутнасць любоўнага пачуцця лічыцца нормай.

ЛІТАРАТУРА:

1. Кудасава, Н. Лісьце маіх рук : паэзія / Наста Кудасава. – Мн.: Логвінаў, 2006. – 76 с.
2. Ліс, Д. Вясновы джаз / Д. Ліс. – Гародня: "Гарадзенская бібліятэка", 2008. – 60 с.
3. Нілава, Т. Готыка тонкіх падманаў : вершы / Т. Нілава. – Мінск: Галіяфы, 2008. – 88 с.
4. Фромм, Э. Искусство любить : Исследование природы любви / Э. Фромм. – М.: Педагогика, 1990. – 160 с.
5. Szymborska, W. Poezje / Wisława Szymborska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989. – 240 s.
6. Janion, M. Kobiety i duch inności / Maria Janion. – Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2006. – 354 s.

С Е К Ц Ы Я 6 (II)
ПРАБЛЕМА ПІСЬМЕННІЦКАГА МАЙСТЭРСТВА Ў ТВОРАХ СУЧАСНЫХ АЎТАРАЎ

А.М. Макарэвіч (Магілёў)

ТЫПЫ ДРАМАТУРГІЧНЫХ ВОБРАЗАЎ У П'ЕСЕ "МАШЭКА" МІКОЛЫ АРАХОЎСКАГА

Мікола Арахоўскі – аўтар больш за дзесяць п'ес, якія вызначаюцца адметнасцю мастацкай прасторы і часу, незвычайнасцю іх дзейных асоб. Так, напрыклад, у яго творах рэальныя героі – гэта своеасаблівыя прывіды іх ідэі, уяўлення і пэўнага дзеяння ("Машэка", 1988), пачвары, што з'яўляюцца вынікам хворай псіхікі галоўнага героя ("Ку-ку", 1991), рэальныя дзейныя асобы і (паводле вызначэння самога аўтара п'есы) "*істоты*", якія з'яўляюцца"*ўвасабленнем фантазій, жаданняў*" [2, с. 457], што ўплываюць на жыццё і лёс герояў ("Лабірынт", 1997). "*Некаторыя драматычныя творы М. Арахоўскага напісаны з вялікай доляй умоўнасці, якая мяжуе з ірэальнасцю*" [4, с. 108]. П'есы гэтага драматурга ("Машэка", "Лабірынт", "Ку-ку") характарызуюцца беларускімі і польскімі даследчыкамі ў кантэксце драмы абсурду (напрыклад: [6; 9, с. 185–209]).

С. Лаўшук прапанаваў адзін з магчымых вытокаў мастацкага свету драматургічных твораў гэтага аўтара: "*пакуты спаралізаванага ў 1977 г. (у 27 год!) чалавека, жыццёвая і творчая біяграфія якога пачыналася вельмі і вельмі шматабяцаюча*" [5, с. 108].

П'еса "Машэка" была пастаўлена рэжысёрам Валерыем Анісенка (1988, Брэсцкі абласны тэатр драмы); гэты ж рэжысёр здзейсніў яе радыёверсію (1990); пад назвай "Прывіды" адбылася пастаноўка гэтага твора на Беларускім тэлебачанні (1991). Творы М. Арахоўскага друкаваліся не толькі ў Беларусі (напрыклад: [1; 2; 3]), а і ў Польшчы ("Лабірынт": [8, с. 13–86]). Паказальным з'яўляецца той факт, што анталогія сучаснай беларускай драматургіі, выдадзеная ў Польшчы [8], мае такую ж назву, як і адзін з твораў М. Арахоўскага.

Назва апошняй пастаноўкі "Машэкі" ("Прывіды") і вельмі трапнае выказванне аднаго з герояў названага твора (пра гэта – ніжэй) падкрэсліваюць сэнсаўтваральную спецыфіку мастацкай прасторы, часу і драматургічных вобразаў п'есы.

Героі твора (рэальныя – Халіпскі, Клімовіч, Ясь, па-за сцэнічныя – неаднаразова названы Іван Капітонавіч, нябачныя галасы: мужчынскі і жаночы) уяўляюць сабой прывіды (цені) пэўных з'яў. Сутнасць гэтай прывіднасці ў адносінах да трох асноўных герояў п'есы выяўляецца ў кантэксце наступных складнікаў: а) асабістая ідэя-фікс, што падпіхвае дзейных асоб актыўна змагацца за яе рэалізацыю; б) самарэпрэзентацыя герояў у працэсе ажыццяўлення гэтай ідэі; в) старонняе ўяўленне пра носьбіта такой ідэі як чалавека ўвогуле і ўтваральніка пэўнага дзеяння, выканаўцы адпаведнай ролі-гульні ў абмежаванай прасторы (склеп "*заможнай дачы*").

Упраўленец Халіпскі апантаны імкненнем дасягнуць высокага службовага становішча (кіраўніка ў глаўку), а таксама расправы з невінаватым Клімовічам. Пры гэтым нерэалізаванасць другой ідэі, паводле пераканання Халіпскага, можа перашкодзіць здзяйсненню першай. Гэтым і вызначаецца яго празмернае жаданне ліквідаваць Клімовіча-Машэку. Халіпскі характарызуе сябе як чалавека надта высокай (калі не вышэйшай для сферы, у якой ён функцыянуе) сацыяльнай прыналежнасці: баярынам, а потым князем у сваім *замку* з падначаленым Ясем і палонным Клімовічам. Знешнія атрыбуты такой самарэпрэзентацыі – металічная клетка-вязніца для Клімовіча і "*шыкоўнае крэсла*" "*з гнутымі ножкамі, пазалочанай разьбой, аксамітам*" побач з ёй. Аднак жа гэтыя атрыбуты знаходзяцца, як і сам "баярын-князь", у склепе, у падзямеллі. Выключыш святло – пачынаецца панаванне цемры. У фінале п'есы Ясь згадвае "*нейкага магната*", які, трэба меркаваць, здзекаваўся са сваіх падданых. Халіпскі, акрамя іншага, у сувязі з такім фактам можа разглядацца і як прывід

свайго даўняга папярэдніка ў гэтай мясцовасці: ён уяўляе сябе "*яснавяльможным*" князем, патрабуючы пэўных – з пашанай – адносін да яго, пакарання Клімовіча. Апошні ж выступае як прывід Машэкі-мсціўцы, якім ён сябе ўяўляе і рэпрэзентуе. Своеасаблівымі формамі доказу Халіпскім уласнай годнасці і сцвярджэння значнасці яго ідэі-фікс з'яўляюцца наступныя: а) самахарактарыстыкі ўласнай асобы як годнай і ўдзячнай, якая трымае сваё слова[29]; б) "княжацкія" "прадстаўленні" перад Клімовічам (прыманне Клімовіча за Машэку [3, с. 113]) і з дапамогай Яся (самарэпрэзентацыя як "*яснавяльможнага князя*" [3, с. 114–15]); в) філасофстваванні, у адным з якіх ён самавыкрываецца: з'яўляецца "*халуём*" у княжацкай вопратцы[30], а фактычна – прывідам ідэі ўласнай вялікасці і магутнасці. Пацвярджэннем апошняй выснове з'яўляецца той факт, што ні адно са сваіх абяцанняў у адносінах да Клімовіча Халіпскі не выконвае; апошні так і застаецца яго палонным без права на жыццё, бо з'яўляецца зданню помсты яму.

Ясь – прывід ідэі здабывання пэўных выгод ад службы (трохпакаёвая кватэра для яго аднаго), уласнага ўяўлення сябе падданым, халопам. Паказальнай у гэтым сэнсе з'яўляецца наступная самахарактарыстыка гэтага героя: "*Мая справа маленькая: круці баранку, куды скажуць*" [3, с. 124]. Такая Ясева самаацэнка падкрэслівае, апроч іншага, прывіднасць гэтай дзейнай асобы ў адносінах да волі гаспадара: Ясь у пераважнай большасці выпадкаў – пакорлівы вадзіцель, паслухмяны вартаўнік палоннага Клімовіча, "*самы адданы халоп*" Халіпскага. Яго пазіцыя "*Мы – не баяры. Мы сваё іначай як-небудзь возьмем*" [3, с. 109] таксама падкрэслівае прывіднасць гэтай дзейнай асобы. Такое "*як-небудзь*" прыводзіць Яся да стану, калі ён гатовы пацалаваць азадак свайму гаспадару дзеля дасягнення толькі яму вядомай мэты[31]. Хлопцава прызнанне "*я тут свету не бачу*" [3, с. 109] падкрэслівае не толькі яго фізічнае становішча, а і змрочнасць, цемень у яго існаванні. Калі-нікалі Ясь выступае як прывід "паўстанца" супраць гаспадара. Час ад часу ён агучвае сваю чалавечнасць у адносінах да палоннага Клімовіча[32]. І нарэшце надыходзіць час, калі Ясь на самай справе выступае супраць свайго гаспадара: не згаджаецца забіваць палоннага Клімовіча-Машэку. Прывід пакорлівага халопа перамагаецца апошняй кропляй яго цярпення: "*(Правёў рабром далоні па горле)Вось так наеўся. Лепш турма*" [3, с. 122].

Былы настаўнік Клімовіч – таксама прывід: а) ідэі помсты (атаясамлівае сябе з Машэкам); б) уяўлення сябе здольным рэальна паквітацца з Халіпскім і Ясем; в) грамадскага выкрыцця[33]. Ур-

---

[29] "Халіпскі [звяртаючыся да Яся. – А.М.].<…> *запомні, ніхто яшчэ не сказаў, што Уладзіслаў Халіпскі – няўдзячная свіння. Я для яго* [Клімовіча. – А.М.] *ўсё зраблю. Трэба будзе, будзе яму Амосаў, Фёдараў, Касьян, Ілізараў, я хілера філіпінскага яму дастану, толькі дай ты мне час!* <…>

Свае абяцанкі я пакуль што, здаецца, выконваю на ўсе сто і нават з працэнтамі" [3, с. 92, 117].

[30] "*Клімовіч.* <…> *Халопы ва ўсім вінаваты. Не было б халопаў, не было б такіх, як ты.*

Халіпскі. Памыляешся, даражэнькі. Такія, як я, заўсёды будуць. Без баяр людзі – статак: быдла. <…>

Што мне князь, Машэка. Скора я сам князем буду" [3, с. 103].

"*Халіпскі.* <…> *Я куды большы халуй за Яся.* <…> *Учора з гэтымі хрэсьбінамі я сам сабе зрабіў стрыптыз. Голенькі перад Іванам Капітонавічам апынуўся.*

Клімовіч. Ты нібыта ганарышся сваім халуйствам? Запомні, баярын: халуёў ніхто не любіць.

Халіпскі. Так, халуёў ніхто не любіць. Але Машэкаў не любяць яшчэ больш. <…>

Клімовіч. Баярын, а як жа нармальныя людзі – не халуі? Ім хто даваў устаноўку?

Халіпскі. <…> *Нармальны чалавек паступова знікне. Як мамант. Ужо знікае. Ва ўсялякім разе я даўно не сустракаў. Ты – толькі пацвярджэнне. Дзейнічае натуральны адбор, Машэка.*

<…> *так званы нармальны чалавек не вытрымлівае канкурэнцыі з халуём. Халуй больш гнуткі, у яго няма фіялак у галаве… Халуй – рэаліст. Ён прымае свет такім, якім ён ёсць. І толькі дзякуючы халуям працягвае існаваць чалавецтва. Так званыя нармальныя людзі даўно перагрызлі б адзін аднаму глоткі. Праз якія-небудзь ідэйныя разыходжанні. Думаю, яны і прыдумалі слова "халуй". Каб хоць нечым укусіць сапраўды нармальных. Няма халуёў. Ёсць цвярозыя рэалісты. Яны і ёсць норма*" [3, с. 108].

[31] "*Ясь (глуха). Я пацалую. Я ўсё вытрываю. Ужо нядоўга засталося*" [3, с. 116].

[32] "*Не, Уладзіслаў Іванавіч, закопваць яго* [Клімовіча. – А.М.] *я не буду. І вам на дазволю. Я не звер".*

"<…> *можа, адвезці яго пад якую бальніцу, га? Высаджу паціху, пазваню з аўтамата…*" [3, с. 89, 92].

[33] "*Халіпскі (паспешліва). За што ж тады мяне ўсюды выбіраюць? За тое, што я свіння?*

Клімовіч. А за што ж.

эшце ён – прывід голасу сумлення для фізічна здольных пачуць гэты голас (мужчыны і жанчыны, што корпаюцца ў друзе над склепам), але няздатных зразумець яго сутнасны сэнс і падпарадкавацца яму.

Названыя вышэй героі – гэта непасрэдна дзейныя асобы як элементы адлюстраванага ў творы свету, яго праяў, супярэчнасцей і магчымых шляхоў выйсця з яго абмежаванай прасторы.

У "Машэку" прадстаўлены тып па-за сцэнічнага драматургічнага героя. Да такога тыпу належаць Іван Капітонавіч, мужчынскі і жаночы галасы.

Пра існаванне Івана Капітонавіча рэцыпіент даведваецца з рэплік, дыялогаў, сведчанняў непасрэдна дзейных асоб: Халіпскага і Яся. Фактычна ён і з'яўляецца прычынай таго, што ў адной трагічнай звязцы аказаліся героі гэтай п'есы (па яго "ўскоснай" віне, як вынікае з разважанняў Халіпскага, Клімовіч быў збіты машынай, якой кіраваў Ясь). Іван Капітонавіч для Халіпскага – гэта своеасаблівы рухавік яго намераў, учынкаў, планаў; ад яго залежыць службовы лёс гэтага героя і яшчэ больш сытае і заможнае будучае жыццё. У сувязі з гэтым Івана Капітонавіча можна характарызаваць як названую дзейную асобу твора, якая прадвызначае не толькі рэальныя ўчынкі Халіпскага і Яся, а і будучыя: іх помсту свайму "дабрадзею"[34]. Халіпскім у адносінах да Івана Капітонавіча здзяйсняюцца пэўныя характарыстыкі[35], агучваюцца запаветныя планы-чаканні[36], разгадваюцца яго намеры[37].

Гэты "герой"-прывід прадвызначае агучанае вышэй прывіднае самавыяўленне Халіпскага, Яся, урэшце – Клімовіча.

На працягу амаль двух тыдняў адбываецца супрацьстаянне трох рэальных дзеючых асоб п'есы. Знешні яе канфлікт грунтуецца на дзвюх праблемах: а) хаванне слядоў аўтадарожнага злачынства, здзейсненага Халіпскім і Ясем, б) імкненне да абавязковай і неадменнай помсты сваім крыўдзіцелям з боку Клімовіча. Усё тое, як самарэпрэзентуецца ў такой сітуацыі кожная з гэтых дзейных асоб, з'яўляецца своеасаблівай ілюзіяй.

Дзеянне адбываецца ў падзямеллі (склепе дачы Халіпскага) і заканчваецца ў гэтым жа месцы. "*Мяркуючы па кладцы з магутных валуноў, дача ўзведзена на статках нейкай старадаўняй пабудовы. Гэтую акалічнасць толькі падкрэслівае новы цагляны мур, што працягвае кладку валунную*" [3, с. 86].

Ясь і Клімовіч застаюцца ў падпаленым падзямеллі гэтай "*заможнай дачы*" як прывіды жорсткай помсты Халіпскага. Такі факт агучвае менавіта Ясь[38], які, акрамя іншага, стаў ахвярай нейкай толькі яму вядомай уласнай ідэі.

Машэка-Клімовіч таксама ахвяра: ідэі помсты (яна так і не здзяйсняецца ім). У адрозненне ад вобраза-ідэі Машэкі, на які арыентуецца Клімовіч, у фінале п'есы апошні выступае як дарадца-філосаф, заклікаючы прывіды са свету людзей, што аддзелены ад яго і Яся сценамі пахаванага пад друзам разва-

---

Халіпскі. Людзі галасуюць, каб паставіць над сабой свінню?! Ты хоць разумееш, што ты чаўпеш?! Свінню над людзьмі! Гэта ж абсурд!

Клімовіч. Ніякі не абсурд. Проста завядзёнка такая"[3, с. 104].

[34] "*Халіпскі. <…> Няхай добра ўгразне* [у сваіх "подзвігах". – А.М.].

Ясь. <…> (Паказвае кулак.) Ён жа ў нас вось дзе!" [3, с. 100].

[35] "*<…> я толькі цяпер пачынаю па-сапраўднаму разумець, што такое Іван Капітонавіч, што хаваецца за гэтым мясістым ілбом і шкельцамі акуляраў. Незвычайнае веданне псіхалогіі, уменне бачыць на дзесяць хадоў уперад, фантастычная энергія*" [3, с. 93]; ён "*добра ведае правілы гульні*" [3, с. 101].

[36] "*<…>Іван Капітонавіч арганізуе загад аб маім назначэнні, падрыхтуем глебу… Там (кіўнуў уверх) у мяне будуць большыя магчымасці*". *<…>*

"*Іван Капітонавіч павінен пазваніць. Магчыма, сёння ўсё вырашыцца*" [3, с. 91, 102].

[37] "*<…> Нешта ж значыць гэты званок* [Іван Капітонавіч паведаміў, што ашчанілася яго сучка. – А.М.]?..*<…> Танкач. Ох і танкач! Ясь, ты разумееш хоць што-небудзь? <…>*

Званком гэтым ён як бы запрашае да большай блізкасці. <…> Ёсць тут яшчэ адна тонкасць. Яму цікава, ці здолею я правільна ацаніць яго ход. Тут своеасаблівая праверка майго разумовага патэнцыялу" [3, с. 105-106].

[38] "*Клімовіч. Мы – жывыя, значыць, яшчэ не ўсё. Іначай, якія ж мы тады чалавекі, Ясь?*

Ясь. Мы не чалавекі, мы – прывіды, Алесь Сцяпанавіч[падкрэслена. – А.М.].

Клімовіч. <…> Чаму ты так рашыў?

Ясь. Гэта ён так рашыў. Яшчэ калі дача будавалася. Казаў, цяпер у нас усё будзе як у людзей, нават прывіды. Колісь тут жыў нейкі магнат. Таксама добрая, відаць, сволач. Крукі ў сценах" [3, с. 124].

леных сцен замка, адумацца, суаднесці свае намеры з вышэйшым промыслам[39]. Тыя, хто здольныя выратаваць Клімовіча і Яся, успрымаюць іх як духаў з таго свету, самі, па сутнасці, застаючыся духамі, прывідамі (галасамі: мужчынскім і жаночым) людскога свету з яго жорсткасцю і глухасцю ў адносінах да закліку быць чалавекам. Людзі-галасы, што спрабуюць выратаваць Клімовіча і Яся, аказваюцца зданямі са свету людзей. Яны не маюць постаці, твару; здзяйсняючы намер вызваліць прывідаў заваленага друзам падзямелля, яны застаюцца галасамі-зданямі[40], бо невядома, ці будзе сапраўдным такое вызваленне.

Такім чынам, у п'есе М. Арахоўскага "Машэка" прадстаўлены наступныя тыпы драматургічных вобразаў (дзейных асоб), якія напоўнены пэўнай доляй умоўнасці:

- непасрэдна прадстаўленая асоба-прывід (адлюстраваны працэс ператварэння чалавека ў здань, што становіцца ахвярай, у якую накіраваны наступныя вектары ўтварэння такога стану: а) ідэяфікс як своеасаблівая анамалія ўяўлення, б) замкнёная прастора дзеяння і самарэалізацыі);
- па-за сцэнічная названая асоба-прывід (яна ўскосна прадвызначае працэс ператварэння рэальнага чалавека ў прывід, здань);
- па-за сцэнічныя галасавыя асобы-прывіды (яны па волі выпадку здольныя вярнуць непасрэдна прадстаўленых герояў-прывідаў падзямелля ў рэальны свет, але першапачатковыя намаганні "*галасоў*" у плане пазітыўнай выніковасці іх чалавечага намеру невыразныя).

ЛІТАРАТУРА:

1. Арахоўскі, М. Ку-ку / Мікола Арахоўскі // Сучасная беларуская п'еса / Склад. П.В. Васючэнка. – Мінск : Маст. літ., 1997. – С. 248–285.
2. Арахоўскі, М. Лабірынт / Мікола Арахоўскі // Сучасная беларуская драматургія / Уклад і прадм. П.Васючэнкі. – Мінск : Сэр-Віт, 2003. – С. 457–506.
3. Арахоўскі, М. Машэка / Мікола Арахоўскі // Сучасная беларуская п'еса / Склад. Г.В.Марчук. – Мінск : Маст. літ., 1992. – С. 85–127.
4. Бялевіч, Л.А. Арахоўскі Мікалай / Л.А.Бялевіч // Беларускія пісьменнікі : Біябліягр. слоўн. : у 6 т. т. 6. – Мінск : БелЭн, 1995. – С. 542.
5. Лаўшук, С.С. Драматургія / С.С.Лаўшук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т. 4. Кн. 2. 1986–2000. Мінск : Бел. навука, 2003. – С. 88–116.
6. Караткевіч, В. І. "Ку-ку" Міколы Арахоўскага і заходнееўрапейскі тэатр абсурду / В.І. Караткевіч // TERRA ALBA I. Праблемы беларускага літаратуразнаўства (Да 85-годдзя з дня нараджэння А. Куляшова) : Матэрыялы рэспуб. навук. канф. / рэд. С.І. Даніленка, Я.Я.Іваноў – Мінск : Маладзёжнае навуковае таварыства, 2000. – С. 206–209.
7. Шавель, А.А. Элементы абсурду ў драматургіі М. Арахоўскага / А.А.Шавель // Мова – літаратура – культура : Матэрыялы VI Міжнар. навук. канф. : у 2 ч. Ч. 2. Мінск, 28–29 кастр. 2010 г. / Беларускі дзярж. ун-т. Мінск : РІВШ, 2001. – С. 240–246.
8. Labirynt : Antologia współczesnego dramatu białoruskigo / Wybór, redakcja i noty biograficzne Beaty Siwek. – Radzyń Podlaski : Radzyńskie Stowarzyszenie Inicjatyw Lokalnych, 2013. – 414 s.
9. Siwek, B. Wolność ukrzyżowana: Rzec o białoruskim dramacie i teatrze / B.Siwek – Lublin : Wydywnictwo KUL. – 412 s.

[39] "*Мужчынскі голас. Эй, духі, а другі чаго маўчыць?!*

Клімовіч. Не прыдумаю, што казаць. Няма ў нас нічога, каб даць вам за дапамогу. Хіба параду?

Мужчынскі голас. <…> Эй, дух, давай сваю параду! Я іх абажаю!

Клімовіч. <…> Перш, чым зрабіць што-небудзь, вы павінны паглядзець на неба і падумаць: ці адпавядае тое, што вы задумалі, небу? <…>Уявіце неба. У кожным чалавеку ёсць неба. Калі ён чалавек" [3, с. 126-127].

[40] "*Мужчынскі голас. Малая, кінь ім снегу. (Іранічна.) Дух, лічы, што ты мяне ўгаварыў!Чутны ўдары лома*" [3, с. 126].

І.Л. Шаўлякова-Барзенка (Мінск)

ФЕНАМЕНАЛОГІЯ *МАСТАЦТВА СЛОВА* Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ ПАЧАТКУ XXI СТ. І ПРАЦЭСЫ МАСТАЦКАЙ (САМА)ІДЭНТЫФІКАЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

У беларускім літаратуразнаўстве цікавасць да ідэй фенаменалогіі (адной з найбольш уплывовых філасофскіх плыняў XX ст.) пачала больш ці менш пэўна акрэслівацца толькі напрыканцы 1990-х гг. У той жа час у працах, прысвечаных тэорыі і метадалогіі літаратуразнаўчых доследаў, фенаменалогія разглядаецца ў якаці адной з чытарох навуковых парадыгм[41] (побач з герменеўтыкай, паэтыкай і сацыялогіяй), складанае ўзаемадзеянне якіх і ўтварае гісторыю замежнага літаратуразнаўства.

Актуалізацыя праблематыкі фенаменалогіі літаратуры ў беларускім дыскурсе 2010-х гг. абумоўлена аб'ектыўнымі фактарамі і ўжо не залежыць ад суб'ектыўных інтэнцый даследчыкаў. Кола згаданых фактараў уключае пазіцыі рознага парадку (як пазалітаратурныя, так і ўнутрылітаратурныя), але ў кантэксце гэтага даследавання варта вылучыць:

1) сутнасныя змены ў структуры сучаснай культурнай прасторы, у тым ліку пераразмеркаванне ўплывовасці паміж яе ключавымі кампанентамі;

2) актывізацыю ўнутры найноўшай нацыянальнай літаратуры працэсаў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі [6];

3) метадалагічны крызіс у сучасным беларускім літаратуразнаўстве (канстатацыя якога стала своеасаблівым топасам тэарэтыка-літаратурных прац апошняга дзесяцігоддзя), што ўскладняе аэнсаванне і адэкватнае прадстаўленне найноўшага мастацтва слова як цэласнага феномена.

Першы з акрэсленых фактараў мае дачыненне да змен агульнакультурнага кшталту, паколькі закранае традыцыйныя, устойлівыя ўяўленні пра іерархічную структуру беларускай культуры XX ст., дзе літаратурацэнтрызм з'яўляўся канцэптатворнай ідэяй. Аднак "традыцыйна высокі грамадскі статус беларускай літаратуры… у пачатку XXI ст. падвяргаецца пераасэнсаванню і пераацэнцы", што дае падставы М. Тычыну ўласна літаратурацэнтрызм беларускай культуры маркіраваць як "рэліктавы" [3, с. 184]. Больш за тое, на думку аўтара кнігі "Філасофія літаратуры" (2014), "размова можа ісці аб мовацэнтрызме сучаснай беларускай культуры, які змяніў перыяд былога літаратурацэнтрызму. Моўныя праблемы цікавяць усіх без выключэння" [3, с. 307].

Змены агульнакультурнага кшталту абумоўліваюць складанасць працэсаў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі нацыянальнага прыгожага пісьменства як рэакцыі на маштабны крызіс комплексу ідэнтычнасцей (сацыяльных, культурных, аксіялагічных і інш.). Канцэптуальны патэнцыял паняцця мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі мы звязваем з тым, што на грунце адпаведных дыяхранічных і сінхранічных даследаванняў могуць быць акрэслены найбольш верагодныя вектары развіцця нацыянальнага мастацтва слова як цэласнага феномена [6]. У метадалагічным плане надзвычай перспектыўным нам бачыцца зварот да ідэй фенаменалогіі.

У межах гэтага артыкула для зручнасці прапануецца адрозніваць:

– фенаменалогію літаратуры як адмысловы падыход да аналізу літаратурна-мастацкага твора (у гэтым сэнсе сінанімічным становіцца паняцце літаратуразнаўчай фенаменалогіі) [2];

– фенаменалогію *мастацтва слова* як *літаратурнага артэфакта*, г. зн. з'явы, якая ў корпусе твораў беларускіх пісьменнікаў (напрыклад, пачатку XXI ст.) набывае цэласнасць феномена.

У другім выпадку *мастацтва слова* разумеецца як феномен сінтэтычны: яно адначасова з'яўляецца *прадметам* уласна мастацкага аднаўлення (метавобразам, які ўтрымлівае адзнакі вобраза-сімвала, вобраза-персанажа і інш.) і *прасторай* ("інструментальным асяроддзем"), у якой згаданае аднаўленне адбываецца. Адэкватную метадалагічную аснову для асэнсавання згаданага феномена прапануе якраз "паслойны" фенаменалагічны аналіз літаратурнага твора як цэласнасці [5].

[41] У дачыненні да літаратуразнаўства навуковую парадыгму можна прадставіць як "сукупнасць навуковых школ, якія абапіраюцца на прынцыпова салідарную тэорыю тэксту і практыкуюць у той ці іншай ступені салідарную метадалогію працы з мастацкімі феноменамі" [2].

У кантэксце выяўлення ўзаемасувязі паміж фенаменалогіяй мастацтва слова ў творах беларускіх пісьменнікаў і скіраванасцю працэсаў мастацкай (сама)ідэнтыфікацыі нацыянальнай літаратуры нас будзе цікавіць "сістэма ўзаемасуаднесеных свядомых сэнсаў у іх адносінах да чалавечага існавання" [1]. Інакш кажучы, нас цікавіць семіётыка экзістэнцыяльнага ва ўзаемасувязі з анталагічным, дакладней, механізмы і вынікі яе ўрэчаўлення ў літаратурным творы.

Аналіз корпусу літаратурна-мастацкіх тэкстаў пачатку XXI ст. дае падставы меркаваць, што ў беларускім унутрылітаратурным хранатопе праблематыка, звязаная з фенаменалогіяй мастацтва слова, цэнтруецца на феномене літаратуры як *жыццятворчасці*. Асабліва выразна гэта прасочваецца ў празаічных творах. У паэзіі і мастацкай эсэістыцы першых дзесяцігоддзяў XXI ст. побач з асэнсаваннем феномена нацыянальнай літаратуры важкае месца займае мова як самадастатковы феномен. Аднак калі глядзець на сітуацыю ў рэтраспектыве (у параўнані з 1990-мі), то агульнакультурныя працэсы "мовацэнтрызацыі" ў 2000-х – 2010-х не прыводзяць да росту твораў, прысвечаных мове як такой. Найчасцей яна прадстаўляецца як частка таго славесна-духоўнага феномена, якім бачыўся любы твор стваральніку нямецкай рамантычнай герменеўтыкі Ф. Шлеермахеру: у сістэме яго разваг мова ёсць "інструментам", выразнікам духу (індывідуальна-аўтарскага мыслення). Напачатку XXI ст. у корпусе твораў беларускіх пісьменнікаў канцэптасфера мовы актуалізуецца найчасцей як інструментальнае асяроддзе, што забяспечвае для беларускага пісьменніка і беларускага чытача саму магчымасць камунікацыі пра рэчы сутнасныя як для індывідуальнай экзістэнцыі (маналогу), так і для нацыянальнай анталогіі (палілогу).

Справа ў тым, што канцэптавая тапаграфія беларускай літаратуры пачатку XXI ст. у спецыфічнай праекцыі аднаўляе своеасаблівую контурную карту нацыянальнай культуры як культуры аўтэнтычнай беларушчыны. Пры гэтым у якасці героя, які чуйна рэагуе на працэсы найноўшага рэнесансу *беларушчыны*, нярэдка выступае ў творах беларускіх пісьменнікаў (асабліва празаікаў) персанаж, чыё "родавай" адзнакай з'яўляецца яго прафесійная спрычыненасць да літаратуры: апавяданні Я. Сіпакова "Лета 2002 году" (2002), Л. Дранько-Майсюка "На Каляды, на Каляды…" (2004); аповесці А. Федарэнкі "Повесць" (2006), В. Чаропкі "FatisVolentibus. Калядная містэрыя" (2008), М. Адама "Насця" (2009); раманы А. Федарэнкі "Рэвізія" (2004); "Мяжа" (2008–2009), Л. Рублеўскай "Сутарэнні Ромула" (2009–2010) і інш.

Варункі айчыннага літаратурнага жыцця становяцца не проста дэкарацыямі, на фоне якіх раскрываецца вобраз героя-літаратара, але спецыфічнай часапрасторай, дзе складана пераплятаюцца экзістэнцыя героя і анталогія беларушчыны. Адным з самых яркіх такіх твораў стаў раман А. Федарэнкі "Рэвізія", над якім аўтар працаваў больш за паўтара дзесяцігоддзі. Узаемаперапляценне розных часавых і гісторыка-культурных пластоў (калялітаратурных варункаў канца 1980-х і падзей, што адбываюцца ў 1920-я) вызначае спецыфіку хранатопа твора. Асобнай увагі вымагае складаная структура цэнтральнага персанажа, які ў Мінску 1989 г. пражывае жыццё студэнта Алеся Трухана, а ў 1920-х аказваецца чырвонаармейцам Алесем Трухановічам. Арыгінальная інтэрпрэтацыя канцэпту "дваення душы", спалучэнне эпічнай маштабнасці і філасофскай медытатыўнасці дазваляюць гаварыць пра "Рэвізію" як пра бліскучы ўзор *метарэалістычнага рамана*, дзе быццё паўстае феноменам асязальным і "ліючымся" (амаль па І. Абдзіраловічу) адначасова, а сэнсы, якія яго напаўняюць, – празрыстымі і разам з тым знікомымі.

Уласна мастацкая творчасць ёсць адным з галоўных герояў рамана-эсэ А. Федарэнкі "Мяжа". Форма рамана-эсэ як "рамана-ракі" бачыцца максімальна прыдатнай дзеля ўвасаблення таго асобаснага зместу, які за акрэсленаю самім аўтарам мяжою бачыцца ўніверсальна важным. Для апавядальніка "Мяжы" межы, што аддзяляюць аб'ектыўную рэчаіснасць ад мастацкай (створанай класікамі айчыннага рэалізму) нібы знікаюць: у жыццё рэальнае нязмушана пранікае быццё класічна-рэалістычнае, яны ўступаюць у складаныя стасункі ўзаемапраецыравання: "Вось гэты час, пакуль настройваешся, пакуль баішся глядзець на ўтыркнутую ў бераг палачку ад донкі, пакуль носяцца ў галаве малюнкі зімы, сябе малога, калі сонца залівае чырвона-малінавым золатам лёд, а шчокі гараць, і каля студні бразкае нечае вядро, пахне дымам, лёдам, зімою, і хутка ўжо вячэра, а там – цёплая печ і зашмальцаваная кніжка Мележа, якую разгортваеш у любым месцы і дрыжыкі бягуць па целе ад незвычайнай, чароўнай музыкі простых словаў, якія нейкім дзіўным чынам

пастаўлены ў такі парадак, што ўжо не проста словы, а пахі, музыка, нейкі сум, нейкая весялосць, гэты час няўлоўных думак-успамінаў для мяне – шчасце" [4, с. 13–14].

Фенаменалогія мастацтва слова займае важнае месца і ў рамане Л. Рублеўскай "Сутарэнні Ромула". Але тут задзейнічаны іншыя тэхнікі пісьма – як інструменты адрознай мастацка-стылявой стратэгіі.

"Сутарэнні Ромула" – раман-лабірынт, тэкст-сутарэнні. У гэтым творы розныя гістарычныя пласты (XV і XVI стст., пачатак XIX-га, першая палова XX-га (1919 г., канец 1920-х – 1930-я гг., другая палова 1940-х), пачатак XXI ст.) прарастаюць адно ў адным – і высвечваюцца адзін праз аднаго. Для галоўнай гераіні Асі Вяжэвіч словатворчасць ёсць не пакутай – высокай, натхняльнай, але будзённа-абрыдлай карай. Шматслойная рэальнасць, у якой існуюць героі рамана, аказваецца толькі адной з сюжэтных калізій Кнігі, якую піша-пражывае "вядомы аўтар беларускага фэнтэзі" Вячка Скрыніч і дзейнымі асобамі якой становяцца Ася і гісторык Даніла Корб-Варановіч. Сам Вячка сябе атэстуе ўсемагутным "богам з машыны", які не аддзяляе рэальнасці ад уяўлення, жыве за герояў і прагне Вялікай Гульні. Паказальна, што гульня ў жыццё як у літаратуру на пэўны час не толькі ператвараюць для Вячкавых "персанажаў" у сімулякр іх прыватныя, "маленькія" гісторыі, але і прымушаюць усумніцца ў сапраўднасці гісторый вялікіх (роду, народа). Тэксты, прыналежныя да розных эпох ("запавет" Іосіфа Варановіча, што распачынаецца аповедам пра "злашчасную бітву на рацэ Вядроша" (1508 г.); "тастамент" Алехны Корб-Варановіча, складзены ў час княжэння Жыгімонта Аўгуста; архіў філолага Апанаса Корб-Варановіча, расстралянага ў 1938 г. і інш.), выконваюць функцыю знакаў-сімвалаў, якія для сучаснага чытача могуць стацца ключом да "кода беларушчыны".

Згаданы код амаль ва ўсіх гісторыяцэнтрычных творах Л. Рублеўскай расчытваецца з дапамогай інструментарыя інтэртэкстуальнасці. Тут аднолькава актуальнымі паўстаюць айчынныя і замежныя літаратурныя крыніцы (летапісы, дыярыушы, мастацкія творы, мемуары, дакументы розных эпох), з'явы розных відаў мастацтва (выяўленчага, дэкаратыўна-прыкладнога, музычнага, тэатральнага), аб'екты побытавай культуры. У кантэксце фенаменалагічнага аналізу "Сутарэнні Ромула" могуць чытацца як Тэкст беларускай культуры (ці як Кніга беларушчыны), што знаходзіцца ў стане пастаяннага (патэнцыяльна бясконцага) дапаўнення-дапісвання.

Такім чынам, асэнсаванне фенаменалогіі *мастацтва слова* мае на ўвазе зварот да аналізу па меншай меры трох ключавых кампанентаў: аўтарскіх інтэнцый (індывідуальна-творчай свядомасці), рэалізаваныху творах экзістэнцыяльных сэнсаў – у іх суаднесенасці з анталагічна-значнымі падзеямі, а таксама чытацкага ўспрымання гэтага феномена. У корпусе беларускіх твораў пачатку XXI ст. нацыянальнае *мастацтва слова* асэнсоўваецца як феномен, які мае адзнакі экзістэнцыяльнай (асобасна-індывідуальнай) унікальнасці, анталагічнай значнасці і культуратворчай канвенцыянальнасці (утрымлівае сістэму аксіялагічных, культурных, мастацка-эстэтычных кодаў да тапаграфіі беларушчыны як вытока і вусця нацыянальнай культуры).

ЛІТАРАТУРА:

1. Соболев, Д. Проблема феноменологии произведения / Д. Соболев // Вопросы литературы. – 2012. – № 1. – [Электронный ресурс] Журнальный зал в РЖ, "Русский журнал". – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/so11.htmlhttp://modernlib.ru/books/o_n_turisheva/teoriya_i_metodologiya_zarubezhnogo_literaturovedeniya_uchebnoe_posobie/read_1/. – Дата доступа : 25.02.2016.
2. Турышева, О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учеб. пособие / О.Н. Турышева. – [Электронный ресурс] Электронная библиотека ModernLib.Ru. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/o_n_turisheva/teoriya_i_metodologiya_zarubezhnogo_literaturovedeniya_uchebnoe_posobie/read_1/. – Дата доступа : 26.02.2016.
3. Тычына, М.А. Філасофія літаратуры: беларускі варыянт / М. А. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2014. – 324 с.
4. Федарэнка, А. Мяжа : раман-эсэ / А. Федарэнка // Полымя. – 2009. – № 4.
5. Цурганова, Е.А. Феноменология / Е.А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справ. – М. : Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 283 – 287.

6. Шаўлякова-Барзенка, І.Л. Мастацкая (сама)ідэнтыфікацыя: тэарэтычная легітымацыя паняцця ў кантэксце развіцця найноўшай беларускай літаратуры / І.Л. Шаўлякова-Барзенка // Труды БГТУ : история, философия, филология. – 2014. – № 5 (169). – С. 135–139.

С.В. Кавалёў (Люблін, Польшча)

БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ XX-XXI СТСТ. У ПОЛЬСКІХ ПЕРАКЛАДАХ

Апошнім часам у Польшчы назіраецца прыкметны ўзрост цікавасці да беларускай драматургіі і тэатра, асабліва да сучаснага іх стану. А яшчэ пятнаццаць гадоў таму назад практычна немагчыма было знайсці ў польскім друку пераклад п'есы якога-небудзь беларускага аўтара. Да змены сітуацыі прычынілася як развіццё беларускай драматургіі, яе выхад за нацыянальныя межы, так і развіццё славістыкі ў Польшчы, з'яўленне новай генерацыі перакладчыкаў (Беата Сівэк, Малгажата Бухалік, Агнешка-Любаміра Пятроўская, Караліна Невядомская, Якуб Адамовіч, Агнешка Гораль, Терэса Гедз, Наталля Русецкая і інш.) На жаль, па-за ўвагай польскіх перакладчыкаў застаецца пакуль беларуская драматургічная класіка: п'есы Янкі Купалы, Францішка Аляхновіча, Кандрата Крапівы, Андрэя Макаёнка. Затое вельмі актыўна перакладаецца і публікуецца ў Польшчы сучасная беларуская драматургія.

Традыцыйна большасць перакладных п'ес трапляе да польскага чытача, дзякуючы спецыялізаванаму драматургічнаму часопісу "Dialog", які выдаецца ў Варшаве з 1956 года. Тут друкуюцца найноўшыя п'есы польскіх і замежных аўтараў, якія ўяўляюць патэнцыяльную цікавасць для польскага тэатра і нярэдка адразу пасля публікацыі трапляюць на тэатральную сцэну. Прыемна, што на працягу апошняга дзесяцігоддзя ў гэтым прэстыжным часопісе пабачылі свет ажно чатыры п'есы беларускіх аўтараў: „Небо" [Niebo] Андрэя Курэйчыка (2005, №12), „Поколение jeans" [Pokolenie jeans] Мікалая Халезіна (2006, № 9), "Жизнь удалась" [Życie jest piękne] Паўла Пражко (2013, № 5) і „Тихий шорох уходящих шагов" [Czekajcienanasdługo] Дзмітрыя Багаслаўскага (2014, №1). Першапраходцам быў Андрэй Курэйчык, які, друкуючы ў польскім часопісе малазнаную нават у Беларусі п'есу, схаваўся за псеўданімам "Нікіта Міцкевіч", але артыкул „Białoruskie wysepki wolności" пра беларускі тэатр і драматургію, апублікаваны ў гэтым жа нумары, падпісаў сваім сапраўдным прозвішчам [3, s. 61–69]. Напэўна, імя Андрэя Курэйчыка і беларуская драматургія былі ў 2005 годзе цалкам нязнаныя польскім рэжысёрам і тэатральным крытыкам, затое п'есы Халезіна, Пражко, Багаслаўскага трапілі ў "Dialog" неўзабаве пасля таго, як іх аўтары набылі вядомасць ў Расіі і нават у Заходняй Еўропе (асабліва Мікалай Халезін як кіраўнік "Свабоднага тэатра"). Адзначым, што ўсе чатыры п'есы беларускіх аўтараў, якія былі апублікаваны ў "Dialogu" – гэта рускамоўныя п'есы, тры з іх перакладзены на польскую мову знанай перакладчыцай і папулярызатаркай расійскай драматургіі Агнешкай Любамірай Пятроўскай (п'есу „Небо" А. Курэйчыка пераклаў Пётр Мітцнер). Такім чынам, усе "дыялогаўскія" публікацыі прэзентуюць рускамоўную плынь у сучаснай беларускай драматургіі, якая выразна дамінуе сёння ў зрусіфікаванай Беларусі, але якую не ўсе літаратуразнаўцы і крытыкі лічаць з'явай беларускай літаратуры і тэатра, адносячы яе паводле моўнага, жанравага і тэматычнага крытэрыя да рускай літаратуры і тэатра [10, s. 15].

Не закранаючы ў гэтым артыкуле падрабязна праблему шматмоўнасці беларускай літаратуры, адзначу толькі, што ў цяперашняй грамадска-палітычнай і моўнай сітуацыі ў краіне слушна разглядаць рускамоўныя п'есы як састаўную частку драматургіі Беларусі. Беларускамоўная і рускамоўная плыні ўзаемадапаўняюць адна адну: першая захоўвае і творча развівае нацыянальныя традыцыі, другая больш актыўна адлюстроўвае змены ў сучасным жыцці і плённа засвойвае вопыт расійскай школы [1, с. 38–66].

З твораў сучаснай беларускамоўнай драматургіі, якія пабачылі свет на старонках польскіх часопісаў, аўтар гэтага артыкула можа прыгадаць толькі ўласныя п'есы, апублікаваныя на старонках рэгіянальных выданняў: „Трышчан ды Іжота" [Tristan lub Błazny na pogrzebie] у перакладзе Тэрэсы Гедз ("Kresy", 2001, №1–2), „Вяртанне Галадара" [Powrót Głodomora] у перакладзе Агнешкі Баровец

(„Kozi rynek”, 2008, №5), „Піліпка і Ведзьма” [Filipek] у перакладзе Галіны Каліты („Lublin. Kultura i społeczeństwo”, 2010, №6). З’яўленне гэтых публікацый сталася вынікам перасялення аўтара ў Люблін і непасрэдных кантактаў з польскімі літаратарамі і дзеячамі культуры. Тое самае можна сказаць і пра мае аўтарскія зборнікі: „Zmęczony diabeł” (Люблін 2004) і „Крывіцкі апокрыф” (Беласток 2013). Першы зборнік, на польскай мове, выйшаў у выдавецтве Універсітэта імя Марыі Кюры-Складоўскай, дзе я з 1993 года працую; пераклады п’ес на польскую мову здзейснілі мае калегі-славісты Міхал Саевіч („Zmęczony diabeł”, у 1997 г. адбылася прапрэм’ера п’есы ў Тэатры імя Юліюша Астэрвы), Бэата Сівэк („Teatr Franciszki Radziwiłłowej”) і Тэрэса Гедз („Tristan i Izolda, Cztery historie Salomei”). Другі зборнік, на беларускай мове, у які ўвайшлі п’есы і лібрэта „Крывіцкі апокрыф”, „Віфляемская Зорка”, „Авантуры Кубліцкага і Заблоцкага”, „Чужое багацце”, „Выкраданне Еўропы”, пабачыў свет у Бібліятэчцы Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа” (т. 86) па ініцыятыве яго кіраўніка, вядомага пісьменніка Яна Чыквіна і пры падтрымцы Культурнага цэнтра Беларусі пры Пасольстве Рэспублікі Беларусь у Польшчы.

Найбольшае значэнне для папулярызацыі беларускай драматургіі ў Польшчы маюць калектыўныя анталогіі, якіх выдадзена на сённяшні дзень ужо чатыры.

Першай такой анталогіяй сталася кніга „Nowa dramaturgia białoruska” (Варшава 2011), падрыхтаваная Андрэем Масквіным. Імя ўкладальніка фігуруе на вокладцы зборніка, што можа ўвесці ў зман як неспрактыкаванага чытача, так і вопытнага бібліёграфа, бо можна вырашыць, што маеш справу з навуковай манаграфіяй. Насамрэч перад намі – зборнік п’ес, выбар якіх здзейсніў Андрэй Масквін, а пераклад з рускай на польскую мову выканала Караліна Невядомская. Пачынаецца кніга невялікім уступным артыкулам А. Масквіна „Białoruskadramaturgia: wposzukiwaniuwłasnejdrogi”, у якім лаканічна распавядаецца пра гісторыю беларускай драматургіі і яе цяперашні стан; заканчваецца анталогія біяграфічнымі ноткамі пра аўтараў, перакладчыцу і ўкладальніка (на жаль, толькі апошняя нотка суправаджаецца фотаздымкам). У анталогію ўвайшлі творы прадстаўнікоў розных пісьменніцкіх пакаленняў: Алены Паповай (нар. у 1947 г.), Мікалая Халезіна (нар. у 1964 г.), Анатоля Шурпіна (нар. у 1972 г.), Канстанціна Сцешыка (нар. у 1979 г.), Паўла Пражко (нар. у 1975 г.), Андрэя Курэйчыка (нар. у 1980 г.), Грыгорыя Цісецкага (нар. у 1985 г.). Такім чынам, слова “новая” у назве зборніка не азначае “маладая”, а, хутчэй – новая ў эстэтычным плане, нязнаная і ў Польшчы, і ў Беларусі. З прадстаўленых у зборніку твораў толькі п’еса Алены Паповай „Завтрак на траве” [Śniadanie na trawie] ставілася ў Беларусі (як і ўсе іншыя п’есы гэтай вядомай пісьменніцы), астатнія творы набылі вядомасць дзякуючы расійскім і еўрапейскім драматургічным конкурсам, чытанням, лабараторыям (напрыклад, п’еса „Я пришел” [Przyszedłem] Мікалая Халезіна, „Серпантин” [Serpentyna] Паўла Пражко, „Мужчина-женщина-пистолет” [Mężczyzna-kobieta-pistolet] Канстанціна Сцешыка, „Немой поэт” [Niemy poeta] Грыгорыя Цісецкага). Нягледзячы на сваю мастацкую каштоўнасць і высокую ацэнку крытыкаў, гэтыя творы аказаліся незапатрабаваныя на радзіме аўтараў, бо не ўпісваліся ў традыцыйную рамантычна-сентыментальную канвенцыю, якая пануе сёння ў беларускім тэатры (характэрна, што чытанні сучаснай беларускай драматургіі, які праводзіліся ў Любліне ў 2006 г. і ў якіх бралі ўдзел п’есы Пражко і Сцешыка, атрымалі метафарычную назву “Dramat nieobecny”). У гэтым кантэксце з’яўленне анталогіі „Nowa dramaturgia białoruska” мела важнае значэнне не толькі для папулярызацыі сучаснай беларускай драматургіі ў Польшчы, але і для ўмацавання яе аўтарытэта на радзіме, таксама як публікацыі і пастаноўкі п’ес Мікалая Халезіна, Паўла Пражко, Дзмітрыя Багасалаўскага ў Расіі.

Падкрэсліўшы эўрыстычную і эстэтычную каштоўнасць зборніка „Nowa dramaturgia białoruska” – адной з першых замежных анталогій беларускай драматургіі (у тым самым 2011 г. у Парыжы выйшла анталогія сучаснай беларускай драматургіі “Unemoissonenhiver” [Зімовы ўраджай], падрыхтаваная Ларысай Гулімет і Вірджыніяй Шыманец.), адзначым і некаторыя яе недахопы.

Важнейшай памылкай праекту Андрэя Масквіна з’яўляецца, на маю думку, выбар выключна рускамоўных твораў для публікацыі. На розных канферэнцыях і прэзентацыях мне ўжо даводзілася крытыкаваць укладальніка за няўвагу да беларускамоўнай драматургіі і атрымліваць розныя кур’ёзныя вытлумачэнні падобнага нонсенсу (накшталт “сучасная беларускамоўная драматургія не існуе”, “проста перакладчыца не ведала беларускую мову” і г.д.). Безумоўна, укладальнік мае поўнае права выбіраць для публікацыі менавіта тыя творы, якія яму падабаюцца, але чытач мае права

даведацца, чаму ў кнізе пад назвай “Новая беларуская драматургія” не змешчана ніводнага твора на мове карэннага этнасу краіны. Увогуле, больш правільна было б назваць гэтую кнігу Сборник современной рускоязычной драматургии Беларуси, як гэта зрабіла прафесар Святлана Ганчарова-Грабоўская, публікуючы ў 2010 г. падобную анталогію ў Беларусі.

Калі заплюшчыць вочы на праблему дыскрымінацыі беларускай мовы, трэба прызнаць выбар аўтараў, прадстаўленых у анталогіі Андрэя Масквіна, прадуманым і абгрунтаваным. Менавіта з імёнамі Алены Паповай, Мікалая Халезіна, Паўла Пражко, Андрэя Курэйчыка звязаны найбольшыя поспехі беларускай драматургіі за мяжой на працягу апошняга дзесяцігоддзя (магчыма, бракуе ў гэтым “пантэоне” Мікалая Рудкоўскага). Але ёсць пытанні да ўкладальніка па выбары некаторых п’ес, змешчаных у анталогіі. Чаму з дваццаці п’ес Андрэя Курэйчыка выбрана малавядомая і не вельмі ўдалая ў мастацкім плане „Хартия слепых” і чаму апублікаваны толькі фрагмент гэтага твора (усе п’есы іншых аўтараў апублікаваны ў зборніку цалкам)? Чаму Павел Пражко, які ў 2011 г. ужо меў у сваім даробку такія знаныя творы як „Трусы”, „Жизнь удалась”, „Урожай”, прадстаўлены ў анталогіі ранняй вучнёўскай п’есай „Серпантин”?

Вядома, у кожнай анталогіі ёсць свае вартасці і недахопы, а кожны ўкладальнік надаў бы кнізе іншы выгляд у адпаведнасці са сваімі густамі і ўпадабаннямі. Праз некалькі гадоў Андрэй Масквін выдаў два наступныя зборнікі сучаснай беларускай драматургіі: „Nowa dramaturgia białoruska. T. 2: Życie w pułapce” (Варшава 2014) і „Nowa dramaturgia białoruska. T. 3: Młodzi Gniewni” (Варшава 2015), наслядуючы праверaную структуру і паўтараючы адзначаныя хібы першага зборніка. Як і першы том, два наступныя пачынаюцца з уступных артыкулаў укладальніка („Życie w pułapce”” і „Młodzi Gniewni”), а заканчваюцца бібліяграфічнымі ноткамі пра аўтараў, перакладчыкаў і ўкладальніка. Для публікацыі выбраны выключна рускамоўныя тэксты без абгрунтавання такога выбару і без вытлумачэння польскаму чытачу складанай моўнай сітуацыі ў Беларусі.

Другі том анталогіі – „Życie w pułapce” – з’яўляецца непасрэдным працягам першага тома (які не мае назвы і пазнакі “t. 1”). У кнігу ўвайшлі п’есы: „Домой!” [Dodomu!] Алены Паповай, „Дожить до премьеры” [Dożyć dopremiery] і „Великое переселение уродов” [Wielka wędrówka urodów] Мікалая Рудкоўскага, „Лифт” [Winda] Юліі Чарняўскай, „Это всё она” Андрэя Іванова. На думку ўкладальніка, усе гэтыя творы аб’ядноўвае матыў пасткі, вельмі актуальны для ўкраінскай і беларускай драматургіі. Ва ўступным артыкуле досыць падрабязна разглядаецца кожны з твораў, прадстаўленых у зборніку. Значна больш разгорнутыя, інфармацыйна насычаныя, чым у першым томе, ноткі пра аўтараў і перакладчыкаў. Адабраныя для другога тома п’есы напісаны вядомымі ўжо ў Беларусі драматургамі, яны выкананы на высокім мастацкім узроўні і прайшлі апрабацыю на сцэнах беларускіх тэатраў (выключэннем з’яўляецца п’еса „Это всё она” маладога драматурга Андрэя Іванова (нар. у 1984 г.), але яна ставілася ў тэатрах Расіі і Латвіі). Больш адрозніваецца мастацкі ўзровень перакладаў, і гэта заканамерна, бо ў праекце тым разам бралі ўдзел чатыры перакладчыкі з розным досведам і здольнасцямі: Якуб Адамовіч, Бажэна Майорчык, Бэата Бесядоўска-Магдзяж і Роберт Магдзяж.

Разглядаючы змест першага тома анталогіі, я выказваў здзіўленне адсутнасцю сярод “пантэона” рускамоўных аўтараў Мікалая Рудкоўскага. У другім томе прадстаўлена адразу дзве п’есы гэтага самабытнага драматурга, які вылучаецца наватарствам і філасофскай змястоўнасцю сваіх твораў. Ягоная п’еса „Дожить до премьеры” з’яўляецца рэдкім у беларускай літаратуры прыкладам змагання з ідэалагемай Вялікай Айчыннай вайны. Як слушна адзначае ў прадмове А. Масквін:

“Wojna stała się białoruskim mitem. Zczasem w utworze literackim, filmie albo dziele sztuki utrwalił się pewien stereotyp pokazywania wojny. Związane jest to przede wszystkim z politycznym i ideologicznym kanonem, narzuconym przez władzę. Jakakolwiek próba zmiany tego kanonu może prowadzić do krytyki albo nawet do odrzucenia dzieła.

Sztukę N. Rudkowskiego można interpretować na kilka sposobów. Po pierwsze, jest to próba, bardzo udana moim zdaniem) walki z mitem wojny, próbą dokonania jego dekonstrukcji. Po drugie, jest obrazem współczesnej Białorusi, w której pewna część społeczeństwa nie chce żyć w realnym świecie, stara

się odizolować, zrezygnować z kapitalizmu, z jego kultu pieniędza i piękna, pogoni za sukcesem” [8, s 15–16].

Значна адрозніваецца ад двух першых тамоў сваёй канцэпцыяй і зместам трэці том анталогіі Андрэя Масквіна: „Młodzi Gniewni”. Складаецца зборнік з адзінаццаці твораў маладых рускамоўных аўтараў, якія апублікаваны ў Польшчы ўпершыню: „Время быть пеплом” [Czas zmienić się w popiół] Канстанціна Сцешыка, „Untitled” [Untitled] Паўла Расолькі, „Про блаженных, слепых и сосущих” [O głupkach, ślepcach i pijakach], „Мышь имеет много естественных врагов” [Mysz ma wielu wrogów] Мікіты Валадзько, „Ня трэба” [Niatreba] Юліі Шаўчук1, „Радио Культура” [Radio Kultura] , „И сострадание вмиг открыло ей…” [Współczucie] Максіма Дасько, „It” [It] Yaro (сапр. імя – Ірына Ярашэвіч,), „Добрый человек из маленькой европейской страны” [Dobry człowiek z niewielkiego europejskiego kraju] Рымы Ушкевіч, „Кочегар” [Palacz] Аляксея Нарановіча, „Сделай мне больно, любимая!” [Zrób tak, żeby mnie bolało, kochanie!] Вікторыі Біран. Адзначу, што гэтыя творы ніколі не публікаваліся і ў Беларусі, больш таго: імёны іх аўтараў – за выключэннем, магчыма, Канстанціна Сцешыка і Паўла Расолькі – невядомы беларускім чытачам, гледачам, рэжысёрам і тэатральным крытыкам. Усе пералічаныя аўтары так ці інакш звязаныя са “Свабодным тэатрам” – беларускім незалежным тэатрам на выгнанні: працуюць у ім як акцёры або ўдзельнічалі ў драматургічных конкурсах, арганізаваных гэтым тэатрам, і перамаглі, заслужыўшы права на пастаноўку п’есы.

Ва ўступным артыкуле „Młodzi Gniewni” А. Масквін распавядае, як нарадзілася ідэя зборніка (пасля прачытання дыскусіі пра сучасную драматургію ў беларускім штотыднёвіку “Культура” ў 2013 г.) і тлумачыць ягоную назву (даецца невялікі экскурс у гісторыю брытанскай літаратуры і тэатра 1950–1965 гг.), пакідаючы чытачам кнігі права самастойна інтэрпрэтаваць і ацэньваць п’есы маладых аўтараў. Трэба прызнаць такое рашэнне ўкладальніка мудрым, паколькі ў зборніку сабраныя надзвычай розныя ў эстэтычным плане і па сваім мастацкім узроўні творы. Калі гартаеш зборнік, нават узнікае думка: ці варта было перакладаць на замежную мову некаторыя дэбютанцкія, недасканалыя ў мастацкім плане тэксты (не ўсе з іх выпадае нават назваць п’есамі), ці паслужыць гэта на карысць пачынаючым аўтарам? Памятаю, мне давялося прысутнічаць на чытанні тэкста Максіма Дасько „Współczucie”, арганізаваным у Любліне намаганнямі Барталамея Мерніка ў рамках праекту “Barowesztuki”. І тэатральныя крытыкі, і звычайныя слухачы былі відавочна расчараваныя невыразным празаічным фрагментам, які прэзентаваўся як новае слова ў беларускай драматургіі.

Зрэшты, ёсць важкі аргумент на карысць выдання ў Польшчы зборніка „MłodziGniewni”: гэты зборнік не мог пабачыць свет у Беларусі. І таму, што ў Беларусі ўвогуле не выходзяць зборнікі маладых драматургаў, і таму, што ў конкурсах “Свабоднага тэатру” ўдзельнічаюць, звычайна, творы з вострым сацыяльна-палітычным зместам, якія не ўкладваюцца ў канвенцыю сучаснага беларускага тэатра, арыентаванага на гістарычную традыцыю альбо на забаўляльную функцыю. Напэўна, досвед працы над зборнікам быў карысны і для маладых перакладчыкаў, якія ўдзельнічалі ў праекце: Наталлі Петрулевіч, Аляксандра Распопава, Якуба Адамовіча, Грэцэ Гедрытэ, Ёанны Козёл. Такім чынам, трэці том анталогіі Андрэя Масквіна ўяўляе сабой своеасаблівую маладзёжную лабараторыю: і для драматургаў, і для перакладчыкаў.

Тры зборнікі сучаснай беларускай драматургіі – толькі частка ўнікальнага выдавецкага праекту, які мэтанакіравана і з энтузіязмам рэалізуе варшаўскі тэатразнаўца Андрэй Масквін. Ён выдаў таксама анталогіі расійскай драматургіі (у 2-х т.), славацкай і ўкраінскай. Апошняя, пад назвай „Nowy dramat ukraiński. T. 1: W oczekiwaniu na Majdan” (Варшава 2015) уяўляе несумненную цікавасць і для даследчыкаў беларускай драматургіі, паколькі сітуацыя ва ўкраінскім тэатры і драматургіі шмат у чым нагадвае беларускую сітуацыю. Напрыклад, з моўнага пункту гледжання: частка ўкраінскіх драматургаў піша па-ўкраінску, а частка па-руску. Прызнаюся, была ў мяне боязь, што і ва ўкраінскую анталогію Андрэй Масквін уключыць толькі рускамоўных аўтараў, але, разгарнуўшы зборнік, я з задавальненем убачыў там п’есы Нэды Няжданы, Паўла Ар’е і Аляксандры Громавай (Пагрэбінскай). Што праўда, заслуга ў гэтым не самога Масквіна, а ягонай сааўтаркі па ўкладанню анталогіі, даследчыцы ўкраінскай драматургіі Ганны-Кажанёўскай-Бігун. У прадмове да кнігі Андрэй Масквін шчыра прызнаецца: “Wybrałem rosyjskojęzyczne teksty trzech autorów: „Wij. Dramat dokumentalny” (2011) Natalii Worożbit, „Femen’izm. Kolaż o ludziach. (Dokumentalna ni to komedia, ni

to tragedia)" (2012) Dena Gumennego i „Wątrąbka wieprzowa" (2011) Saszka Bramy. Z kolei Anna Korzeniowska-Bihun zaproponowała trzy teksty w języku ukraińskim" [2, s. 14–15].

Прачытаўшы гэтыя радкі, адразу падумалася: шкада, што такой мудрай сааўтаркі не было ў Масквіна пры падрыхтоўцы трох тамоў беларускай драматургіі, дзе не прадстаўлена ніводнага беларускамоўнага тэксту…

У пэўным сэнсе ролю Кажанёўскай-Бігун у дачыненні да беларускай драматургіі выканала люблінская тэатразнаўца Беата Сівэк, якая падрыхтавала і выдала зборнік „Labirynt. Antologiawspółczesnegodramatubiałoruskiego" (Радзынь Падляскі 2013). У анталогію ўвайшло восем п'ес: „Лабірынт" [Labirynt] Міколы Арахоўскага, „Vitabrevis альбо нагавіцы святога Георгія" [Vitabrevisalbospodnie świętegoJerzego] і „Чорны квадрат" [Czarnykwadrat] Міраслава Адамчыка і Максіма Клімковіча (у сааўтарстве), „Галава" [Głowa] Ігара Сідарука, „Інтымны дзённік" [Dziennikintymny] і „Вяртанне Галадара" [PowrótGłodomora] Сяргея Кавалёва, „Сэкс па перапісцы" [Sekskorespondencyjny] Лявона Вашко, „Калекцыянер" [Kolekcjoner] Вольгі Гапеевай. Над перакладамі п'ес працавалі Беата Сівэк, Малгажата Бухалік, Агнешка Гораль, Наталля Русецкая, Тэрэса Гедз-Тапалеўская. Аб'ёмная анталогія (414 ст.) выдадзена пры падтрымцы Радзыньскага таварыства лакальных ініцыятыў (старшыня – Юзаф Корульчак, віцэ-старшыня і ініцыятар выдання – Дарыюш Магер). Адкрывае кнігу „Przedmowa" ўкладальніка, публікацыя п'ес суправаджаецца біяграфічнай ноткай пра аўтараў; няма, на жаль, у адроненні ад анталогій А. Масквіна, звестак пра перакладчыкаў і ўкладальніка анталогіі. Шкада, бо чытачу было б цікава даведацца, напрыклад, пра тое, што Малгажата Бухалік, акрамя перакладаў шэрагу беларускіх п'ес мае ў сваім даробку апублікаваныя пераклады раманаў Уладзіміра Караткевіча і Наталкі Бабінай, а Беата Сівэк перад тым як узяцца за ўкладанне анталогіі апублікавала пра беларускую драматургію дзясяткі артыкулаў і грунтоўную манаграфію.

Як прызнаецца ў „Przedmowie" ўкладальніца, адной з галоўных мэтаў выдання зборніка „Labirynt" было разбурэнне шэрагу стэрэатыпаў пра сучасную беларускую драматургію:

"Osiem sztuk, z pozoru znaczą co się różniących a jednak bardzo sobie blizkich, bo wyrosłych z tejsamej, białoruskiej przestrzeni kulturowej i przełamujących krzywdzący stereotyp o rzekomym nie istnieniu interesującej współczesnej dramaturgii białoruskojęzycznej.

Podstawowym założeniem, które towarzyszyło mnie na etapie wyboru tekstów do niniejszej antologii, była bowiem chęć przełamania tego stereotypowego myślenia o współczesnym dramacie białoruskim – ograniczania go do gatunku dramatu historycznego, ewentualnie historycznej tragedii (Uładzimir Karatkiewicz, Aleś Pietraszkiewicz, Alaksiej Dudarau), bądź też lekkiej, o farsowym bądź melodramatycznym rodowodzie, kamedii (Kandra tKrapiwa, Andrej Makajonak, Anatol Dzialendzik). A przecież jest wiele tekstów realizujących nowoczesny model dramaturgiczny, nawiązania bądź odniesienia do estetyki ponowoczesnej, zrealizowanych niebanalnie i intrygująco" [9, s. 5].

Далей у прадмове Б. Сівэк лаканічна апісвае сітуацыю ў беларускім тэатры і літаратуры пасля атрымання Беларуссю незалежнасці ў 1991 г. і дае кароткую характарыстыку кожнай з п'ес, апублікаваных у зборніку.

У анталогію ўвайшлі творы, напісаныя ў часавым прамежку ад 1991 да 2007 года прадстаўнікамі трох пісьменніцкіх пакаленняў : старэйшага (Мікола Арахоўскі), сярэдняга (Міраслаў Адамчык, Максім Клімковіч, Ігар Сідарук, Сяргей Кавалёў, Лявон Вашко) і малодшага (Вольга Гапеева). Усе гэтыя творы публікаваліся ў Беларусі і амаль усе ставіліся на сцэне беларускіх тэатраў (пераважна ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі "Вольная сцэна", які ўзнік у 1990 г.). Менавіта на 90-я гг. XX ст. – перыяд нацыянальнага адраджэння, актыўнай дзейнасці літаратурных суполак "Тутэйшыя", "Таварыства Вольных Літаратараў", "Бум-Бам-Літ" – прыпадае росквіт беларускамоўнай драматургіі ў Беларусі, што адлюстравалася і ў выдадзенай у Польшчы анталогіі (пяць п'ес напісаныя ў 90-я гг. XX ст). З пачатку XXI ст. у драматургіі Беларусі ўсё выразней пачынае дамінаваць рускамоўная плынь, што не азначае, як пераканаўча паказвае зборнік „Labirynt", поўнага заняпаду беларускай плыні (тры п'есы, напісаныя ў 2003–2007 гг.) Адзначу, што дзве беларускамоўныя п'есы, якія ўвайшлі ў зборнік – „PowrótGłodomora" С. Кавалёва і „Kolekcjoner" В. Гапеевай – бралі ўдзел у 2006 г. у люблінскіх чытаннях "Dramatnieobecny" разам з рускамоўнымі п'есамі П. Пражко і К. Сцешыка.

Арыентацыя складальнікаў толькі на адну з плыняў – рускамоўную ці беларускамоўную – у сучаснай драматургіі Беларусі выразна заўважаецца ў чатырох анталогіях беларускай драматургіі, выдадзеных у Польшчы. Можна сцвярджаць, што падрыхтаваная Б. Сівэк анталогія, куды ўвайшлі пераклады беларускамоўных п'ес, у пэўным сэнсе ўраўнаважвае два першыя тамы анталогіі перакладаў рускамоўных п'ес, падрыхтаваныя А. Масквіным. Але для поўнай раўнавагі выразна бракуе зборніка маладой беларускамоўнай драматургіі, якую можна было б паставіць побач са зборнікам А. Масквіна „MłodziGniewni". Як ужо адзначалася, беларусамоўных п'ес у сённяшняй Беларусі пішацца значна менш, чым рускамоўных, але яны ёсць і я ўпэўнены, што творы Віктара Жыбуля, Вольгі Гапеевай, Васіля Дранько-Майсюка, Ганны Ціханавай, Таццяны Сівец не саступаюць па мастацкім узроўні творам Максіма Дасько, Юліі Шаўчук, Рымы Ушкевіч, Аляксея Нарановіча, Вікторыі Біран. Хочацца разам з Беатай Сівэк спадзявацца, што "…teksty o publikowane w wydanej przez Radzyńskie Stowarzyszenie Inicjatyw Lokalnych antologii w istotny sposób przyczynią się do zainteresowania polskiego odbiorcy białoruską dramaturgią współczesna, a także – być może – zachęcą polskich tłumaczy do pracy nad kolejnymi przekładami, a polskie teatry do wystawienia ich sztuk na swoich scenach" [9, s. 10–11.]

ЛІТАРАТУРА:

1. Кавалёў С. Сучасная беларуская драматургія з перспектывы "тэорыі поля" // Кавалёў С. Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура, тэатр, крытыка. Мінск, 2013. С. 38–66.
2. KorzeniowskaBihunA., MoskwinA. Nowydramatukraiński. T. 1: W oczekiwaniu na Majdan. Warszawa, 2015.
3. Kurejczyk A. Białoruskie wysepki wolności. Tłum. P. Mitzner. „Dialog". 2005. №12. S. 61–69.
4. Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego. Wybór B. Siwek. Radzyń Podlaski, 2013.
5. Moskwin A. Nowa dramaturgia białoruska. T. 1. Warszawa, 2011.
6. Moskwin A. Nowa dramaturgia białoruska. T. 2: Życie w pułapce. Warszawa, 2014.
7. Moskwin A. Nowa dramaturgia białoruska. T. 3: Młodzi Gniewni. Warszawa, 2015.
8. Moskwin A. Życie w pułapce // Moskwin A. Nowa dramaturgia białoruska. T. 2: Życie w pułapce.Warszawa, 2014. S. 9–16.
9. Siwek B. Przedmowa // Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego. Wybór B. Siwek. Radzyń Podlaski, 2013. S. 5–11.
10. Siwek B. Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze. Lublin, 2011.

1 Нягледзячы на беларускую назву, гэтая п'еса напісана па-руску, толькі асобныя персанажы ў ёй размаўляюць на трасянцы (руска-беларускай моўнай мяшанцы).

Т.Е. Комаровская (Минск)

ПИСАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИИ В РОМАНЕ ФИЛИПА РОТА «ДРУГАЯ ЖИЗНЬ»

В последней трети 20-го – начале 21-го веков проблема американской идентичности становится основной и для общественно-политической мысли США, и для ее культуры. Эта проблема, общая для всех стран западного мира, особенно актуальна для США, страны, изначально состоящей из эмигрантов и прирастающей своим населением в первую очередь за счет все новых волн эмиграции

Поиск своей идентичности стал основной темой и лучших, наиболее значительных американских книг последних лет сорока, целых литературных течений: феминистской литературы, литературы национальных меньшинств (афро-американской, индейской, литературы чиканос, еврейской и других национальных групп), составляющих американский литературный пейзаж. В качестве примера можно привести неизвестную на нашем географическом пространстве книгу одного из выдающихся современных американских писателей, Филипа Рота, выдвигавшегося в прошлом году на Нобелевскую премию, представляющего американскую еврейскую литературу– "Counterlife" («Другая жизнь», «Противоположная жизнь»).

«Придумывая себе другой вариант жизни, человек создает свой собственный антимиф» [1, p. 167]. Эти слова из книги могли бы стать эпиграфом к ней. В основе композиции романа лежит чи-

сто постмодернистский прием различных вариантов развития личностей и судеб его героев, двух братьев Натана и Генри Цукерманов, евреев, живущих в США. Первые две части романа посвящены трансформации младшего брата, Генри, человека, преуспевшего, казалось бы, во всем. К тридцати восьми годам он достиг прочного положения преуспевающего дантиста, у него хорошая жена, трое детей, прекрасные отношения с его окружением. Правда, первый сбой в его жизни, о котором он поведал только старшему брату, произошел несколько лет назад: он встретил Марию, европейку, и влюбился в нее. Чувство это было сильным и взаимным, но когда Марии пришла пора возвращаться в Европу, Генри не сумел оставить семью. Расставшись с Марией, он перенес сильный стресс. Но через несколько лет он пережил новое любовное приключение – роман с ассистенткой-медсестрой, вылившийся в бешеный получасовой секс каждый вечер после окончания рабочего дня. Старший брат считает это его формой протеста против жизненной рутины, его формой самоутверждения. Кстати, подобную коллизию, секс как форма протеста против отупляющей и нивелирующей личность действительности, единственно возможного для героя, мы встречаем в произведениях многих американских писателей 60–80-х годов (Апдайка, Чивера, Стайрона и других). В 38 лет у Генри выявилась серьезная болезнь сердца. Лекарства помогли ему справиться с болезнью, но ценой потери потенции. Генри, потеряв, таким образом, свою форму самоутверждения (в сексе) очень переживал и решился на серьезную операцию сердца. Далее повествуется о его похоронах. Первая часть книги называется «Базель», по названию швейцарского города, куда Генри мог бы уехать со своей возлюбленной Марией – его нереализованная возможность, несостоявшийся вариант его жизни.

Вторая часть книги, «Иудея», представляет другой вариант судьбы Генри, его противоположную жизнь. Генри пережил операцию, но после нее впал в тяжелую нервную депрессию, потерял смысл жизни. Случайная поездка в Израиль для восстановления здоровья помогла ему открыть его истинную идентичность и обрести смысл жизни. Посещение хедера заставило его понять: если что-то и было в его жизни настоящего, стоящего, так это то, что он еврей. *«Я не просто еврей, я не один из евреев – я также глубоко Еврей, как и эти евреи. Все остальное ничего не значит…. В этом – основа моей жизни»* [1, p. 68].

Итак, герой обретает свою идентичность. В первый раз он находит ее в свободном сексе, во втором – в своей национальной идентичности. Он становится радикальным сионистом, уезжает в Иудею, бросая жену и детей. Отныне для него «Я – ничто, Мы, Иудея, – все». Он попадает под влияние предводителя радикального течения сионизма, Липмана, о котором другой персонаж, Шуки, говорит, что от него несет фашизмом, вместе со своим кумиром обретает в незаконном поселении на арабской территории и готов с оружием в руках отстаивать землю древней Иудеи, видя в служении еврейской государственности смысл жизни. Вторая часть книги называется «Иудея» – символ обретения героем своей идентичности

Сам автор, еврей Рот, не разделяет радикализм своего героя. Он доверяет выразить свою позицию Натану, своему alterego в этом романе. Натан еще в юности считал, что наибольшей свободы еврей достигает в США: *«… Я не могу представить себе иное историческое общество, которое достигло бы такого же уровня толерантности, законодательно закрепленного в Америке, или которое поместило бы плюрализм прямо в центр своей публично признанной политической мечты».* [1, p. 60]. Он считает, что в Соединенных Штатах еврей более свободен, и может быть не менее евреем, чем в Израиле. Тех же, по сути, убеждений он придерживается и через 18 лет, приехав в Израиль за братом, которого он надеется вернуть в Штаты. Его поддерживает его израильский друг Шуки, сын одного из ярых приверженцев израильской идеи, бывший депутат Кнессета, прошедший войны с арабами и потерявший в них брата. Шуки – идейный враг Липмана, он считает, что идея основания Израиля – не в том, чтобы воевать с Сирией и Дамаском. Он называет Израиль родиной еврейской ненормальности и говорит: *«Мы здесь – зависимые евреи – от ваших денег, вашего лобби, от больших денежных дотаций от Дядюшки Сэма, в то время как вы – евреи, живущие интересной жизнью, комфортабельной жизнью, без извинений, без стыда и абсолютно независимо… Факт остается фактом: в диаспоре еврей вроде тебя живет спокойно, не испытывая страха от угрозы преследования или насилия, в то время как мы живем под страхом вечной угрозы нашим жизням, хотя приехали сюда, чтобы избавиться от этой угрозы навсегда… Это мы – вечно испуганные, живущие под страхом гетто евреи диаспоры, а вы – евреи, уверенные в себе, наслаждающиеся дости-*

жениями культуры, всем тем, что сопутствует жизни на родине» [1, p. 81–82]. Очевидно, что, по мнению автора, доверяющего своим героям высказать свою собственную позицию, национальная идентичность евреев в США сводится к общеамериканской идентичности, растворяется в ней, и это обеспечивает подлинную свободу их жизни и самореализации.

Следующая часть романа, «Глостершир», переворачивает известные читателю события романа с ног на голову. Несмотря на название английской провинции, являющееся заглавием этой части, события в ней происходят в США. Натан, после четырех неудачных браков, влюбляется в жену дипломатического работника, англичанку из небогатой аристократической семьи, и хочет жениться на ней. Выясняется что это у него сердечная болезнь, и это он, вследствие приема лекарств, стал импотентом. И он решается на операцию АКШ не ради секса, но ради создания семьи, жизни с любимой женщиной и своим ребенком. Ради этого он готов рискнуть жизнью. Натан в результате операции умирает. Генри приезжает на его похороны и глубоко возмущен некрологом, который читает редактор его брата и в котором превозносится книга «Карновский», вызвавшая разрыв отношений Натана с родителями и братом. В этой книге Натан гротескно изобразил своих родителей во всех подробностях их быта и даже интимной жизни. После похорон Генри проникает в квартиру Натана, находит черновики его романа, читает роман (который сейчас читает и читатель), и глубоко возмущен. Все то, что в «Базеле» и «Иудее» Натан написал о Генри – его выдумка. Если бы эти две части были опубликованы, они бы разрушили семейную жизнь Генри и выставили его напоказ в самом неприглядном свете. Генри обвиняет Натана в том, что свои комплексы, свои сексуальные желания и одержимость израильской идеей Натан присвоил в книге брату, которому все это было несвойственно. Итак, главной идеей книги становится уже идея поисков самоидентичности, национальной и человеческой, творческой, брата Генри, Натана, известного писателя, а главной темой романа – взаимосвязь творца со своим произведением. Натан в некрологе, написанном, как оказывается, им самим, сравнивает акт художественного творчества с эксгибиционизмом и говорит о том, *что «самый интригующий аспект авторского вымысла – это дистанция между жизнью автора и его романом.*[1, p. 240]. Он называет акт творчества «безответственным преувеличением». Генри этой дистанции не видит и с житейской точки зрения возмущен трансформацией, обменом личностей автора и героя в книге. Он считает, что Натан использовал его, Генри, чтобы скрыть себя, одновременно присваивая себе положительные черты брата, его ответственное, трезвое отношение к жизни, и двигали им, по мнению Генри, месть и желание доминировать.

У Марии, любящей подруги Натана, другой, более верный взгляд на природу художественного творчества ее возлюбленного «*… он преувеличил все, и это сделало операцию неизбежной. Он преувеличил и свою болезнь так, словно все события происходили в романе. Писатель отказывается принять действительность такой, какая она есть, он все пересоздает, даже себя. В своем пересоздании он зашел слишком далеко, и это его убило. Он сделал со своей жизнью то, что он делал в своем творчестве, и поплатился за это. Он в конце концов перепутал одно и другое».* [1, p. 285–286]. Итак, на первый план в романе выходит проблема переноса законов художественного творчества в жизнь.

Своеобразие топоса романа состоит в том, что ни одна из романных частей, названных географически, эту местность не обозначает – они индикаторы взглядов героя, его идейных концепций. Так, четвертая часть, «Глостершир», определяет и суммирует Марию, женщину, ради которой Натан идет на смерть. Это название ее родины, и она до большой степени продукт своей родины и своего окружения: мелкопоместного бедного английского дворянства. Пятая часть романа, «Христиания», рассказывает о воображаемой жизни героя, иудея, в окружении христиан. Главными темами этой части снова становится тема национальной самоидентификации героя – во враждебном христианском окружении, и тема самоидентификации писателя.

Итак, Натан пережил операцию и живет со своей уже беременной женой Марией в Лондоне. Главные события этой части романа – его встреча с семьей Марии и их разрыв. Выясняется, что и сестра, и мать Марии – антисемиты, и это переворачивает душу Натана. Пробуждается его еврейская чувствительность, а тут еще женщина в ресторане отпускает по его поводу (как ему кажется) антисемитское замечание. Герой возмущен и дома устраивает своей жене на пятом месяце беременности допрос с пристрастием относительно антисемитизма в ее среде и ее семье. Затем уходит из дома,

едет к их строящемуся дому и представляет себе, как по возвращении домой он находит прощальное письмо Марии. Далее это письмо и следует. Реальность романа окончательно растворяется на его последних страницах в творческих поисках героя. Мария в своем письме справедливо обвиняет Натана в том, что ради романа он готов убить (творчески, в романе) брата, себя, и боится за свою дочь. Она настаивает на том, что для Натана она – его создание в романе. Натан пишет ей ответное письмо, где признается в том, что для него единственная реальность – реальность романа, и отрицает наличие своей идентичности, или любой другой. Каждый человек – кажущаяся идентичность того, что он сам о себе думает, или что думают о нем другие, или как он желает, чтобы его воспринимали. Он, оказывается, одержим своей национальной идентичностью и исследовал ее в своем романе, он без конца примеряет различные варианты жизни на себя. С житейской точки зрения Мария права, когда обвиняет его в боязни реальной жизни и в том, что вследствие этой боязни он ведет жизнь затворника. Он как творец и как человек играет в жизнь, всегда охотясь за «counterlife» – другой, противоположной жизнью.

Слова из книги Милона Кундеры «Невыносимая легкость бытия» могли бы стать эпиграфом к роману Ф. Рота. Мысль Кундеры о том, что человек, имея возможность прожить только одну жизнь, не может оценить правильность выбора своего жизненного пути, необыкновенно близка Роту. У человека в реальной жизни нет возможности испробовать другие варианты своей жизни. Но эта возможность есть у художника, и ее в полной мере использует писатель Ф. Рот в поисках своей национальной и творческой идентичности. Реальность романа окончательно растворяется на его страницах в творческих поисках героя, без конца примеряющего различные варианты жизни на себя. Как творец и человек, Натан играет в жизнь, всегда охотясь за counterlife – иной, другой, противоположной жизнью. Для него единственная реальность – это реальность романа, а каждый реальный человек – только кажущаяся идентичность. Реально только искусство, как и сто лет назад, когда ту же истину провозглашал Оскар Уайлд.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Roth Philip. The Counterlife. – N.Y., 1987.

І.М. Гоўзіч (Мінск)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЖАНРАВАГА КАНОНА ЭСЭ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЛІТАРАТУРЫ «НОН-ФІКШН»)

Нацыянальная літаратура другой паловы XX – пачатку XXI ст. уяўляе сабой кангламерат разнавектарных у жанравых, стылёвых, мастацкіх адносінах твораў. Нашыя разважанні будуць датычыцца найперш «малафарматных» твораў сучаснай літаратуры, для якіх характэрныя сцісласць, лаканізм, выразнасць і адточанасць сэнсу, шматузроўневасць зместу, адкрытая скіраванасць на рэцыпіента, насычанасць вобразна-выяўленчымі сродкамі (эпітэтамі, метафарамі, вобразамі-сімваламі, мастацкімі дэталямі і інш.), дасканаласць марфалагічна-структурнай будовы (мінімальны аб’ём з максімальна заглыбленым зместам), своеасаблівасць рытмічнай арганізацыі мастацкага тэксту (паўторы, незакончанасць думкі, перарывістасць інтанацыі і інш.), прэваліраванне індывідуальна-аўтарскага пачатку. Як сцвярджае даследчык сучаснай беларускай прозы І. Шаўлякова-Барзенка, «у беларускай прозе гэтага перыяду назіраўся сапраўдны ўздым цікавасці да лірычнай прозы – зрэшты, цалкам натуральны ў логіцы развіцця нацыянальнай традыцыі. Як і ў 1990-х гадах, яна прадстаўленая цэлым спектрам жанравых разнавіднасцей: апавяданнямі, навеламі, мініяцюрамі, прычым у колькасных адносінах відавочна пераважаюць апошнія. Агульная танальнасць “абразкоў”, “імпрэсій”, “зацемак”, “фрэсак”, “экспрэсій”, “акварэляў», “эцюдаў” і падобных форм, якія ў пэўным сэнсе пераймаюць мазаічную (“калажавую”) логіку сучаснага быцця, вызначаецца рознымі адценнямі самоты – нярэдка экзістэнцыйнай, пранізлівай, але разам з тым жыццесцвярджальнай» [5, с. 16–17].

Падобная разнавіднасць прозы прыцягвала і прыцягвае ўвагу пісьменнікаў розных пакаленняў, як старэйшых (Ф. Янкоўскі «Абразкі», «Прыпыніся на часінку», «І за гарою пакланюся», «Радасць і боль», «Само слова гаворыць», «З нялёгкіх дарог», М. Стральцоў «Дзяцінства, якое мы помнім», «Загадка Багдановіча», Я. Брыль «З людзьмі і сам-насам», «Парастак: запісы і эсэ», Л. Арабей «Пошукі ісціны», «Бацькі і дзеці», А. Васілевіч «Першая жонка нябожчыка», З. Прыгодзіч «Журба мая святая», К. Камейша «Паміж кубкам і вуснамі»), так і маладзейшых (В. Зуёнак «Гіпноз», «На парукі», У. Сцяпан «Калі рыба не ловіцца… З нататніка», «Вяртанне», Г. Марчук «Давыд-гарадоцкія каноны», Н. Гальпяровіч «Шляхі і вяртанні», Л. Галубовіч «Зацемкі з левай кішэні», Л. Дранько-Майсюк «Горад Боны і Давіда. Альбомная проза», А. Глобус «Настаўнікі. Аўтапартрэтныя эцюды», В. Доўнар «Каб сказаць… І пачулі», Б. Пятровіч «Кропкі», П. Качаткова «Дрэвы, спілаваныя зімой. Зацемкі», С. Рублеўскі «Пярліна і ланцужок маіх дарог», «Апостраф: Тэксты аб праявах быцця», «Азярод», «Абмытыя валуны», І. Бабкоў «Восень у Гародні» і інш.). Адзначым, аднак, што прадстаўнікі старэйшых літаратурных генерацый арыентуюцца ў сваёй прозе на каноны дастаткова традыцыйнага жанру эсэ, а маладзейшыя пісьменнікі распрацоўваюць арыгінальныя аўтарскія жанры ў межах так званай літаратуры «нон-фікшн» з адной агаворкай: у творах беларускіх пісьменнікаў на першы план выходзіць індывідуальна-аўтарскі, а не дакументальна-абстрагаваны пачатак, як у «класічных» замежных творах.

Жыццяздольнасць падобнай жанравай разнавіднасці прозы нават у эпоху постмадэрнізму, як нам думаецца, тлумачыцца некалькімі фактарамі: стылёвай «гнуткасцю / разняволенасцю» твораў і здольнасцю іх аўтараў у малой прасторы паказаць вялікае (нягледзячы на абмежаваны памер, творы надзвычай ёмістыя па змесце), напрамую выказаць чытачу-рэцыпіенту перажыванні, перадаць пачуцці і ўражанні. Вялікую ролю пры выбары пісьменнікамі падобнай формы пісьма адыгрывае фактар разамкнёнасці і адкрытасці, магчымасць выказацца tête-à-tête з суразмоўцам.

Падобныя творы маюць дастаткова трывалую сувязь з эсэ як літаратурным творам, «у якім пісьменнік у вольнай форме разважае над нейкімі сацыяльна-палітычнымі, маральна-філасофскімі ці літаратурна-эстэтычнымі праблемамі» [4, с. 290].

Можна вылучыць наступныя асаблівасці эсэ як твора: выяўленне індывідуальнага бачання і ацэнкі (аповед, прапушчаны «праз сябе»); спалучэнне ў межах аднаго твора апісання рэчаіснасці (з'яў і падзей) і разважанняў, роздуму, медытацый, уражанняў, эмоцый; свабодная кампазіцыя («вольная» плынь свядомасці); вобразнасць, выкарыстанне сінтаксічных фігур; «размоўнасць» маўлення; арыентацыя на рэцыпіента-суразмоўцу; невялікі аб'ём. У залежнасці ад прадмета адлюстравання, які ўвасобіўся ў эсэ, а таксама абранай стратэгіі аповеду, вылучаюць наступныя віды эсэ: эсэ-нататка; эсэ-мастацкая замалёўка, эсэ-лірычная мініяцюра; эсэ-эскіз з натуры; эсэ-партрэт; эсэ-біяграфія; эсэ-аўтабіяграфія; эсэ-ўспамін; эсэ-дзённікавы запіс; эсэ-ўражанне і інш. Разнавіднасцямі ж эсэ з'яўляюцца «філасофска-псіхалагічнае («Жменя сонечных промняў» Я. Брыля), літаратурна-крытычнае («Загадка Багдановіча» М. Стральцова), белетрызаваны праблемны рэпартаж («Хатынь: боль і гнеў» А. Бялевіча) <…> падарожныя, літаратуразнаўчыя («Казкі янтарнай краіны», «Званы ў прадоннях азёр», «Saxifrada»), краязнаўчае Э. пра Беларусь «Зямля пад белымі крыламі» [4, с. 290].

Усё пералічанае ў поўнай ступені ўласціва творам прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Так, эсэ Ф. Янкоўскага ўяўляюць сабой надзвычай рухомыя і дынамічныя замалёўкі імгненняў з жыцця вядомага мовазнаўцы-філолага, з якіх паўстаюць каларытныя вобразы простых людзей – маці і бацькі («Слова ў дарозе», «Ці пісаў такое?», ««Нібы сама клятва, прысяга перад бацькавым полымем»), вяскоўцаў («Пры дзвярах, у дзвярах…», «Словы, людзі»), рэдактараў і аўтараў, вядомых пісьменнікаў («Дзве сустрэчы з маладым (старонка з дзённіка)», «Аўтар і рэдактар», «А песня будзе жыць і жыць», «Дарагая сустрэча» і інш.). Высокая «філалагічная культура» адчуваецца на кожнай старонцы замалёвак і абразкоў аўтара: «Сябе, здаецца, падрыхтаваў ужо да працы. Падрыхтаваў сябе да працы і ў працы са словам, з маім родным словам. А з ім працуй вымытымі рукамі, адгортвай ад сябе ўсялякае мурзатае, здрадлівае, адгортвай пацеруху, смецце» [6, с, 18]. Жанравая разнастайнасць эсэ Ф.Янкоўскага багатая: гэта і сацыяльна-бытавыя («Трэба ж дапрадаць», « «У ласцы жывуць»), і філасофскія («Загойны, незагойныя…»), і псіхалагічныя («Нібы сама клятва, прысяга перад бацькавым полымем») мініяцюры, але, найперш, мастацка-лінгвістычныя і філалагічныя: «Гаваркое, або

характарыстычнае слова не толькі абазначае нешта, а і характарызуе прадмет, з'яву – тое, што абазначае: гаваркое слова адразу дае штрышок вобраза ці нават вобраз. Хоць бы: вясёлка і бліскавіца, знічка. Хоць бы нашы родныя назвы месяцаў: ліпень (ліпа цвіце), жнівень (жніво ідзе), верасень (верас цвіце, верасы цвітуць)» [6, с. 19].

Літаратура «нон-фікшн» (непрыдуманая літаратура) дастаткова новая для айчыннага літаратуразнаўства з'ява, якая ўяўляе сабой трансфармаванае / мадэрнізаванае эсэ. Трактоўка гэтага тэрміну мае некалькі значэнняў: шырокае як сінонім дакументальнай літаратуры («проза, дакументальная літаратура,нон-фікшн(англ. *Non-fiction*) – адметны літаратурны жанр, якому ўласціва пабудова сюжэтнай лініі выключна на рэальных падзеях, з рэдкім выкарыстаннем мастацкага вымыслу» [2]) і больш вузкае як жанр («мастацка-публіцыстычны жанр літаратуры, асноўнымі асаблівасцямі якога з'яўляюцца пагружэнне ў свет герояў, толькі рэалістычнае і дакументальна дакладнае адлюстраванне падзей і персанажаў, выяўленне падзей праз прызму вобразнага і эстэтычнага ўспрыняцця аўтара,выкарыстанне мастацкіх прыёмаў раскрыцця вобразаў і кампазіцыйная арганізацыя твора "сцяна за сцяной"» [2]).

Як нам падаецца, калі карыстацца першым вызначэннем, то ўсе дакументальныя (гісторыка-дакументальныя, мемуарныя) творы нацыянальнага слоўнага мастацтва пачынаючы ад летапісаў і заканчваючы дакументалістыкай С. Алексіевіч, з'яўляюцца літаратурай «нон-фікшн», з чым мы катэгарычна не можам пагадзіцца. У чыстым выглядзе названая разнавіднасць прозы ў беларускай літаратуры амаль не прысутнічае, разамкнёнасць і разнавектарнасць найноўшага слоўнага пісьменства выявілася ў поліфанічнасці дадзенай разнавіднасці, якая ўвасобілася ў індывідуальна-аўтарскія формы зацемак, запісаў, фрэсак, мініяцюр, элегій, эсэ, канонаў, імпрэсій, альбомнай прозы, падарожнай прозы, гісторыка-асветніцкага эсэ, эга-эсэ, навел, замалёвак і інш. Кардынальнае адрозненне беларускай «нявыдуманай прозы» ад еўрапейскіх аналагаў заключаецца ў змене стратэгіі аповеду: унутраны свет у большасці выпадкаў для нацыянальных мастакоў слова з'яўляецца асноўным аб'ектам адлюстравання.

Жанравае вызначэнне «нон-фікшн» сустракаецца хіба што ў анатацыі да кнігі В. Доўнар «Каб сказаць… І пачулі»: «Жанр новай кнігі вядомага журналіста Валянціны Доўнар – нон-фікшн – нявыдуманая літаратура. Менавіта ёй, гэтай нявыдуманасцю, і каштоўны кожны амаль з тысячы абразкоў, менавіта ёй і цікавы – для самага шырокага кола чытачоў» [3, с. 2].

Празаічныя творы В. Доўнар насычаны празрыста-светлым і сумна-трывожным лірызмам, поўняцца сумам звычайнага, простага чалавека, які па-філасофску глыбока, удумліва і засяроджана ацэньвае не толькі сваю ролю ў жыцці, суадносіць малое, прыватнае з глабальным і вялікім, пастаянна паглыбляецца ў свет асабістых перажыванняў, але і невялікімі «замалёўкамі з натуры» апавядае як назіральны журналіст-відавочца пра жыццё-быццё сучаснікаў, іх клопаты і перажыванні, метрэнгі і мітусню, гора і радасць. В. Доўнар – адначасова і лірык, і філосаф, і псіхолаг – у прадмове / «замест прадмовы» вызначае свой мастацкі прынцып:

Што маё? Дзень, ноч, тыдзень, месяц, ды што там – часам... гадамі, насіцца з нейкімі думкамі, шукаць самыя дакладныя словы, каб потым выказаць на старонках газеты. Ці во – нават кнігі.

Чытаць яе можна спачатку альбо з канца (а можна і не чытаць) – як па мне, дык лепей з алоўкам. Наставіўшы недзе клічнікаў ці пытальнікаў, «намаляваўшы» птушак, да нечага потым прасцей вярнуцца. Бо яно ж і насамрэч, ёсць кнігі, якія можна прачытаць, ці лепш праглынуць. І толькі нямногія – варта разжаваць і пераварыць.

Дай Бог… пакрысе, са смакам! [3, с. 3]

Адметнасцю прозы «нон-фікшн» В. Доўнар з'яўляецца яе калажавасць, мазаічнасць, эпізадычнасць, кніга «Каб сказаць… І пачулі» можа чытацца з абсалютна любой старонкі, на першы план у адлюстраванні выходзяць лаканізм, фактаграфізм і дакладнасць у апісанні і рэпрэзентацыі абранай у якасці аб'екта адлюстравання падзеі ці з'явы, як адметнасць творчага почырку журналіста-пісьменніка, якія трывала знітаваны ў адну повязь медытатыўнасцю і рэфлексійнасцю, абавязковай наяўнасцю часам прыхаванага, а часам адкрыта-завостранага публіцыстычна-гучнага дыдактызму і маральнай высновы, як падсумавання ўбачанага, пачутага, перажытага.

ЛІТАРАТУРА:

1. ЛитКритика.by. Белорусский литературный портал [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.litkritika.by/categories/literatura/ raznoe/ 2161.html. – Дата доступа: 02.03.2016.
2. Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Документальная_проза. – Дата доступа: 02.03.2016.
3. Доўнар, В.А. Каб сказаць… І пачулі: мініяцюры / В. Доўнар. – Мінск : Харвест, 2012. – 448 с.
4. Рагойша, В.П. Літаратуразнаўчы слоўнік : тэрміны і паняцці / В.П. Рагойша. – Мінск : Нар. асвета, 2009. – 303 с.
5. Шаўлякова-Барзенка, І.Л. Проза / І.Л. Шаўлякова-Барзенка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 4, кн. 3 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – С. 8–35.
6. Янкоўскі, Ф. Само слова гаворыць: Філал. эцюды, абразкі, артыкулы / Ф. Янкоўскі. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 346 с.

С.В. Бородіца (Тернопіль, Україна)

ВЕЛИКА ПРОЗА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО В КОНТЕКСТІСУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Сучасна українська фемінна проза функціонує в гетерогенних умовах, коли гармонійно співіснує низка дискурсів: постмодерністський, необароковий, екзистенціалістський, феміністичний та ін. На їх перетині прочитується романна творчість Ірен Роздобудько – оригінальної письменниці, яка за короткий проміжок часу створила власний бренд із стильовим розмахом (Я. Голобородько). У її творчому доробку органічно синтезуються філософські, психологічні, ліричні компоненти. Це свідчить, що проза Ірен Роздобудько різновекторна, оскільки їй властиві стильова еклектичність, жанрова дифузність і своєрідні ознаки естетичної та філософської ідентичності.

Романістика Ірен Роздобудько «має класично-літературні родимки, обриси, профілі – й без них неможлива» [2, с. 46], бо в ній по-особливому звучить «жіночий голос», ґендерний досвід реалізується на рівні тематики, проблематики, поетики, характеротворення. Прозопис авторки розгортається різнопланово й досі залишається не осмисленим в українському літературознавстві. В наукових студіях, присвячених літературному процесу останніх десятиліть, окремі її твори проаналізовано лише в межах певної загальної теми (Н. Галушка, Н. Герасименко, Ж. Куява, А. Лобановська, Т. Тебешевська-Качак, С. Філоненко й ін.). Її прозі присвячено рецензії К. Бабкіної, К. Владимирової, Л. Ганжі, К. Гічан, Т. Дігай, О. Каганець, Є. Повєткіна та окремі статті Г. Бітківської, Н. Гаук, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, О. Приходченко, Л. Старовойт, О. Сташенко, Г. Улюри та ін. Загалом романи Ірен Роздобудько залишаються недостатньо вивченими, а отже, рецепція творчості української авторки в критиці ще не була предметом окремих літературознавчих студій.

Ірен Роздобудько – яскрава представниця української fashion-літератури, досить плідна письменниця, якій протягом 2005–2011 років вдалося започаткувати «власний літературний бренд» (Я. Голобородько) і надійно закріпити його на читацькому ринку. Попри неоднозначні оцінки літературознавців і читачів її художньої прози, усі вони сходяться в одному: романи Ірен Роздобудько є явищем складним, багаторівневим, поліфонічним, оскільки характеризуються новаторськими пошуками й експериментами, спрямованими на утвердження в сучасній українській прозі вправного романіста, який моделює різні жанрові варіанти (авантюрний детектив, психологічний та детективний трилери, психологічна драма, автобіографічний та сентиментально-чуттєвий роман, роман-алюзія, роман у новелах, політична комедія абсурду, травелог), у яких письменниця демонструє схильність до містифікацій, ігор, карнавалізації дійсності і водночас спонукає до осягнення sacrum смислів.

Р. Харчук у посібнику «Сучасна українська проза: постмодерний період» зазначає: «Українська масова література представлена романами Л. Денисенко, А. Дністрового, В. Кожелянка,

А. Кокотюхи, Люби Клименко, Ю. Покальчука, І. Роздобудько, В. Шкляра та ін.» [7, с. 233]. Справді, Ірен Роздобудько майстерно реалізує жанрові матриці масової літератури: популярність, орієнтація на сприйняття спрощеного й «популяризованого» художнього твору, любовна сюжетна лінія, авантюрність, гостросюжетні елементи та ін. Але наголошуємо, що романи письменниці розсувають межі масової літератури: нелінійна структура зі складними переплетеннями сюжетних ліній, «зсувами» у часі та просторі, які передаються за допомогою монтажу, психологізовані пейзажні картини, створені за допомогою кольорів-тонів, мазків-натяків, образів-символів, своєрідне «кіносприйняття» дійсності, коли митець дивиться на персонажів і навколишнє буття через об'єктив кінокамери, яка фіксує дрібні деталі, численні алюзії, екзистенціальна проблематика, глибокий психологізм – все це дозволяє говорити про якісне белетристичне письмо авторки.

Творчість Ірен Роздобудько є інтелектуально-психологічною, але завдяки динамічним сюжетам, легкості наративу та цікавій проблематиці, яка торкається «вічних» питань людського буття, увиразнюються характерні ознаки сучасної масової літератури – читабельність і актуальність, що уможливлює піднесення рівня майстерності письменниці до кращих зразків національної літератури початку XXI ст. в її духовних та культурних пріоритетах. Її романам притаманний неповторний, індивідуальний авторський стиль, де виразно прочитуються «ґендерні модуляції письма», створюючи таким чином «фемінну» модель творчості (Т. Гундорова). В авторському універсумі прозаїка спостерігаємо розгалужену систему романних жанрів, з якими вона постійно експериментує: авантюрний детектив («Перейти темряву», «Останній діамант міледі»), ретро-детектив («Подвійна гра в чотири руки»), психологічний та детективний трилери («Ескорт у смерть», «Пастка для жар-птиці»), психологічна драма («Ґудзик», «Зів'ялі квіти викидають»), автобіографічний та сентиментально-чуттєвий роман («Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері», «Все, що я хотіла сьогодні», «Дві хвилини правди», «Переформулювання»), роман-алюзія («Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»), містичний роман («Якби»), роман у новелах («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»), політична комедія абсурду («Оленіум»), травелог («Мандрівки без сенсу та моралі»), роман-мелодрама і «жіночий роман» (любовна історія, «лав сторі»).

Ірен Роздобудько інтелектуалізувала і психологізувала жанр детективу, виявивши його генологічні ознаки, оскільки він увібрав елементи авантюрного, любовно-пригодницького, філософського, психологічного, соціального роману. Вона досліджує психоінтимний світ жінки. Звідси – її тексти мають потужний інтелектуальний пласт, сприймаються як спроба багаторівневого твору для реципієнта [5]. Психологічний трилер «Мерці», детектив «Ескорт у смерть», авантюрний детектив «Останній діамант міледі», ретро-детектив «Подвійна гра в чотири руки» мають логічно завершений сюжет, чітко окреслені образи і завжди психологічну основу – авторка з'ясовує психологічні причини злочину, знаходячи адекватний вихід із найнебезпечніших колізій. Ці експериментальні тексти насичені «поетикою усеможливих пригод» [2, с. 45], але авантюрний компонент у них завжди підпорядкований інтелектуальному сюжетові.

Іронічний дискурс у романістиці Ірен Роздобудько свідчить про використання елементів постмодерністської поетики, насамперед у політичній сатирі «Оленіум», жанр якої критики окреслюють як комедія абсурду: постмодерністська гра зі словом (тропи, каламбури, анаграми, літературні алюзії), персонажі занурюються у вербально-ігровий, віртуальний простір свободи, а формою вираження стає зміна наративних масок і мовна гра як способи іронізуючого автора конструювати сучасний світ (Т. Гундорова). В «комедії абсурду» присутні дошкульні оцінки, гротескні образи, іронічні ситуації, саркастичні висловлювання, елементи трагіфарсу. «Авторська дефініція «комедія абсурду» зумовлена сумно скупими виявами сміху, який спровоковано соціумно травматичними реаліями, що слугували основою цього тексту» [3, с. 8] про «триваючий в нашій країні абсурд» [6, с. 65] і політикум як об'єкт карнавалізації. Пародія і гротеск в «Оленіумі» виступають не стільки структуротворчими чинниками, як естетичними домінантами роману (зниження й осмішення політичних реалій, ідеологічних стереотипів, народницьких поглядів).

Класичним зразком «поліфонічного роману» (М. Бахтін) і міжкультурної комунікації вважаємо «Амулет Паскаля», у тексті якого Ірен Роздобудько у свій спосіб обґрунтовує дефініцію «інтертекстуальність» (Ю. Крістева). «Амулет Паскаля» як роман-містифікація є, за Я. Голобородьком, «новоутопічним» [3, с. 6], адже тут змодельована «химерна подорож жінки, яку

небезпідставно називають «Пані Голка», до фантомного патрона, мсьє Паскаля» [2, с. 46]. Взаємозалежність свідомості і фантазії розширює асоціативне поле персонажної оповіді-сповіді (алюзії, візії, психологічні тривання і переживання індивідуального «Я», «чужі голоси»). «Символи, лабіринти, трансформації простору й часу, місто, просякнуте світлом, в якому начебто немає тіні, відкриті двері, дивні збіги й швидкоплинні епізоди власного життя головної героїні пані Голки – такі сюжетні акценти характеризують роман Ірен Роздобудько як утопію» [4, с. 178]. Завдяки використанню кінематографічних алюзій, інтертекстуальності, ремінісценцій та прямих цитат як неодмінних атрибутів постмодерністського твору досягається символічна багатозначність тексту. У романі «Амулет Паскаля» символ (кульку з чорною трояндою) забезпечує онтологічну цілісність і водночас поліваріантність світу, який пізнають і вибирають ексцентричні персонажі, перебуваючи в філософських та естетичних пошуках сенсу екзистенції. Письменниця експериментально трансформує художній досвід сюрреалістів, органічно синтезуючи екзистенціальну проблематику з психоаналізом, майстерно розвиваючи традиції Джона Фаулза, Сальвадора Далі, Федеріко Фелліні й ін. Таким чином, жанрово-стильова еклектичність роману «Амулет Паскаля» зумовлена переорієнтацією авторки на вищий рівень психологізму (посилення уваги до позасвідомих сфер психіки, внутрішньої боротьби роздвоєного людського «Я»), міфологізму та символомислення. Відповідно актуальними стають інтертекстуальна практика, принцип конструювання поліфонічного тексту, естетика цитувань та стилізацій, «текст в тексті», які формують якісно оновлену генологічну систему прозописьма романістки.

Ірен Роздобудько експериментує із жанром мелодрами, жіночого роману, традиційної «лав сторі». Зокрема, вона моделює особливий жіночий погляд на світ, демонструє іманентний інтерес до певних сторін екзистенції, заломлених через соціально-психологічні риси фемінного характеру. Романи «Ґудзик», «Зів'ялі квіти викидають», «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя», з одного боку, реалізують притаманні мелодрамі характеристики феномену жіночого (чуттєвого, тілесного, внутрішнього, афективного, інтимізованого), а з іншого – пропонують сучасну модель стосунків жінки в родині і соціумі, артикулюють заперечення усталених жанрово-стильових стереотипів, деструкцію композиційних канонів, мовної нормативності. Таким чином, авторка апробує цікаві спроби вийти у світ недостатньо знаної та поверхово осмисленої жіночої суб'єктивності (черезобраз активної й емансипованої жінки, інверсію ґендерних ролей, надривність і епатажність). Погоджуємося з визначенням письменниці, що роман «Ґудзик» – психологічна драма. Ця дефініція жанрово виправдана й обґрунтована: в центрі композиційно складного твору з несподівано закрученою інтригою – глибокий внутрішній світ персонажів: «Любов, вірність, зрада в романі перетинаються в одній часовій точці багатовекторного простору і стають рівновартісними в кожній дії головних персонажів. Символічна назва «Ґудзик» лише підкреслює дріб'язковість «великих» трагедій людського життя» [4, с. 177].

Сентиментально-чуттєвим вважаємо роман «Зів'ялі квіти викидають», у якому Ірен Роздобудько демонструє вкрай загострені колізії та ситуації, де переплітаються чутливе і чуттєве начала, стилістика емоціо безальтернативно домінує над культурою раціо [2, с. 45]. Жанрово-стильові шукання спрямовані в поліпроблематичну (екзистенційну і національну) площину, у світ трансцендентного, в «інші» виміри часопростору (авторські рефлексії «позачасся», міжпросторовості), на тлі якого розкривається екзистенційна сфера «Я-героя». Авторка трансформує традиційні ґендерні стереотипи, переосмислюючи ролі жінки – дружини, матері, подруги, – маскулінізуючи жіночий образ, реалізуючи інверсивність гендерних ролей. Наприклад, роман «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» прочитується не як детективно-психологічна драма (з інтригуючим сюжетом, небанальними персонажами, чітко продуманою стилістикою), а, швидше, як соціовізія: «прихід успішної письменниці, журналістки Хелени працювати психологом у психіатричну лікарню... маркує обрисами алегорійності, метафоричності, очевидної алюзійності» [3, с. 7] текст Ірен Роздобудько. Це значно розширює межі мелодрами до психологічної драми і далі – до екзистенціального роману-алюзії.

Спроба самоідентифікації, подолання усталених культурно-ідеологічних стереотипів і власних комплексів, пошук відповідної форми літературної репрезентації і засобів виповідання власного досвіду – все це внесло суттєві зміни в поетику романів Ірен Роздобудько, надавши їм

ознак інтелектуальної прози, філософського звучання, сповідальної наративності, що зумовило суб'єктивізацію і ліризацію модерної оповіді. Романні матриці, які модифікує авторка, часто й спроби жанрового еклектизму, привабливо демонструють різні амплуа письменниці – вдумливого психолога, оригінального містифікатора, пильного детектива, мудрої жінки та ін., – творчий універсум якої, монолітний і неповторний, функціонує у вимірах реального – фантасмагоричного, проминального – вічного, об'єктивного – суб'єктивного, раціонального – емоційного, локального – вічного, жорсткого – сентиментального, чоловічого – жіночого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Голобородько Я. «Дизайнерський дім» Ірен Роздобудько. [Текст] / Я. Голобородько // Сучасність. – 2008. – №7. – С. 148–152.
2. Голобородько Я. Українська fashion – література: тексти й цінності Ірен Роздобудько / Я. Голобородько // Вісник Національної Академії Наук України. – 2010. – №1. – С. 44–50.
3. Голобородько Я. Художнє IQ Ірен Роздобудько / Я. Голобородько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2011. – №6. – С. 5–8.
4. Соколовська Ю. С. Особливості жанрових трансформацій прози Ірен Роздобудько / Ю. С. Соколовська // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2014. – № 1107. – Вип. 70. – С. 176–180.
5. Старовойт Л. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько [Електронний ресурс] / Л. Старовойт. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2011_4_7/23.htm.
6. Філоненко С. «Юля косу носить»: гендерні стереотипи в сучасній політичній сатирі / С. Філоненко // Слово і час. – 2007. – № 11. – С. 62–73.
7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза:Постмодерний період: навч. посіб. / РоксанаХарчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Альма-матер).

В.І. Караткевіч (Магілёў)

ПЕРСОНАСФЕРА ДРАМАТУРГІЧНЫХ ТВОРАЎ МІКОЛЫ МАТУКОЎСКАГА (НА МАТЭРЫЯЛЕ КАМЕДЫЙ "МУДРАМЕР" І "ЗОМБІ, АЛЬБО МУДРАМЕР – ДВА")

Вывучэнне персонасферы беларускай культуры яшчэ не стала традыцыйным аб'ектам даследавання беларускіх культуролагаў, філолагаў, псіхолагаў… Тым не менш, даследаванне персонасферы нацыянальнай культуры на пэўным этапе яе развіцця дасць магчымасць глыбей выявіць тыя працэсы, якія адбываюцца ў нашым грамадстве.

У кантэксце нашага даследавання мы звяртаемся да паняцця "персонасфера" выключна як да літаратурнага феномену, які дае магчымасць выявіць некаторыя асаблівасці развіцця прыгожага слоўнага мастацтва і змен у грамадскай думцы.

Абагульняючы тэарэтычныя працы [1, 6, 7, 8], вылучым пэўныя зыходныя, якія трэба ўлічваць пры аналізе персонасферы. У адпаведнасці з сучаснымі ўяўленнямі пра культуру, гэта *"ад'ектыўнасць-кансалідацыйнасць аб'ектаў-прадметаў-мадэляў-выяў-іерархій-парадыгм-эталонаў, якія генерыраваны-рэпрадукаваны чалавецтвам на працягу многіх стагоддзяў-тысячагоддзяў у канстэляцыі-кан'юнкцыі з феноменамі-фактарамі соцыуму-экзістэнцыі-палітыкі-эканомікі-прамысловасці-вытворчасці-быту-адпачынку <…>"*[42] [6, с. 363–364]. З гэтага вынікае, што культура прадстаўлена пэўнымі рэаліямі матэрыяльнага і нематэрыяльнага характару, частка з якіх можа быць вызначана як аб'екты "персонасферы". Расійскі даследчык Г.Г. Хазагераў дае наступнае вызначэнне гэтаму паняццю: *"гэта сфера персаналій, вобразаў, сфера літаратурных, гістарычных, фальклорных, рэлігійных персанажаў. <…> Персонасфера – жывое, адушаўлёнае насельніцтва планеты канцэптаў. Яна знаходзіцца з гэтай планетай у такіх жа адносінах, у якіх*

[42]Тут і далей пераклад з рускай мовы наш. – В.К.

біясфера – з геасферай. У якасці наасферы, відаць, можна разглядаць «гаворачую» частку персонасфер” [8, с. 133]. Адсюль вынікае, што персонасфера можа разглядацца ў кантэксце характарыстыкі культурных змен чалавецтва, нацыі, сацыяльнай групоўкі, асобнага чалавека, бо пэўныя вобразы (рэлігійныя, фальклорныя, гістарычныя, літаратурныя і пад.) трансфармуюцца і асэнсоўваюцца па-свойму, зыходзячы з новых гістарычных рэалій, сацыяльнага вопыту таго або іншага грамадства. Рэцыпіент мастацкага твора ў залежнасці ад свайго культурнага ўзроўню, эмацыйнага тыпу разглядае свет праз персонасферу, супастаўляючы свае ўчынкі, паводзіны іншых людзей з пэўнымі персанажамі мастацкіх твораў, пры гэтым апошнія набываюць часцей дадатковыя рысы і характарыстыкі. Кожная эпоха і кожнае нацыянальнае грамадства жывуць ва ўласнай персонасферы, якая служыць асновай для нацыянальна-культурнай кансалідацыі. Асноўнай крыніцай для персонасферы служыць літаратура, якая *“ёсць мысленне ў вобразах, і многія з гэтых вобразаў уваходзяць у грамадскую памяць нацыі або нават у памяць усяго чалавецтва”* [7, с. 45].

Заўважым, што тэатральнае дзеянне ў межах дыялектычнай пары “дзеянне/характар” мае міметычны характар: імітацыя ў выяўленчым значэнні (фігуратыўнае адлюстраванне найбольш значных характараў) і праксіс (імітацыя найбольш характэрных дзеянняў). Зыходзячы з гэтага, аналіз драматургічнага твора з пазіцый выяўлення персонасферы бачыцца нам вельмі прадуктыўным: дае магчымасць выявіць праз сістэму вобразаў паказальныя з’явы і праблемы, а таксама, як правіла, шляхі вырашэння гэтых праблем на пэўным этапе развіцця грамадства.

Паказальнымі для выяўлення персонасферы з’яўляюцца драматургічныя творы М. Матукоўскага. У межах нашага даследавання звернем увагу на своеасаблівую дылогію – “Мудрамер” (1986) і “Зомбі, альбо Мудрамер – два” (1998).

Першы з названых твораў у свой час, па сведчанні С.С. Лаўшука, меў значны поспех: *“На гэты спектакль* [Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы па п’есе “Мудрамер”. – В.К.] *глядач пайшоў вельмі ахвотна. Глядзельную залу напаўнялі людзі самых розных сацыяльных груп і ўзростаў, якія прыходзілі сюды, каб атрымаць асалоду ад па-сапраўднаму вясёлага, займальнага відовішча. На «Мудрамеры» заўсёды адбывалася дзівоснае паяднанне сцэны і залы, што сведчыла аб беспамылковай дасведчанасці аўтара п’есы ў складаным свеце грамадскіх арыентацый і зацікаўленасцей”* [3, с. 10]. Гэты спектакль дастаткова хутка атрымаў Дзяржаўную прэмію Беларусі. Пра папулярнасць твора М. Матукоўскага сведчыць і той факт, што паводле “Мудрамера” рэжысёрам В. Панамаровым у 1988 годзе быў зняты аднайменны фільм.

Зыходзячы з адзначанага вышэй, можам сцвярджаць, што ў п’есе былі сапраўды выведзены паказальныя вобразы, якія закранулі вялікую рэцэпцыйную аўдыторыю, і гэтыя вобразы могуць разглядацца на ўзроўні персонасферы беларускага грамадства канца 80-х гадоў XX стагоддзя.

Асаблівасцю твора з’яўляецца той факт, што ў фінале сатырычнай камедыі (аўтарскае жанравае вызначэнне) зло не пакарана, нават не выкрыта, а, наадварот, прымае іншую форму, яшчэ больш вытанчаную, удасканаленую, і таму яно становіцца больш жахлівым. Тут няма звышідэй, маштабных, значных герояў. Персонасфера будуецца па прынцыпе мазаічнасці вобразнай сістэмы: кожны герой твора мае сваю гісторыю, на прыкладзе якой раскрываецца пэўная праблема, пры гэтым усе героі аб’яднаны адной прасторай і, як правіла, адной справай. У творы М. Матукоўскага гэта справа – атрымаць станоўчую рэзалюцыю Віктара Паўлавіча Вяршылы – міністра ўзгадненняў.

У вобразнай сістэме твора выразна вылучаецца два планы: на адным баку бюракраты – міністр і яго намеснікі, а таксама яго сакратарка, на другім – наведвальнікі (вынаходнікі Мікалай Ягоравіч Мурашка і Іван Пятровіч Залівака, “бабуля-празарлівіца” Кацярына Антонаўна Загуменная, дырэктар фабрыкі Ніна Іванаўна Крутая). Гэта людзі розныя па сваіх разумовых дадзеных, культурным і эмацыйным узроўні, але ўсе яны становяцца закладнікамі бюракратычнай сістэмы, дзе нават труну нельга купіць без узгаднення.

Кожны з іх, за выключэннем хіба Залівакі, маюць як станоўчыя, так і адмоўныя рысы характару, што ўскладняе сэнсавае напаўненне твора і з’яўляецца парушэннем законаў тыпізацыі ў сатырычнай камедыі. Дэталі ўнутранага свету кожнага з прадстаўленых тыпаў выяўляюцца праз дачыненне тым або іншым чынам да вынаходніцтва Мікалая Мурашкі – дурамера, які Вяршыла прапануе назваць мудрамерам, каб ніхто нічога не падумаў: *“Мы ж не можам напісаць у*

афіцыйным дакуменце , што рэкамендуем у серыйную вытворчасць нейкі «дурамер»… Што пра нас падумаюць? Што ўсе мы трошкі таго…” [4, с. 27].

Гэта апарат выконвае ролю своеасаблівай дзейнай асобы – прынцыповага непадкупнага суддзі, які імкнецца расставіць усе кропкі над “і”, але няшчадна знішчаецца сваім вынаходнікам у фінале, бо перамагчы сістэму не ў стане. Сам жа апарат патэнцыйна можа стаць зброяй такіх дурняў, як Залівака.

Паглыбленне крызісных уяўленняў у грамадстве, дзе панаванне бюракратычнай сістэмы замяняецца панаваннем грошай, а чэрствасць і раўнадушша, духоўная дэградацыя становяцца паказальнымі рысамі часу, адлюстравана ў другой п’есе з дылогіі М. Матукоўскага – “Зомбі…”. Як адзначае сам аўтар у прадмове да яе, гэты твор наватарскі, бо ў ім зроблена спроба прасачыць за лёсам герояў, паглядзець, што з імі можа здарыцца за дзесяць гадоў. Гэты факт дае падставы лішні раз упэўніцца ў тым, што мы маем справу менавіта з катэгорыяй персонасферы – паказальнай для адлюстравання грамадскіх змен вобразнай сістэмай.

У пэўнай ступені п’еса адпавядае патрабаванням і ўстаноўкам альтэрнатыўнага нетрадыцыйнага “тэатра без спектакля” (мінарытарнага тэатра). Сутнасць пошукаў прыхільнікаў такога тэатральнага мастацтва заключаецца ў тым, што аўтары ствараюць парафразы на тэмы класічных твораў, даюць магчымасць развіцца ў п’есах другасным героям за кошт галоўных (як, напрыклад, у італьянскага драматурга, рэжысёра і акцёра Кармэла Бенэ другасны персанаж Шэкспіра Меркуцыа за кошт Рамэа выходзіць на першы план). Такі падыход да вырашэння праблемы рэалізацыі ідэй, кампазіцыі спектакляў па “абноўленых” п’есах разглядаецца прыхільнікамі постмадэрнізму як прыём, што вядзе да паглыблення крытычнай функцыі тэатра.

У нашым выпадку галоўны герой “Мудрамера” вынаходнік Мікалай Ягоравіч Мурашка таксама адыходзіць на другі план і нават ператвараецца чамусьці ў юрыдычна іншага чалавека – малодшага навуковага супрацоўніка інстытута Мурашку Мікалая Іванавіча. На першы ж план выходзіць герой зусім іншай п’есы М. Матукоўскага – “Амністыя” – Рыгор Салавейчык, які ў “Зомбі… “ набывае імя па бацьку – Рыгоравіч. Здаецца, героі “Зомбі…” тыя ж, што ў “Мудрамеры” і “Амністыі”, але яны – як абсурднае люстэркавае адлюстраванне сваіх “прататыпаў”. Магчыма, гэта зроблена аўтарам спецыяльна, каб паказаць алагізм нашага часу. Ці бывае так, напрыклад, каб за якія дваццаць гадоў “слесар-самародак” Рыгор Салавейчык зрабіў кар’еру і даслужыўся да высокага кіраўніка, палкоўніка міліцыі, “справядліўца” і вельмі правільнага? Вывады, да якіх прыйшоў Матукоўскі несуцяшальныя: чалавек у гэтым свеце – істота чужая. Аўтар імкнецца вывучыць магчымасці неўсвядомленага ў чалавечай псіхіцы. Драматург ставіць чалавека ў залежнасць ад волі іншага чалавека, але зноў добры намер абарочваецца несуцяшальным вынікам: памкненні Мурашкі кіраваць воляй маргінальных асоб заканчваюцца крахам надзей.

Такім чынам, аналіз дылогіі М. Матукоўскага дае падставы сцвярджаць наступнае.

Персонасфера як сэнсаўтвараючы кампанент мастацкага твора дае магчымасць прасачыць за зменамі ў грамадскай свядомасці.

Драматург стварае дастаткова паказальныя для беларускага грамадства канца XX стагоддзя вобразы, характэрныя для персонасферы.

Праз персонасферу “мудрамераў” паказваецца стадыя развітання беларусаў з блакітнымі марамі эпохі будаўніцтва ўтапічнага грамадства і дамінаваннем праблемы сацыяльнай справядлівасці ў беларускай мадэлі постмадэрнісцкага мастацтва [2, с. 12–13]. А таксама канстатуецца паглыбленне крызісных з’яў у эканоміцы і душах звычайных людзей. Драматург адлюстроўвае няздольнасць людзей да станоўчага дзеяння, нягледзячы нават на такія памкненні. Больш за тое, у “Зомбі…” паказваецца немагчымасць рэалізацыі добрых намераў ва ўмовах духоўнага крызісу, калі жаданні людзей зводзяцца да жывёльных інстынктаў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гекман, Л.П. Персоносфера традиционной культуры: теоретико-методологический аспект / Л.П. Гекман // Весник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. – 2006. – № 1. – С. 74–75.
2. Караткевіч, В.І. Тэарэтычныя і гістарычныя аспекты постмадэрнізму ў беларускай літаратуры другой паловы 80–90-х гадоў XX стагоддзя / В.І. Караткевіч. – Магілёў : МДУ імя А.А. Куляшова, 2003. – 22 с.

3. Лаўшук, С.С. Здавён тэатрам зачараваны / С.С. Лаўшук // Матукоўскі, М. Апошняя інстанцыя : п'есы / М. Матукоўскі. – Мінск : Маст. літ., 1996. – С. 3–12.
4. Матукоўскі, М. Апошняя інстанцыя : п'есы / М. Матукоўскі. – Мінск : Маст. літ., 1996. – 271 с.
5. Матукоўскі, М. Зомбі, альбо Мудрамер – два : сучасная камедыя / М. Матукоўскі // Полымя. – 1998. – № 7. – С. 60–104.
6. Современный словарь по культурологи / автор-сост. В.В. Юрчук. – Минск : Современное слово, 1999. – 736 с.
7. Хазагеров, Г.Г. Основы теории литературы / Г.Г. Хазагеров, И.Б. Лобанов. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 316 с.
8. Хазагеров, Г. Персоносфера русской культуры / Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133–145.

Е.М. Лепишева (Минск)

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛЕНЫ ПОПОВОЙ И ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

Е. Попова и Л. Петрушевская ─ знаковые фигуры литературного процесса Беларуси и России последней трети XX – начала XXI вв.

Е. Попова ─ ведущий белорусский русскоязычный драматург, многолетнее творчество которого (драматургические сборники «Объявление в вечерней газете» (1989), «Прощание с Родиной» (1999)) отмечено международными премиями[43]. Его изучение предпринято такими учеными, как С.Я. Гончарова-Грабовская, П.В. Васюченко, К.Р. Смольская, И.В. Соломатина.

Л. Петрушевская – признанный большинством литературоведов лидер особого направления русской драматургии ─ «новой волны» (А. Соколова, А. Галин, В. Арро, В. Славкин, А. Казанцев, С. Злотников, О. Кучкина, Л. Разумовская, Н. Коляда, М. Арбатова). В отличие от Е. Поповой, ее произведения всесторонне изучены в многочисленных трудах как русских (М. Строева, Л. Аннинский, М. Туровская, М.И. Громова, Н.В. Каблукова, Г.Л. Королькова и др.) и белорусских (Г.Л. Нефагина, С.Я. Гончарова-Грабовская), так и зарубежных (В. Пилат, К. Симмонс, Н. Колесникоф) исследователей.

Однако за рамками их внимания остались взаимосвязи эстетических концепций *человека* и *мира*, реализованных в творчестве Е. Поповой и Л. Петрушевской.

Отсюда ─ актуальность поставленной в статье проблемы: сравнительный анализ произведений драматургов покажет, что, несмотря на отсутствие в белорусской литературе «новой волны» (как «особого этапа в развитии социально-бытовой драмы» [5, с. 60]), некоторые авторы (Е. Попова и, в меньшей степени, А. Дударев[44]) были ей близки. Это углубит представление о русско-белорусских взаимосвязях в области драмы 1970–1980-х гг.

На эти годы пришлось наиболее тесное творческое взаимодействие Е. Поповой и Л. Петрушевской, что обусловлено историческими и социокультурными факторами.

Единое пространство Советского государства актуализировало *«внешние» контакты* [8, с. 113]: принадлежность к общей (столичной) литературно-театральной среде, вхождение в драматургию в одно и то же время (в 1973 г. напечатана первая пьеса Е. Поповой «Дом на берегу моря», в 1974 г. ─ пьеса Л. Петрушевской «Уроки музыки»).

[43]Драма «Баловни судьбы» (1992) получила первую премию на I Европейском конкурсе пьес в Германии (1994), а спектакль по ней включен в программу Боннского фестиваля «Новая пьеса Европы» (1998). Пьеса «Нужен муж для поэтессы» (1986) вошла в сборник «Зарубежная пьеса» (Токио, 2007), представлена японскими театральными коллективами в Токио и Осаке на днях белорусского театра (2005). «Домой» (2007) и «Этюды любви» (2010) удостоены Гран-при фестиваля «Смоленский ковчег» в 2008-м и 2012- м гг.

[44] Точки соприкосновения с русской драматургией «новой волны» обнаруживаются в его ранних пьесах: «Порог» (1983), «Вечер» (1983), «И был день / Свалка» (1989).

Так, Е. Попова окончила Литературный институт им. М. Горького (1973 г.), обучалась в семинаре В. Розова, активно участвовала в культурной жизни столицы (личное знакомство с А. Эфросом, посещение Вахтанговского театра, МХАТ [12, с. 13]). Она заявила о себе как перспективный драматург: ее произведения были хорошо известны зрителю[45], привлекли внимание критиков[46].

Несмотря на то, что Л. Петрушевская (член студии А. Арбузова) принадлежала к тому же социокультурному пространству, что и Е. Попова, ее пьесы утвердились на сцене позднее[47]. Однако уже в 1994 г. Г. Демин назвал ее «самым популярным автором» последнего десятилетия[48] [7, с. 176].

О близости творчества драматургов в восприятии советского зрителя свидетельствовали высказывания некоторых ученых. Так, В.И. Нефед подверг резкой критике пьесы Е. Поповой «Объявление в вечерней газете» и «Жизнь Корицына» за их близость к «новой волне», отразившей «утрату критериев нравственности, грани между добром и злом» [11, с. 20]. В. Козел ошибочно включил Е. Попову в драматургию «новой волны» (Л. Петрушевская, С. Злотников, В. Арро), ссылаясь на постановку ее пьесы «Объявление в вечерней газете» в Русском театре им. М. Горького [9, с. 148].

«Внутренние» контакты творчества Е. Поповой и Л. Петрушевской в советский период выразились в общем мировосприятии (экстраполяция актуальных проблем социума на вневременные), близости эстетических стратегий (обновление реалистической поэтики интенциями модернизма). Они привели к созданию схожей концепции *человека, тотально неустроенного в мире*, отразили предощущение грядущей социальной катастрофы.

Наиболее близки в эти годы были пьесы Е. Поповой «Златая чаша» (1979) и Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» (1980). В центре их внимания ─ неустроенные судьбы одиноких женщин, для которых иллюзия любовных отношений стала попыткой выхода из духовного кризиса. Это дало основание П.В. Васюченко выделить «женский» дискурс русской (Л. Петрушевская, Л. Разумовская) и белорусской (Е. Попова, Г. Корженевская) драматургии [2, с. 66].

Развивая мысль исследователя, подчеркнем, что основанием для данного сопоставления стало не влияние русского драматурга (пьеса Е. Поповой была написана раньше), а схожее (но не тождественное) осмысление человеческого «присутствия-в-мире», изначально дисгармоничного, лишенного опоры. В этом проявилась общая ориентация на традицию А. Чехова, в пьесах которого, по мысли В.Я. Линкова, впервые воплотился «абсурдный, хаотичный, раздробленный мир человека, не имеющего высших ценностей» [10, с. 47].

Типологические параллели в пьесах Е. Поповой и Л. Петрушевской возникли на следующих уровнях: *сюжета, системы персонажей*, их *авторской оценки*. *Сюжетная основа* раскрывала бытовое неблагополучие и одиночество нескольких женщин, что позволяет отметить децентрацию *системы персонажей*. В пьесе Е. Поповой это бывшие одноклассницы, собиравшиеся в доме Майи, каждая из которых несчастна: отсутствовало взаимопонимание в семье (неудачные браки, кратковременные любовные связи), обострены тяготы быта (низкий материальный достаток усугубился обстоятельствами социального плана: разоблачением торговых махинаций). В произведении Л. Петрушевской – три молодые женщины, состоявшие в отдаленном родстве, которые встретились на полуразрушенной даче, испытывали те же затруднения (болезнь детей, нехватка денег, текущая крыша).

На уровне системы персонажей сближала пьесы и бинарная оппозиция «*женское / мужское*»: выявленная драматургами взаимосвязь женской неустроенности и мужской несостоятельности. Отметим практически буквальное совпадение собственных имен возлюбленных героинь (Николай Иванович в пьесе Л. Петрушевской и Евгений Павлович в пьесе Е. Поповой), которые подчер-

---

[45] «Тихая обитель» поставлена в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга (1979), «Объявление в вечерней газете» - в московском театре-студии А. Каменской (середина 1980-х гг.).

[46] Комсомольская правда. – 1975. – 4 февраля. – С. 2., Вечерний Минск. – 1982. – 1 апреля. – С. 3., Знамя юности. – 1978. – 25 июля.

[47] В 1970-х гг. они ставились лишь на полупрофессиональных сценах: спектакли по пьесе «Уроки музыки» - театром-студией ДК «Москворечье» (реж. Р. Виктюк), театром-студией ЛГУ (реж. В. Голиков).

[48] Среди постановок 1980-х гг. – «Любовь» в Театре на Таганке (реж. Ю. Любимов), «Квартира Коломбины» в театре «Современник» (реж. Р. Виктюк), «Три девушки в голубом» в театре Ленком (реж. М. Захаров).

кивали несоответствие социальных притязаний и духовной ущербности, обнаружившейся в ходе сценического действия. Эти герои поданы в подчеркнуто ироничном плане как мелкие обыватели, что обусловило типологические схождения на уровне *авторской оценки*.

Общего иронического отношения заслуживала и духовная недостаточность героинь, которая ярче всего проявилась на уровне диады *«мать – дитя»* (Ирина – Павлик в пьесе Л. Петрушевской, Майя – Лариса в пьесе Е. Поповой). Она приобрела в аксиологии драматургов статус онтологической: через отношение к ребенку демонстрировалось приобщение к основам жизни. Так, несмотря на декларируемую заботу, дети не удостоены материнского внимания, что свидетельствовало о девальвации родственных чувств.

В пьесе Е. Поповой с ней связан лейтмотив *болезни*: дочь Майи Лариса жаловалась на головную боль, тошноту, что не прерывало занятости матери своими проблемами. В пьесе Л. Петрушевской она акцентирована на пространственно-временном уровне: маленький Павлик (больной в I части, оставленный в пустой квартире во II части) стал «*внесценическим персонажем*» (его присутствие на сцене заменилось голосом, рассказывавшим сказки).

Как видим, героини (Ирина и Майя) демонстрировали общую психологическую установку – блокировку связи с Другим (ребенком как знаком будущего), «замурованность в собственной непроницаемости» [3, с. 298].

Принципиальное отличие связано с доминировавшей тональностью, которая свидетельствовала о нетождественном авторском видении онтологической перспективы человека, его способности / неспособности к нравственно-духовному прозрению.

Так, в пьесе Е. Поповой ироничное отношение к героиням постепенно сменило *сочувствие*. Поэтому название пьесы воспринималось не как знак их духовной ущербности, но как метафора не оправдавшихся ожиданий, отсылавшая к стихотворению М. Лермонтова «Златая чаша», которое цитировала Митрофанова:

Тогда мы видим, что пуста / была златая чаша, что в ней напиток был мечта / и что она – не наша!» [13, с. 63]

Мечта осталась в прошлом этих женщин, резкий контраст которого с настоящим переживался как смыслоутрата, провоцировал попытку разобраться в себе. В результате одни пришли к самоубийству (Грета), другие – к ощущению бессмысленности жизни (финальное вопрошание Митрофановой «Зачем?»), что позволяет отметить формирование в творчестве Е. Поповой «концепции женщины, ощущающей духовное одиночество» [4, с. 53]. И хотя ее сюжетное решение нельзя назвать оптимистичным, постановка героиней вопроса о смысле жизни свидетельствовала о безусловной вере драматурга в духовные ресурсы личности, в значительной мере деформированные, но не утраченные окончательно.

В отличие от драмы Е. Поповой, пьесу Л. Петрушевской пронизывала едкая авторская *ирония*. Она проявилась на всех уровнях художественной структуры: языка (косноязычие персонажей передавало непреодолимую отчужденность); стиля («гротескного», отразившего «способность видеть диаметрально противоположные явления в неразделимом единстве» [6, с. 158]); названия (иронический парафраз пьесы А. Чехова «Три сестры»); финала (возвращение к дисгармоничной ситуации). Все это привнесло иные акценты в концепцию *тотально не устроенного человека*, свидетельствовавшие об антропологическом скептицизме: драматург подчеркнула эгоизм, агрессивность, отсутствие духовных запросов героинь.

Итак, сравнительный анализ пьес Е. Поповой «Златая чаша» и Л. Петрушевской «Три девушки в голубом», показал, с одной стороны, сходство эстетических концепций человека и мира, правдиво отразивших дисгармоничное мироощущение заката советской эпохи, что стало творческим открытием драматургов. С другой стороны ─ авторскую индивидуальность, связанную с различными смысловыми акцентами в реализации данной концепции: *сочувствием* тотально не устроенному герою (Е. Попова) и *антропологическим скептицизмом* (Л. Петрушевская).

С нашей точки зрения, немаловажное влияние на авторскую позицию белорусского драматурга оказала национальная ментальность: терпение, созидательное отношение к жизни, «стихийный фатализм» как добровольное подчинение судьбе [1, с. 83]. В этом заключается основное отличие ее произведений от русской драматургии «новой волны» 1970–1980-х гг., которой присуща эмо-

циональная передача дисгармоничного положения человека в мире. Однако следует подчеркнуть, что решающее значение играет индивидуально-авторское мироощущение, неповторимый взгляд на мир, близкий (как представляется) чеховскому, поэтому национальное в художественном универсуме Е. Поповой неотделимо от общечеловеческого.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акудовіч, В. В. Код адсутнасці. Асновы беларуская ментальнасці / В. В. Акудовіч. − Мінск: Логвінаў, 2007. − 216 с.
2. Васючэнка, П.В. Драматургія і час / П.В. Васючэнка – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 120 л.
3. Габриэлян, Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной женской прозе) / Н. Габриэлян // Русская литература XX века в зеркале критике: Хрестоматия для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений. – СПб: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2003. – С. 281–310.
4. Гончарова-Грабовская, С.Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия) / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: БГУ, 2015. – 220 с.
5. Громова, М.И. Русская современная драматургия: учеб.пособие / М.И. Громова. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 160 с.
6. Данилова, И.Л. Стилевые процессы развития современной русской драматургии: дисс. … д – ра филол. наук: 10.01.01 / И. Л. Данилова. – Казань, 2002. – 317 с.
7. Демин, Г. Пророческий лейбл, или Исчезновение Петрушевской / Г. Демин // Современная драматургия. – 1994. - № 1. – С. 176–184.
8. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы [Пер. со словацкого]. – М.: Прогресс, 1979.
9. Козел, В. Сомневаясь, надеясь и веря (На сцене – молодой современник) / В. Козел // Театр и жизнь: Некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов / В.И. Нефед, Р.Б. Смольский, Т.Е. Горобченко [и др.]; ред. В.И. Нефед, АН БССР, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск.: Наука и техника, 1989.– 263 с. – С. 148–167.
10. Линков, В.Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1995. – 78 с.
11. Нефед, В. Гражданская миссия театра / В. Нефед // Театр и жизнь: Некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов / В.И. Нефед, Р.Б. Смольский, Т.Е. Горобченко [и др.]; ред. В.И. Нефед, АН БССР, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск.: Наука и техника, 1989.– 263 с. – С. 3–32.
12. Попова, Е. «Маленькие радости живых» [беседовал А. Кравченко] / Е. Попова // Белорусская деловая газета. – 1999. – 2 апреля. – С. 13.
13. Попова, Е. Прощание с Родиной: Пьесы / Е. Попова. – Минск.: Мастац. літ., 1999. – 442 с.

Dzmitry Kliabanau (Kraków, Polska)

PROBLEM JEDNOSTKI I JEJ MORALNEGO WYBORU W MAŁEJ PROZIE UŁADZIMIRA ARŁOUA

W literaturze białoruskiej XX i XXI wieku niezwykle ważne i aktualne są kwestie funkcjonowania jednostki w społeczeństwie, jej potencjał moralny i jego realizacja w postaciu wyborów życiowych. Owa problematyka przedstawiona została przez pisarzy na różnych płaszczyznach: zderzenie jednostki i społeczeństwa, jednostki i władzy, człowieka i świata realnego, artysty i społeczeństwa, artysty i władzy etc.

Przeszłość jest zachowywana dzięki źródłom historycznym przeważnie o charakterze narracyjnym – o dziejach narodów i krajów na przestrzeni wieków można dowiedzieć się przede wszystkim dzięki ówczesnym pisarzom, co, z kolei, pozwala twierdzić, że właśnie teksty o charakterze narracyjnym tworzyły podwaliny społecznej świadomości historycznej [10, s. 146]. Właściwie od momentu powstania gatunek powieści historycznej miał pełnić ważną rolę dydaktyczną, przybliżając czytelnikowi wielkie postaci oraz ważne wydarzenia historyczne poprzez beletryzację historii [6, s. 13–19]. Za znamienitego twórcę współczesnej białoruskiej powieści historycznej uchodzi Uładzimir Karatkievič, który czerpał inspirację w XIX-wiecznej romantycznej tradycji powieści historycznej założonej przez Waltera Scotta. W inspirowaniu się Karatkieviča twórczością Scotta, dostrzec można znamiennych symboli, zarówno na płaszczyźnie podobieństwa losów historycznych Szkocji i Białorusi, jak i na płaszczyźnie posttraumatycznego

kształtowania się tożsamości narodowej w warunkach dyskryminowania ze strony imperialnej metropolii. Podobieństwo występuje również na płaszczyźnie fascynacji kulturą tradycyjną i umiejętności połączenia realizmu historycznego z fantastyką i światem wierzeń i legend. Karatkievič nie tylko podjął próbę rewizji sposobu patrzenia na Białorusinów – ciemiężony chłopski naród, wyzwolony przez władzę radziecką, lecz także aktywnie przeciwstawił się rozpędzającej się rusyfikacji, przywracając czytelnikowi zainteresowanie literaturą narodową.

Za jednego z aktywnych kontynuatorów Karatkievičowskiej tradycji białoruskiej prozy historycznej niewątpliwie uchodzi Uładzimir Arłoŭ – pisarz "аднолькава таленавіты ў самых розных жанрах – ад падарожнай нататкі да [...] навукова-папулярнай гісторыі, [...] да дэтэктыўных росшукаў у лабірынтах беларускай мінуўшчыны" [5, s. 481]. Fascynacja historią ojczystą, aktywne próby odsłonięcia i przywrócenia szerokiemu kręgowi odbiorców zapomnianych kart dziejów ziem białoruskich, a także osobisty nonkomformizm – wszystko to zdeterminowało w dużym stopniu zarówno tematykę twórczości Arłoua, jak i wykorzystanie przezeń szerokiej palety gatunkowej. Pisarz zasłynął przede wszystkim dzięki utworom o tematyce narodowo-historycznej, przy czym cechą charakterystyczną jego piśmiennictwa jest skupienie się przede wszystkim nie na panoramicznym przedstawieniu wydarzeń historycznych, lecz na historii ludzi [5, s. 481].

Twórczość Arłoua jest ściśle związana ze zmianami politycznymi i ustrojowymi lat 80. i 90. XX wieku oraz szerzeniem się w społeczeństwie białoruskim ruchu narodowo-demokratycznego i idei niepodległościowych [5, c. 480–483]. Wówczas Białoruś znalazła się w zupełnie nowej i niezwykle trudnej sytuacji, zaś kondycja mentalna oraz tożsamościowa społeczeństwa nie pozwalała na jednoczenie się wokół idei rozwoju państwowości i kultury narodowej [3, s. 277]. Swoistą odpowiedzią na wyzwania czasu stała się proza Arłoua: w licznych utworach powstałych w owym okresie – *Misja nuncjusza apostolskiego* (1984), *Dzień, kiedy padła strzała* (1985), *Daleko do wiosny* (1985), *Czas dżumy* (1986), *Randevu na manewrach* (1989) etc. – została wyraźnie zarysowana tendencja do przedstawiania wydarzeń historycznych przez postawę i moralność ludzi będących ich uczestnikami i świadkami. JakzaznaczaliteraturoznawcaVolha Šynkarenka, wieleutworówArłoua „па сваёй форме ўяўляюць персаніфікаванае апавяданне, споведзь або нават хроніку, грамату, маналог, запавет, якія абцяжарваюцца разгорнутым сюжэтам, або адметны шматгалосы, блізкі да драматычнага па поліфанічнасці ідэй і калізій празаічны жанр [...] ствараюць асаблівую атмасферу даверу, пераконваюць у дакладнасці пададзеных фактаў [...]" [11, s. 49].

Bardzo często kwestia kształtowania pamięci historycznej w prozie Arłoua jest związana z kwestia moralnego wyboru, który muszą popełnić uczestnicy wydarzeń – realne i wykreowane przez pisarza bohaterzy. Łączy ich świadomość odpowiedzialności za swoje postępowanie, konieczność pozostawania wiernym Ojczyźnie i narodowi, nieulegania presji w celu obrony wyznawanych zasad i wartości.

Dla głównego bohatera opowiadania *Kronika Łaŭryna Barščeŭskiego* (1986), kwestia prawdy staje się najważniejszym kryterium dokonania wyborów i podejmowania decyzji życiowych. Głównym bohaterem utworu nieprzypadkowo zostaje człowiek „простагазвання" [4, s. 155], syn garncarza Arcioma, "чалавека любамудрага", który, będąc świadom wartości wiedzy i wykształcenia, zapewnia swemu synowi dostęp do nauki. Można dostrzegać tu zarówno aluzji do idei oświeceniowo-romantycznej o szlachetności ducha i umysłu niezależnie od pochodzenia, jak i do Franciška Skaryny. Nawiązania te można upatrywać w wiekokrotnie podkreślonej na kartach kroniki żywionej przez Łaŭryna wielkiej miłości do rodzimego miasta, w wątkach biograficznych (przebywanie bohatera w Czechach, zostanie bakałarzem nauk wyzwolonych) i pod względem ideowo-światopoglądowym: dążenie do samodoskonalenia poprzez ciągłe zdobywanie wiedzy i „лятунак паслужыць асвеце люду нашага паспалітага" [4, s. 167] – w tym celu bohater zamierza zostać uczniem drukarza Johannesa Gutenberga. Znamienne jest także pojmowanie przez Łaŭryna języka jako jednej z największych wartości duchowych, a zarazem wyznacznika odrębności narodowej. Jak wiadomo, Skaryna, dokonując tłumaczenia Biblii, korzystał ze źródeł czeskich [7, s. 103]. O czeskiej Biblii jako źródle prawdziwej wiedzy i księdze życia dla zwykłych ludzi mówi też Łaŭryn [4, s. 162].

Zainspirowany humanistą Hieronimem, propagatorem idei Jana Husa, Łaŭryn decyduje się na podjęcie nauki na obczyźnie. Kieruje nim nie tylko żądza wiedzy, lecz też coraz silniejsze poczucie obowiązku moralnego przed mieszkańcami ziemi ojczystej [4, s. 159].Dokonanie tak trudnego i zarazem

szlachetnego wyboru przez syna rzemieślnika, należy uznać nie tylko za przejaw niezwykłych zdolności intelektualnych i dojrzałości duchowej, lecz też za wielki wyczyn, gdyż musi on wybrać między poczuciem obowiązku wobec ojca i rodziny a poczuciem coraz mocniej płonącej w jego sercu miłości do Ojczyzny i do ludzi. Im większa jest presja ze strony władz kościelnych nieustająco twierdzących o tym, że Hus to heretyk, tym większy jest opór wewnętrzny Łaŭryna i jego gotowość do poświęcenia własnego życia dla zwycięstwa prawdy i wspólnego dobra.

Życie wielokrotnie wystawia bohatera na próbę: dostrzega on ludzkie słabości i niedoskonałość, w tym też własną, przeżywa rozczarowania, sam odstępuje od złożonej przysięgi w obliczu konieczności dokonania kolejnego życiowego wyboru: pozostania wiernym obietnicy danej nauczycielowi, alchemikowi Ambrażowi, poświęcenia się poszukiwaniom kamienia filozoficznego, albo porzucenia nauczyciela i pójścia za głosem nieżyjącego już magistra Hieronima, żeby walczyć o swoje ideały z bronią w ręku [4, s. 161]. Podjęta decyzja i popełniony wybór świadczą nie tylko o sile duchowej witebszczanina, lecz też o hierarchii jego wartości: sprawa ludu i jest ważniejsza, a występowanie w obronie prawdy jest świętym obowiązkiem.

Doznane wyrzeczenia i trudy życia, zacięte bitwy i śmierć współtowarzyszy broni nie tylko wzmacniają w Łaŭrynie świadomość konieczności walki o swoje poglądy, marzenia i wartości, lecz także inspirują go do podjęcia walki o dusze i świadomość innych, przede wszystkim, swych krajanów [4, s. 164]. Arłoŭ wkłada w usta swego bohatera przepełnione miłością do bliźniego i do Ojczyzny pojmowanie sensu istnienia człowieka: “З усіх турботаў роду чалавечага самы вялікі клопат – аб Радзіме. Дзеля прышласці яе аддаюць людзі маетнасць і жывот свой і жывуць шчасліва, а пасля смерці славяць нашчадкі іхнія імёны [...]” [4, s. 157]. Zwraca na siebie uwagę także ideowe wypełnienie kategorii prawdy jako jednej z najwyższych wartości: obejmuje ona godziwe życie, wierność wierze i tradycjom przodków, miłość do ojczystej ziemi, dążenie do sprawiedliwości i gotowość do poświęcenia własnego życia dla dobra ludu [4, s. 167].

Centralną kwestią w opowiadaniu *Łaska księcia Hieronima* (1987) staje się konieczność dokonania wyboru w obliczu presji i oparciu się pokusie. Za tło historyczne utworu (w tym kontekście warto znowu wspomnieć o Karatkieviču i jego dramacie *Matka huraganu*) posłużyły wydarzenia historyczne związane z ruchem chłopsko-mieszczańskim na ziemiach białoruskich w latach 40. XVIII wieku, czego punktem kulminacyjnym stało się powstanie kryczewskie – zbrojne wystąpienie chłopów w dobrach radziwiłłowskich w latach 1743–1744 pod przywództwem Wasyla Waszczyły [9, s. 171–179]. Głównym bohaterem opowiadania jest realna postać historyczna – współtowarzysz broni Waszczyły, burmistrz Ivan Karpacz. Wybór głównego bohatera, jednak, nie przesądza o treści utworu – w centrum narracji nie znalazły się opisy przebiegu zrywu antyfeudalnego i scen batalistycznych.

Akcja opowiadania rozgrywa się w ciągu dwóch ostatnich dni życia Karpacza i jego współtowarzyszy broni. Skazany burmistrz nagle zostaje postawiony w niezwykle trudnej sytuacji. Hieronim Radziwiłł, władca ziemi kryczewskiej, proponuję mu odmienić swój – i nie tylko swój – los: w zamian za ocalenie życia – największej i niekwestionowanej wartości – i wypuszczenia na wolność, Karpacz powinien zgodzić się na współpracę i przepisać na nowo historię wydarzeń, zanotowaną przez jednego z uczestników powstania. Kajety z kroniką, którą Radziwiłł w przypływie złośliwej ironii nazywa Ewangelią według Kuźmy [1, s. 132], zaś jej autora – nowym Herodotem [1, s. 132], książę zdobył i teraz oczekuje od Karpacza pójścia na układ z własnym sumieniem: […] ty nową historię napiszesz [...], jak dobrze wam pod moją władzą się żyło. A potem, rzeknijmy, przyszli buntownicy zza granicy, [...] a wy sami buntowników owych zagranicznych moim żołnierzom chwytać i rozstrzeliwać pomagaliście. A pod Rokiem Pańskim 1744 [...] w mieście Kryczowie był wielki fest, bo ukarał książę Radziwiłł zbójców i ich pomocników, a tych, co przy prawdzie obstawali, wszystkich, wynagrodził. I że nigdy w takiej szczęśliwości nie żyliście, bo świat nie widział jeszcze władcy mądrzejszego i sprawiedliwszego niż Hieronim Radziwiłł” [1, s. 133].

Możnowładca jest w pełni świadom niemoralności swych zamiarów i złożonej Karpaczowi oferty, dlatego – też świadomie – wystawia burmistrza na próbę, a właściwie na pokuszenie, jednoczesnie twierdząc, że cena za zdradę niewygórowana [1, s. 132]. Karpacz zaś pierwotnie wydaje się nie rozumieć prawdziwego sedna propozycji – jest nią zaskoczony, aczkolwiek nie przychyla się doń z innego względu – nie darzy szacunkiem Radziwiłła, o czym zresztą mówi otwarcie. Księciu zaś nie zależy ani na pozyskaniu szacunku tudzież wierności poddańczej Karpacza – jest zainteresowany jedynie przeinaczeniem historii po

swojej myśli, dlatego uderza w najczulsze punkty. Złożone oferty wymownie świadczą o moralności Radziwiłła: m.i., kusi zbuntowanego burmistrza wizją posiadania haremu, w którym na życzenie pojawić się mogą nawet szlachcianki [1, s. 133], możliwością zrobienia kariery i zostania generałem przywatnego wojska magnackiego [1, s. 135]. Można pokusić się o twierdzenie, że mierzy Karpacza własną miarą, że składa mu propozycję, którą sam w podobnych okolicznością przyjął by bez wahania i żadnych wyrzutów sumienia: „Gdzie jest sumienie? Widziałeś go kiedy albo może rękami szczupałeś?" [1, s. 135]. Wyznaczoną za sumienie cenę – żywot – uważa za wszak wyższą, niż wartość siedmiu kóz [1, s. 135], co wydaje się być jaskrawą ilustacją hierarchii wyznawanych przezeń wartości.

Presja ze strony możnowładcy staje się coraz mocniejsza, a wprowadzenie Kapracza na pokuszenie nabiera coraz większego podobieństwa do historii biblijnej, kiedy Radziwiłł podnosi stawkę: „jeśli masz tak delikatną duszę, możesz nie ośmiu, a dziewięciu swoich wichrzycieli uratować. [...] Ten dziewiąty na twoje miejsce stanie, a ty na jego" [1, s. 135]. Cios jest zadany prawidłowo: Karpacz przeżywa niesamowitą rozpacz, niemal fizyczny ból. Jest teraz zupełnie świadom: na jego barkach spoczywa odpowiedzialność nie tylko za własne życie, lecz także za życie współtowarzyszy broni.

Arłoŭ, stawiając swego bohatera przed koniecznością dokonania makabrycznego wyboru – oddanie się na pohańbienie we własnych oczach i upadek moralny w imię ocalenia życia współtowarzyszy albo pozostanie wiernym swym ideałom i obarczenie się winą za śmierć skazanych powstańców – podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie o sedno zdrady. Przede wszystkim, Karpacz będzie musiał zdradzić żywych: dodatkowym obciążeniem moralnym tego wyboru staje się niewątpliwie konieczność wystawiania na próbę – tym razem przez samego właśnie burmistrza – innych ludzi. Dojdzie do namnażania zła: Kapracz uderzy w każdego ze swych towarzyszy tak, jak uderzono w niego, przysporzy im cierpienia słabą nadzieją na ocalenie. Po drugie, będzie musiał odebrać honor poległym towarzyszom broni, bowiem godząc się na przeinaczenie historii, udaremni ich poświęcenie się i złożone w ofierze życia [1, s. 142].

Narzędziem pomagającym w przedstawieniu prawdziwego oblicza i sedna zdrady staje się w opowiadaniu motyw oniryczny. Oniryzm pozwala bohaterowi nie tylko obiektywnie popatrzeć na siebie w chwili wewnętrznej rozterki i uświadomić pewną wręcz gotowość poddania się pokusie – Kapracz po powrocie do celi zaczyna rozważać propozycję księcia Radziwiłła i patrzeć na każdego ze współwięźniów, ważąc ich zalety i wady. Sen, będący skutkiem tych męczących rozważań, pozwala też odsłonić prawdę i pomóc w podjęciu decyzji zgodnej z moralnością i sumieniem. Bohaterowi śni się wspólne koszenie na łące z niegdysiejszym poplecznikiem, a następnie zdrajcą powstania Sawką Mowczunem, który tytułem zachowania żywota został katem na służbie o Radziwiłła [1, s. 135]. Ów Sawka proponuje Karpaczowi zamiane kosami, przystający zaś do propozycji Karpacz dostrzega, że trzymana przezeń kosa broczy krwią, on zaś nie ma może tej kosy rzucić [1, s. 138]. Wizja senna pomaga burmistrzowi dostrzec prawdziwą głębię upadku w przypadku przyjęcia propozycji księcia Hieronima i skutecznie przeciwstawić się pokusie [1, s. 139].

Karpacz ginie, ocaliwszy prawie wszystkich swych współtowarzyszy-straceńców przed pohańbieniem i upadkiem moralnym poprzez ujawnienie zamysłu księcia Hieronima. Umiera, jak umierają też wszyscy powstańcy, lecz triumf Radziwiłła okazuje się być pozorny i doczesny: pod palem z wbitym na niej Karpaczem odzyskuje mowę jego syn Tomasz – nie tylko naoczy świadek wydarzeń, lecz też narrator – autor mającej powstać nowej Ewangelii Cierpień i Prawdy. Ewangelii według Tomasza.

W okresie budowania niezależnej Białorusi znacząca część społeczeństwa, znalazłszy się w niezwykle stresującej sytuacji, upatrywała jedyne możliwe rozwiązanie problemów życia codziennego w powrocie do dobrze znanej i zrozumiałej, ale przede wszystkim stabilnej, przeszłości. W obliczu wyzwań nowego czasu zastosowana została strategia eskapizmu – brak akceptacji siebie w nowej rzeczywistości, zablokowanie przerażającej realności i świadoma rezygnacja z otwarcia się na nową informację. Eskapizmowi społecznemu Białorusinów w owym okresie towarzyszyła również swojsta rewersja – obsesyjne dążenie do powrotu do znanych z przeszłości dotychczasowych skutecznych technik adaptacji, które w nowej rzeczywistości tracą swą efektywność [8, s. 391–393].

Można zaryzykować twierdzenia, iż wpomniane eskapizm i rewersja skutkujące stagnacją, „wyciszeniem" i konserwacją społeczeństwa zainspirowały Arłoua do odtworzenia takiej kondycji społecznej w satyrycznej noweli *Order Białej Myszy* (2003). W centrum uwagi w utworze są tzw. „przeklęte pytania" o rolę i znaczenie artysty w życiu społeczeństwa, o relacje z władzą, o możliwość pójścia na

kompromis oraz o granice, przekroczenie których przez artystę prowadzi do zdrady samego siebie. Bardzo ważnym tłem relacji głównych bohaterów – Króla i Pisarza (realizowanych w ramach paradygmatu „władca – artysta") – stanowi obraz władzy i społeczeństwa «pewnej niewielkiej jak na Europę monarchii konstytucyjnej» [2, c. 15], tworzony za pomocą absurdu i groteski. Sama idea państwowości i państwa w ujęciu politycznym, gospodarczym, społeczno-kulturowym poprzez budowanie absurdalnej względności przybiera cechy paradoksu, wręcz antyutopii. Określenie państwa jako „niewielkiego", pozwala na budowanie u obywateli pewnego typu tożsamości z naciskiem na uświadamianie własnej „maleńkości": tylko władza jest w stanie ocalić swych obywateli, a zatem władzy należy się nie tyle szacunek, ile przyzwolenie na wprowadzenie totalnej kontroli – owszem, w imię wspólnego dobra. Skutkiem ingerencji władzy w każdą sferę życia codziennego staje się potworne zniekształcenie społeczeństwa: „Był w tym państwie jeden kryminalista, jeden więzień sumienia i jeden emigrant polityczny. Jeden generał dowodził jednym pułkownikiem, jednym majorem i jednym kapitanem [...] jeden robotnik budowlany i jeden saper, jeden profesor i jeden student, jeden uczony i jeden analfabeta. Podobnie przedstawiała się sytuacja we wszystkich pozostałych sferach życia. [...] To samo z przedstawicielami wolnych zawodów: kraj zadowalał się jednym kompozytorem, jednym architektem, jednym malarzem, jednym aktorem, jednym dziennikarzem i jednym pisarzem" [2, c. 15–16].

Ujęcie w utworze kwestii jednostki ma wymiar symboliczny: w państwie dochodzi jednocześnie do nobilitacji i degradacji jednostki. Z jednej strony, jednostkowość uznać można za czynnik nobilitujący: pojedyńczość jest sposobem zaznaczenia podwyższonej wartości poprzez podkreślenie unikalności, a co za tym idzie – każdy człowiek jest niezwykle znaczący dla tworzenia całościowego obrazu świata. Z drugiej strony, unikalność staje się markerem, za którego pomocą oddaje się status jednostki zagrożonej wyginięciem. Przykładowo, zanotowanie w powszechnym śpisie ludności obecności w państwie po jednym przedstawicielu mniejszości narodowych dokładnie sygnalizuje rozwiązanie w najbliższym czasie problemu inności (właściwie, w każdym jej wymiarze) w sposób naturalny, bowiem każda inność tudzież odmienność jest źródłem potencjalnego zagrożenia dla władzy. Za pomocą pojedynczości podkreśla się również całkowity brak alternatywy i dławienie aktywności społecznej mieszkańców państwa: w warunkach całkowitego wyeliminowania konkurencji, ludzie są pozbawieni możliwości dokonywania wyboru na każdej płaszczyźnie.

Pisarzw noweli to odważny artysta o niezależnym umysle, który w państwie pojedynczych jednostek jest skazany na niespełnienie – jego książek nie drukuje się (zresztą, jest ku temu całkiem uzasadniony powód – w jego kraju nie ma żadnego czytelnika). Podstawą konfliktu z Królem staje się pomysł władcy na udekorowanie twórcy Orderem Białej Myszy – najwyższą nagrodą państwową. Mogłoby się wydawać, że przedstawiona sytuacja stanowi aluzję do historii relacji Aleksandra Puszkina z cesarzem Rosji. Zresztą, Pisarz dostrzega w propozycji monarchy czegoś o wiele bardziej niebezpiecznego od budowania relacji z władzą w paradygmacie „pisarz-cenzor" – brak czytelnika jest powiązany z brakiem poddanego [2, c. 25]. Udekorowanie Pisarza potrzebne jest nie tylko po to, żeby następnie wymagać podziękowania w postaci sławienia na kartach utworów. Król chce uczynić go swym poddanym w pełnym wymiarze: „Poddany powinien być dumny ze swojego monarchy. Nadawać dzieciom imię ukochanego króla..." [2, c. 25].

Pisarz nie chce przyjąć nagrody, bo poskutkuje to dyskredytacją jego postawy ideowej w oczach opinii publicznej i zniewoleniem – zmuszony będzie do odwdzięczania się za odniesiony „sukces społeczny". Nie mniej, twórca jest postawiony w sytuacji, która zdaje się być bez wyjścia. Po pierwsze, Król podejmuje próbę zmanipulowania Pisarza [2, c. 22, 26–27, 31]. Po drugie, wbrew woli twórcy, będzie miał on czytelnika – służby bezpieczeństwa przejmują rękopisy [2, c. 29], zabierając przez to Pisarzowi także argument uniemożliwiający przyjęcie nagrody pod względem formalnym. Po trzecie, nawet uprzedzenie o niepojawieniu się na ceremonii udekorowania i zagrożenie skandalem obyczajowym okazuje się nie wywrzeć na Królu żadnego wrażenia: „[...] nie będzie żadnego skandalu. Nasza gazeta opublikuje rozporządzenie i notatkę, że zostałeś udekorowany kameralnie, w pałacu. [...] Wygłosiłeś przemówienie, podziękowałeś narodowi i królowi w szczególności za wspieranie ojczystej literatury" [2, c. 30–31].

Może się wydawać, że Arłoŭ rezygnuje z idei ukazania triumfu ideowości, wyższej sprawiedliwości i glorifikacji nieugiętej postawy moralnej artysty wobec presji ze strony władzy: rękopisy Pisarza są zabrane, a szef służby bezpieczeństwa dostaje rozkaz pozbawienia artysty życia, wskutek czego Order Białej

Myszy – symbol poddaństwa, służalczości i tchórzostwa – pozyskuje właściwego posiadacza. Tym bardziej zaskakujące staje się zakończenie utworu, niezwykle wymowne, ironiczne i napawające nadzieją.

Jak zaznacza Volha Šynkarenka, dla Arłoua niezwykle ważne staje się pokazanie, „што ў розныя часы няволі, прыгнётунезнікала, ато і нечакана нараджалася нанова ў народзе маара пра вызваленне, пранезалежнасць [...] кожны чалавек мусіць спраўдзіць сваё высокае прызначэнне, улюбым выпадку – імкнуцца да гэтага" [12, с. 66]. Wobec powyższego, kwestia jednoski i jej wyborów u Arłoua – w różnych okresach twórczości i w różnych wedle tematyki utworach – staje się nie tylko punktem wyjściowym poszukiwań odpowiedzi na tzw. „odwieczne" pytania odnośnie sensu życia i duchowego doskonalenia człowieka i ludzkości, lecz też inspiracją – twórczą, ludzką, obywatelską.

LITERATURA:

1. Arłou Uł., *Łaska księcia Hieronima,* przeł. Jan Maksymiuk, [w:] *Kochanek jej wysokości,* Wrocław 2006, s. 129 – 150.
2. Arłou Uł., *Order Białej Myszy*, przeł. Małgorzata Buchalik, [w:] *Białoruś. Kraina otoczona wysokimi górami*, Olsztyn 2004, s. 15–37.
3. Łatyszonek O., Mironowicz E., *Historia Białorusi od połowy XVIII wieku do końca XX wieku*, Białystok: Związek Białoruski w Rzeczypospolitej Polskiej, Katedra Kultury Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2002.
4. АрлоўУ., *КронікаЛаўрынаБаршчэўскага*, [w:] *МіласцькнязяГераніма. Аповесці. Апавяданні*, Мінск: «Юнацтва» 1993, с. 153–167.
5. Баршчэўскі Л., Васючэнка П., Тычына М., *Беларуская літаратура і свет. Ад эпохі рамантызму да нашых дзён. Папулярныя нарысы*, Мінск: "Радыёла-плюс", 2006.
6. Бразгуноў А., *Ізмарагды ў кароне нашага пісьменства*, [w:] *Беларускія Александрыя, Троя, Трышчан...*, Мінск: «Беларуская навука», 2009.
7. Калеснік У., Францыск Скарына, [w:] Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд. Пад рэд. М. А. Лазарука і А. А. Семяновіча, Мінск: "Вышэйшая школа", 1998.
8. Тоффлер Э., *Шок будущего*, Москва: АСТ, 2004.
9. *Паўстанне ў Крычаўскім старостве*, [w:] *Гісторыя сялянства Беларусі*: у 3 т. Т. 1., с. 171–179, Мінск 1997.
10. Семянчук А., *Бітва пад Оршай як "Фігура памяці"*, [w:] „ARCHE" 2013, nr 2, s. 146–161.
11. Шынкарэнка В., *Калі ажывае гісторыя...*, „Крыніца" 2002, nr 2 (73), с. 48–66.

Bartłomiej Jarosiński (Kraków, Polska)

„...НЕ БЯЗРОДНЫЯ І ЎБОГІЯ...". O PAMIĘCI HISTORYCZNEJ JAKO WARTOŚCI W OPOWIADANIU UŁADZIMIRA ARŁOUA „ŁASKA KSIĘCIA HIERONIMA"

Uładzimir Arłoŭ należy do grona najważniejszych przedstawicieli współczesnej literatury białoruskiej. Utwory Arłoua odgrywały istotną rolę w transformacji kulturowej i politycznej na Białorusi lat 80. i 90. XX wieku. Silna wiara pisarza w możliwość białoruskiego odrodzenia narodowego „зрабіла яго адным з галоўных асобаў, што стваралі інтэлектуальнае апірышча новайбеларускай незалежнасці" [13, s. 480]. Z kolei, Jan Maksymiuk, tłumacz literatury białoruskiej na język polski, zaznacza, że utwory Arłoua powstałe w ostatnich dziesięcioleciach „również nie są wolne od „myślenia o Białorusi" […]. Być może to właśnie egzystencjalna niepewność co do przetrwania Białorusinów jako odrębnego narodu dyktuje pisarzowi, świadomie lub podświadomie, słowa troski, uszczypliwości i sarkazmu adresowane do swoich rodaków [5, s. 5].

Będąc, według własnego określenia, „produktem radzieckiej edukacji" [6, s. 11], konsekwentnie unikającej istotnych, acz niewygodnych dla oficjalnego nurtu, faktów białoruskiej historii, urodzony w 1953 roku w Połocku Arłoŭ nie podzielił jednak losu tzw. „radzieckiego Białorusina" - człowieka niemal zupełnie pozbawionego świadomości dziedzictwa historycznego własnej ojczyzny [6, s. 11].

Twórczość Uładzimira Arłoua o tematyce historycznej stanowi kontynuację zapoczątkowanego przez Waltera Scotta historyzmu romantycznego, a więc nurtu opierającego się na fascynacji przeszłością i próbach wywiedzenia z historii pewnych prawidłowości, którymi rządzi się bieg dziejów. Polski odbiorca nie uniknie skojarzeń dzieł białoruskiego prozaika z utworami Henryka Sienkiewicza, choć porównania te są uzasadnione jedynie częściowo. O ile bowiem życie twórcze autora *Quo vadis* stanowiło przede wszystkim odpowiedź na ucisk, który naród polski cierpiał ze strony zaborców, i świadectwo udanych prób zapobieżenia upadkowi ducha narodowego, o tyle pisarstwo Arłoua zdaje się być czymś więcej. Czerpiąc inspiracje z bogatej historii kraju ojczystego, pisarz nie ogranicza przesłania swych utworów jedynie do kwestii ważnych dla rozwoju białoruskiej kultury. Refleksje zawarte w utworach Arłoua, są uniwersalne i zrozumiałe nawet dla odbiorcy, który nie wykazuje dostatecznej znajomości historii Białorusi. Jak pisze J. Maksymiuk: „[...] fabuły pisarza są na tyle zajmujące i świetnie opowiedziane, że można je czytać z przyjemnością bez zwracania szczególnej uwagi na ich drugie, narodowe podłoże. Tłumacze Arłoua są zwolnieni z obowiązku opatrywania tekstów pisarza komentarzami i przypisami natury historycznej" [5, s. 6].

Jakkolwiek istota twórczości Arłoua nie sprowadza się tylko do ukazywania spuścizny historycznej narodu białoruskiego, to jednak odgrywa ona w jego utworach ważną rolę. Wydaje się, że stanowiąc tło dla szeroko pojętych rozważań filozoficznych [13, s. 481], dziedzictwo historyczne jest dla pisarza swoistym łącznikiem pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, faktorem który wpływa na kształt współczesnego świata. W związku z tym Arłoŭ-historyk staje się niejako strażnikiem i apologetą pamięci historycznej.

Pamięć historyczna jako pojęcie socjologiczne tudzież kulturologiczne jest niejednoznaczne. Intuicja językowa prowadzi w stronę rozumienia tego terminu jako występującej w danej grupie ludzi świadomości wydarzeń na tyle ważnych, iż przetrwały one w międzypokoleniowych przekazach. Owe wydarzenia układają się w linearną całość, tworząc jeśli nie łańcuch przyczynowo-skutkowy, to przynajmniej sekwencję występujących w określonej kolejności faktów. Zauważyć należy jednak, że nierzadko pamięć historyczna bywa przeciwstawiana pamięci społecznej [3, s. 206] – dynamicznej i modyfikowanej na potrzeby danej zbiorowości. Stąd zaś już blisko do mitologizacji dziejów i uczynienia z nich czynnika narodotwórczego [4, s. 63], narzędzia służącego integrowaniu narodu, legitymizowaniu bądź delegitymizowaniu władzy, czy też wspieraniu ideologii [10, s. 19]. Innymi słowy: „pamięć historyczna jest substancją nader pojemną i plastyczną. Na potrzeby chwili zawsze można z niej wydobywać dowolne wydarzenia i postaci historyczne, znaki i symbole" [9, s. 993]. Wybitnie ilustruje powyższe słowa opowiadanie Uł. Arłoua *Łaska księcia Hieronima*, którego treść nawiązuje do realiów trwającego w latach 1743 – 1744 Powstania Kryczewskiego.

Zryw, dowodzony m.in., przez głównego bohatera utworu, burmistrza Ivana Karpacza, miał charakter zbrojnego, antyfeudalnego wystąpienia chłopstwa przeciwko księciu Hieronimowi Radziwiłłowi, a jego przyczyny związane były z konfliktem o charakterze społeczno-ekonomicznym. Jawny ucisk ze strony arendatorów książęcych włości oraz brak możliwości ochrony swoich praw w drodze rozwiązań prawnych, postawił chłopstwo przed koniecznością siłowego zrzucenia jarzma. Wobec przeważającej siły prywatnych wojsk Radziwiłła, powstanie zdławiono, zaś jego przywódcy skazani zostali na karę śmierci przez nabicie na pal, bądź ścięcie toporem [12].

Akcja opowiadania rozgrywa się w ciągu dwóch dób przed straceniem przywódców buntu. Ivan Karpacz, oczekując na wykonanie wyroku, dostaje zaskakującą propozycję z rąk swego zaciętego wroga – księcia Radziwiłła. Motywy feudała nie są dla skazańca początkowo jasne, wkrótce jednak książę ujawnia je. Okazuje się bowiem, że przebieg powstania opisany został przez jego uczestnika, kuśnierskiego syna Kuźmę, w kajecie, znajdującym się w aktualnie w rękach feudała. Propozycja Radziwiłła jest prosta: „[...] ty nową historię napiszesz. Napiszesz, jak dobrze wam pod moją władzą się żyło. A potem, rzeknijmy, przyszli buntownicy zza granicy, a ja was, sierotki, z miłosierdzia swego broniłem, a wy sami buntowników owych zagranicznych moim żołnierzom chwytać i rozstrzeliwać pomagaliście. A pod Rokiem Pańskim 1744 napiszesz, że w mieście Kryczowie był wielki fest, bo ukarał książę Radziwiłł zbójców i ich pomocników, a tych, co przy prawdzie obstawali, wszystkich, wynagrodził. I że nigdy w takiej szczęśliwości nie żyliście, bo świat nie widział jeszcze władcy mądrzejszego i sprawiedliwszego niż Hieronim Radziwiłł" [2, s. 133].

Wydawałoby się, że propozycja całkowitego przeinaczenia prawdziwych wydarzeń jest jawną kpiną ze skazanego na śmierć przywódcy buntowników. Książę jednak gotów jest na świadectwo wdzięczności – nie tylko kusi Karpacza korzyściami materialnymi oraz wizją posiadania na wyłączność haremu kobiet, lecz

także oferuje wypuszczenie na wolność nawet wszystkich jego współwięźniów. Propozycje Radziwiłła ostatecznie zostają jednak przez Karpacza odrzucone.

Mogłoby wydawać się, że ostateczna odmowa Karpacza podyktowana jest tylko względami moralnymi. Oto bowiem, burmistrz staje przed koniecznością wskazania towarzyszy, którzy unikną śmierci, skazując tym samym resztę współwięźniów. Propozycja księcia zawiera zatem swoistą pułapkę etyczną, którą do pewnego stopnia można porównać ze znanym w europejskiej filozofii prawa tzw. kazusem Justusa Caritasa: albo osobiście dokona on egzekucji jednego z grupy dwudziestu Indian, ratując życie pozostałych, albo odmówi zabójstwa, wiedząc, że przez to wszyscy zostaną straceni [1, s. 58–59]. Problem wydaje się być nierozstrzygalny. Karpacz, co prawda, nie stoi przed koniecznością własnoręcznego zamordowania współtowarzyszy (w takiej sytuacji znalazł się inny bohater - Sawka Mowczun). Nie zmienia to jednak, faktu, że nad zbuntowanym burmistrzem ciąży świadomość dysponowania cudzym życiem. Nierozstrzygalność tego problemu jednakowoż traci u Arłoua swoją wagę – wszak książę ostatecznie proponuje uwolnienie wszystkich, zrzucając z barków Karpacza jarzmo moralnej odpowiedzialności za cudze życie.

Aby dobrze zrozumieć ostateczną decyzję burmistrza, należy przyjrzeć się motywom, które przyświecały księciu Hieronimowi w jego dążeniu do zafałszowania prawdziwych wydarzeń. Liczył, że za sprawą współpracy Karpacza jego imię na zawsze będzie kojarzyć się w pamięci potomnych z mądrym i sprawiedliwym panowaniem. W tym kontekście można więc mówić o toposie horacjańskiego „exegi monumentum", a więc dążeniu do pozostawienia po sobie chwalebnego śladu i podnoszeniu się do rangi nieśmiertelnego bohatera. Wydaje się jednak, że zamiary księcia nie wynikały z banalnej próżności i były bardziej złożone. Jeżeli przez subiektywny wybór tradycji historycznej, określenie wzorcowych postaci i postaw, dokonuje się mitologizacja dziejów [11, s. 7], to postępowanie Radziwiłła zaczyna nabierać racjonalności. Choć nie zostało to przez niego wprost wyartykułowane, to należy przypuszczać, że traktuje on przekaz historyczny instrumentalnie – budując mit, stwarza podwaliny dla efektywnego korzystania z władzy. Można domniemywać, że, nawiązując do twórczości G. Orwella, Radziwiłł kieruje się zasadą „kto rządzi przeszłością, w tego rękach jest przyszłość; kto rządzi teraźniejszością, w tego rękach jest przeszłość" [7]. Określona wersja dziejów jest więc dla księcia Hieronima narzędziem ułatwiającym sprawowanie kontroli nad poddanymi. Wszak władza, która, wedle podań, jest mądra i sprawiedliwa, siłą utrwalonej tradycji zyskuje, z jednej strony, pełną legitymizację swojego istnienia, z drugiej zaś, swosity monopol na nieomylność. Skoro bowiem, rządy sprawuje szlachetny, sprawiedliwy i rozsądny władca, to jego postępowanie przynajmniej początkowo korzysta z domniemania słuszności, natomiast wszelki opór stanowi antytezę sprawiedliwości.

Co do postaci autora zafałszowanego przekazu, jak się zdaje, miała ona, w zamyśle księcia, pełnić rolę czynnika wzmacniającego wiarygodność treści. Z racji swojego wykształcenia, moralnej postawy i faktu przewodzenia zrywowi, Karpacz cieszył się wśród miejscowego chłopstwa dużym autorytetem. Dlatego też, gdyby przeinaczona wersja wydarzeń została podpisana jego nazwiskiem, w pamięci poddanych księcia pozostałaby, jeśli nie pewność co do prawdziwości tego przekazu, to przynajmniej wątpliwość w odniesieniu do prawdziwej wersji wydarzeń. Taka jest bowiem siła słowa pisanego, z czego zdaje sobie sprawę Hieronim Radziwiłł: „Dopóki władza nasza na tej ziemi, według naszego rozkazu i historię waszą pisać będą. Jeśli zechcemy, noc czarną jasnym dniem nazwiemy, a wrogów waszych dobroczyńcami waszymi uczynimy. A wy, czerwie, już za roków pięćdziesiąt jeno to pamiętać będziecie, co nam odpowiada. Jeszcze katom swoim pomniki stawiać będziecie" [2, s. 142].

Za punkt zwrotny utworu należy uznać sen, który przyśnił się Karpaczowi po powrocie do celi. Obraz przedstawiał głównego bohatera utworu oraz Sawkę Mowczuna, uczestnika powstania, który po wzięciu w niewolę zgodził się na pełnienie roli kata swoich współtowarzyszy w zamian za ocalenie życia. We śnie Karpacz wraz z Mowczunem koszą łąkę. Wyraźnie odstając od kompana, główny bohater utworu przystaje na propozycję Mowczuna o zamianie kos. Okazuje się jednak, że kosa Karpacza spływa krwią. Przerażony makabrycznym widokiem, próbuje ją od siebie odrzucić, jednak ta jakby przyrosła do ręki.

Symbolika tego obrazu jest wyrazista. Kosa i krew stanowią motywy nieodłącznie kojarzące się ze śmiercią. Zadawał ją swoim niedawnym towarzyszom Mowczun. Korzystając z jego kosy, Karpacz symbolicznie podzielił los zdrajcy i dołożył rękę do katowskiego dzieła, plamiąc się krwią. Z tym, ze w jego przypadku zdrada polegała na zadaniu śmierci w symbolicznym wymiarze – przepisując historię, Karpacz

dopuściłby się unicestwienia pamięci o poległych w walce z niesprawiedliwością i dyktatem czystej podłości, odbierając im miejsce w ludzkiej pamięci, a przez to kwestionując jednocześnie sens złożonej ofiary: „[…] Kiedy ja tę historię przepiszę, Sawka Mowczun przy mnie jak aniołek wyglądać będzie. [...] książę chce, żebym ja wszystkim swoim pobratymcom – i żywym, i martwym – honor odebrał! […] Przecie nam już nic nie zostało kromie honoru. Kromie pamiątki, że nie bez rodu i mienia byliśmy, że i pod Grunwaldem i pod Orszą wrogów swoich bijaliśmy" [2, s. 142].

Postawa Karpacza świadczy o traktowaniu Powstania Kryczewskiego jako żywej kontynuacji chwalebnych czynów narodu szczycącego się zwycięstwami spod Grunwaldu i Orszy. W tym kontekście przyjęcie propozycji księcia oznaczałoby klęskę w wymiarze moralnym i przekreślenie własnej tożsamości. Wobec powyższego, szczególnego wymiaru symbolicznego nabiera zakończenie utworu. Pomimo zapowiedzi księcia Hieronima, że przeinaczona wersja wydarzeń i tak zostanie podpisana nazwiskiem Karpacza, główny bohater utworu umiera dostępując symbolicznego cudu odzyskania mowy przez jego syna. Ginie więc uczestnik i świadek historii, ale nie ginie sama historia zyskująca odtąd miejsce w pamięci młodego pokolenia. a przez to – w pamięci historycznej całego narodu.

Wydaje się, że próżno jednak szukać w kreacji postaci Karpacza dążeń do prostego dydaktyzmu, objawiającego się w promowaniu heroicznej postawy. Na oddanie własnego życia za cenę wyższych idei stać bowiem tylko jednostki. W tym sensie utwór sprowadzałby się do nieprzekonującej dywagacji na temat postaw moralnych. Należy raczej przypuszczać, że wybór Karpacza oddaje główne, uniwersalne przesłanie opowiadania – wartość ponadczasowa pamięci historycznej i troska o dziedzictwo kulturowe własnej wspólnoty wynika z roli, jaką odgrywają w odpowiedzi na fundamentalne dla każdego myślącego człowieka pytanie: „Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?"[49] W tym ujęciu opowiadanie Arłoua można zatem rozpatrywać jako ważny głos w debacie o roli i wartości pamięci historycznej w życiu jednostek i narodów.

Oczywiście, w kontekście mowy o świadomości narodowej Karpacza nie należy rozpatrywać *Łaski księcia Hieronima* z punktu widzenia historycznej rzetelności: możliwość samoidentyfikacji przedstawiciela warstwy chłopskiej jako Białorusina i spadkobiercy sławnych dziejów narodu w pierwszej połowie wieku XVIII jest raczej wątpliwa. Nie jest to jednak istotne, jeśli weźmie się pod uwagę, że kreacja bohaterów przez Arłoua zakłada pewną mitologizację dziejów. Zwracając się w stronę historii swojego narodu, wskazuje na jego korzenie i wielką tradycję, przykładając się do dzieła budowania wciąż jeszcze nieokrzepłej białoruskiej tożsamości narodowej. Wydaje się, że ów trud jest ważny szczególnie dzisiaj, kiedy w rosyjskim dyskursie historycznym Białorusini nierzadko traktowani są jako zachodni odłam narodu rosyjskiego [14, s. 128], zaś w polskich publikacjach, co prawda skrajnie nacjonalistycznych, a przez to marginalnych, napotkać można wypowiedzi dotyczące historycznych praw państwa polskiego do zachodnich ziem współczesnej Białorusi [8]. W związku z tym utwór Arłoua pomaga w odpowiedzi na Kupałowskie pytanie „Jakoha vy rodu?".

LITERATURA:

1. Aarnio A., *Essays on the Doctrinal Study of Law,* wyd.Springer Science & Business Media, 2011.
2. Arłou U., *Łaska księcia Hieronima,* przeł. Jan Maksymiuk, [w:] *Kochanek jej wysokości,* Wrocław 2006, s. 129 – 150.
3. Borowiec P., *Czas polityczny po rewolucji: Czas w polskim dyskursie politycznym po 1989 roku,* Kraków 2013
4. Czaja J., *Kulturowe czynniki bezpieczeństwa,* Kraków 2008
5. Maksymiuk J. Od Połocka zaczął się świat..., [w:] Arłou U., *Kochanek jej wysokości,* Wrocław 2006, s. 5–6.
6. Nocuń M. Brzeziecki A., *Ograbiony naród. Rozmowy z intelektualistami białoruskimi,* Wrocław 2007.
7. Orwell G., *Rok 1984,* http://biblioteka.kijowski.pl/orwell%20george/1984.pdf [dostęp: 04.03.2016].
8. Podlidecki Cz., *Polskie prawa do Kresów Wschodnich w świetle koncepcji Korony Królestwa Polskiego oraz norm prawa międzynarodowego publicznego,* http://narodowikonserwatysci.pl/2012/07/26/polskie-prawa-do-kresow-wschodnich-w-swietle-koncepcji-korony-krolestwa-polskiego-oraz-norm-prawa-miedzynarodowego-publicznego/ [dostęp: 10.03.2016].
9. Rotfeld A.D., Torkunow A.W., *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w polsko – rosyjskich stosunkach 1918–2008,* Warszawa 2010.

49 Tytuł alegorycznegoobrazu (1897-1898) francuskiegoartystyPaulaGauguina.

10. Szpociński A., *Miejsca pamięci,* „Borussia” 29/2003.
11. Tumolska H., *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletrystyce polskiej, 1945–2000: szkice do dziejów kultury pogranicza*, Uniwersytet Michigan, 2007.
12. АрлоўУ., *Дзесяцьвякоўбеларускайгісторыі*, http://knihi.com/Uladzimir_Arlou/Dziesiac_viakou_bielaruskaj_historyi.html#chapter56 [dostęp: 3.03.2016]
13. Баршчэўскі Л., Васючэнка П., Тычына М., *Беларуская літаратура і свет. Ад эпохі рамантызму да нашых дзён. Папулярныя нарысы*, Мінск 2006.
14. Школьник Ю., *История России. Полная энциклопедия.*

Л.У. Іконнікава (Мінск)

КАМЕДЫЯ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ

Аналіз сучаснага перыяду развіцця літаратуры суправаджаецца цэлым шэрагам складанасцей. Па-першае, даследчык сутыкаецца з праблемай вызначэння часавых меж, якія будуць суадносіцца з перыядам сучаснасці. Ці будуць яму адпавядаць творы 1980–1990-х гадоў, ці да гэтага перыяду трэба адносіць творы, напісаныя ўжо ў XXI стагоддзі? Па-другое, узнікае праблема пошуку гэтых самых твораў. Літаратуразнаўцы і крытыкі могуць аналізаваць толькі тое, што ўжо надрукавана. Тут на дапамогу прыходзіць перыядычны друк, дзе дастаткова аператыўна публікуюцца нядаўна напісаныя творы. І, па-трэцяе, аналіз ускладняецца яшчэ і малой часавай адлегласцю, што не дазваляе ацаніць значнасць таго ці іншага твора ў літаратурным працэсе. Праблемай, выкліканай у першую чаргу білінгвізмам, пры даследаванні з’яўляецца і тое, ці адносіць да беларускай літаратуры творы, напісаныя на рускай мове? Гэта агульныя праблемы вывучэння сучаснага перыяду.

Акрамя таго, можна вылучыць і прыватныя праблемы, якія ў першую чаргу звязаны са спецыфікай даследавання таго ці іншага роду літаратуры, асабліва драматургіі. Даволі часта сцвярджаецца, што драматургія – найбольш складаны род літаратуры. Гэта, на нашу думку, абумоўлена тым, што п’еса ствараецца для тэатра, таму драматург павінен арыентавацца і на сцэнічнае ўвасабленне твора, што дыктуе пэўныя патрабаванні. Аналіз сучаснай беларускай драматургіі і праблем, звязаных з яе даследаваннем, грунтоўна праводзіцца літаратуразнаўцам і драматургам С. Кавалёвым у кнізе “Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка”. Даследчык сцвярджае слушную думку, што драматург, у адрозненне ад празаіка і паэта, “адначасова дзейнічае і ў літаратурым полі (піша п’есы, публікуе іх у часопісах, выдае ў выдавецтвах) і ў тэатральным полі (напрыклад, піша п’есу на замову канкрэтнага тэатра, і разам з рэжысёрам, мастаком, кампазітарам, акцёрамі ператварае яе ў спектакль). Таму разглядаць праблему аўтаномнасці сучаснай беларускай драматургіі трэба не толькі ў літаратурным, але і тэатральным кантэксце” [5, с. 42].

Разам з тым, на сучасным этапе развіцця літаратуры ўзнікае праблема вызначэння меж жанравых форм, што выклікана гістарычным развіццём грамадства. Зразумела, што тэрміны, вызначэнне якіх было дадзена яшчэ ў “Паэтыцы” Арыстоцеля, з цягам часу ўдакладняліся іншымі даследчыкамі з улікам узнікнення новых гістарычных рэалій і змяненнем грамадскага ладу жыцця, што выклікала з’яўленне новага праблемна-тэматычнага кола, яго ўскладненне, што, у сваю чаргу, садзейнічала перакрыжоўванню, узаемапранікненню і сінтэзу розных жанравых форм.

Гістарычна склалася так, што камедыя ў XX стагоддзі стала самым распаўсюджаным жанрам у беларускай драматургіі, своеасаблівай візітнай карткай Беларусі ў тэатральным мастацтве СССР. У беларускай літаратуры камедыя надзвычай папулярная, што тлумачыцца “развітасцю смехавай культуры беларускай нацыі, арганічным яе ўвасабленнем у драматургічных творах, зменлівасцю форм мастацкага смеху, эвалюцыяй жанру” [1, с. 75]. Камедыя дае аўтару большую свабоду, чым любы іншы жанр: яе персанаж (звычайна далёкі ад ідэала, альбо адмоўны) можа рабіць і, адпаведна, гаварыць усё, што яму захочацца.

Камедыя і камічнае валодаюць значнымі эстэтычнымі магчымасцямі. М. Бахцін, напрыклад, лічыў смех сродкам спасціжэння рэчаіснасці, адной з абавязковых форм светаадчування. П. Васючэнка ўказвае на такую істотную ўласцівасць, як гэта ні парадаксальна, дадзенага жанру, як

“сур’ёзнасць, чуйнасць да надзённых жыццёвых праблем” [1, с. 73]. А У. Волькенштэйн адзначае, што “камедыя ёсць драматычнае выяўленне канфлікту, які выкліканы якім-небудзь шкодным для грамадства намерам, што выклікае смех” [2, с. 163]. Гэты драматургічны жанр не толькі выхоўвае і павучае, але і выкрывае, кляймуе. Нацыянальнай адметнасцю беларускай літаратуры, падмуркам традыцыі, якой жывіцца сучасная камедыяграфія, з’яўляюцца такія формы мастацкага смеху, як народны гумар, іронія, самаіронія, добразычлівае пакепліванне, уедлівы сарказм.

Разам з тым развіццё жанру камедыі не стаіць на месцы, змяшчаюцца акцэнты, мяняюцца суадносіны жанравых канстант, што ў выніку прыводзіць да з’яўлення новых якасцей камедыйнага жанру. С.Я. Ганчарова-Грабоўская, даследуючы пытанні камедыяграфіі, і ў прыватнасці развіцця камедыі ў рускай драматургіі на мяжы XX і XXI стагоддзяў, заўважае, што мы назіраем “не планамерную эвалюцыю а «змяшчэнне». <…> камедыя, захоўваючы свой жанравы код, спалучае ўстойлівыя зместава-фармальныя прыкметы з новымі камедыйнымі прынцыпамі. Пры гэтым жанравая матрыца камедыі захоўваецца, убіраючы ўсе змены, якія аказваюць уплыў на суадносіны яе структурных кампанентаў, што ў канчатковым выніку прыводзіць да новай раўнавагі формы і зместу, да мадыфікацыі жанру” [3, с. 63]. Даследчыца вылучае наступную значную функцыянальную асаблівасць камедыі, якая “ў дачыненні да роду (драмы) выступае ў якасці яго жанру, і ў той самы час у жанравай сістэме камедыяграфіі яна з’яўляецца тым метажанрам, які нясе ў сабе жанрава-генетычную парадыгму форм камічнага, г. зн. выконвае функцыі роду” [3, с. 58]. Сярод вытворных форм камедыі можна назваць вадэвіль, фарс, трагіфарс, трагікамедыю. Прычым апошняя – вынік узаемаўплываў трагедыі і камедыі, іх змянення. Гэта змешаны жанр, які “здольны аб’яднаць узвышанае з гратэскам і высвеціць існаванне чалавека з дапамогай рэзкіх кантрастаў” [6, с. 383]. У такой п’есе, па сцвярджэнні С. Ганчаровай-Грабоўскай, назіраецца кантраставанне, бо «трагедыя “гуляе” на нашых эмоцыях, выклікаючы спачуванне герою, а камедыя апелюе да розуму, выклікаючы да яго (героя) крытычныя адносіны» [4, с. 3].

Драматургі даволі часта намагаюцца адлюстраваць у маркіроўках жанрава-зместавыя асаблівасці п’ес: “Святы грэшнік” *Камедыя-фарс у 9 карцінах* Г. Марчук(а) (“Полымя” № 1 за 2014 г.); “Прывітанне ад Агрыпіны!” *Камедыя ў дзвюх дзеях* Н. Гілевіч(а) (“Дзеяслоў” № 2 за 2013 г.) ці “Русалка Камсамольскага возера” *Фарс у двух актах* У. Ахроменкі і М. Клімковіча (“Дзеяслоў” № 6 за 2010 г.). Аднак тэндэнцыя вызначэння жанру становіцца дастаткова вольнай, што праілюстравана ў вышэй пералічаных маркіроўках, якія не заўсёды адпавядаюць фармальна-зместавым прыкметам таго ці іншага жанру драматургіі.

Жанр камедыі на сённяшні дзень не вельмі шырока прадстаўлены ў беларускай драматургіі. За апошнюю пяцігодку ў часопісах “Маладосць”, “Полымя” і “Дзеяслоў” былі надрукаваныя ўсяго толькі тры творы камедыйнага жанру (згаданыя вышэй п’есы Г. Марчука, Н. Гілевіча, а таксама напісаны ў суаўтарстве фарс У. Ахроменкі і М. Клімковіча). Але ўжо ў іх можна заўважыць значную разнапланавасць, розныя жанравыя пошукі і знаходкі. Калі Г. Марчук, вядомы драматург-камедыёграф (сярод напісаных ім п’ес большасць складаюць менавіта камедыі), аддае перавагу класічнаму жанру камедыі, то ў п’есе Н. Гілевіча на фоне бытавой драмы гучыць “чорны” гумар, а аўтарскі тандэм У. Ахроменкі і М. Клімковіча звяртаецца да перапляцення фантасмагорыі і рэальнасці.

Сучасная беларуская камедыя, як і драматургія ўвогуле, імкнецца да пошуку неардынарных і небанальных сюжэтаў, новых форм выяўлення смеху, да адлюстравання парадаксальнасці. Даволі частым у апошні час становіцца зварот да фантасмагорыі, досыць яскравым прыкладам з’яўляецца п’еса У. Ахроменкі і М. Клімковіча “Русалка Камсамольскага возера”. Аўтарамі абраны нетрывіяльны сюжэт, у якім яны імкнуцца адлюстраваць рэчаіснасць у век паўсюднага панавання грашова-рыначных адносін, пошук свайго месца ў свеце. На фоне “рэальных” падзей перадаецца ірэальнае: своеасаблівае жыццё падводных міфічных істот – Вадзяніка і Русалак. Акрамя таго, у творы ўвесь час гучыць голас прывіда бабулі Мянта. У цалкам арыгінальным сюжэце гучыць матыў “немагчымасці” кахання, які ў нечым паўтарае вядомую шэкспіраўскую гісторыю Рамэа і Джульеты (самазабойства Русалкі пасля смерці Мянта). Праблематыка фарса даволі шырокая: сацыяльная – пошук чалавекам самога сябе, жыццё пад прэсам рыначных адносін, іміграцыя, у нейкай ступені тэрарызм; экалагічная – забруджванне акаляючай прыроды (у прыватнасці вадаёмаў).

Больш традыцыйнай у беларускай драматургіі апошняй пяцігодкі з'яўляецца камедыя-фарс "Святы грэшнік" Г. Марчука. Аўтар апісвае звычайны жыццёвы факт (вяртанне лішняга праязнога білета касіру), які ў перыяд маральна-духоўнага заняпаду ўспрымаецца людзьмі як факт "гераізму". На яго аснове будуецца даведзеная да абсурду сенсацыя, "герою" прапануюцца рознага кшталту прывілеі, а само "геройства" пачынае абмяркоўвацца з розных пунктаў гледжання: нехта ў ім бачыць дурня, нехта – святога чалавека, "дагістарычнага маманта". Твор насычаны вялікай колькасцю афарыстычных (як арыгінальных, так і добравядомых) выразаў. У адрозненне ад папярэдняй згаданай п'есы тут гучыць жыццесцвярджальны аптымізм.

Невялікая па аб'ёме камедыя Н. Гілевіча "Прывітанне ад Агрыпіны" (дарэчы, адзіная п'еса, якая маркіравана аўтарам толькі як камедыя) закранае сямейна-бытавую праблематыку. Пісьменнік у вельмі лаканічнай форме раскрывае своеасаблівую драму сямейнага жыцця – рэўнасць жонкі да доктаркі, якая захапляецца таленавітым кампазітарам. Тым не менш, не трэба ў гэтай п'есе ўсё зводзіць толькі да сямейнай праблематыкі. Мастак закранае і такое пытанне, як самавызначэнне беларусаў (мова ў сучасным грамадстве). Смех Н. Гілевіча ў гэтай п'есе з налётам жорсткасці і суму, нават чымсьці нагадвае "чорны" гумар, прыкладам чаму служыць фінальная сцэна камедыі, дзе доктарка атрымала ад жонкі свайго пацыента букет чорных кветак.

Даследаванне сучаснага перыяду развіцця літаратуры – працэс вельмі складаны, які ставіць перад навукоўцамі больш пытанняў, чым дае адказы на іх. Намі зроблена толькі спроба яшчэ раз агучыць гэтыя спрэчныя моманты даследавання літаратурнага працэсу сённяшняга дня і разгледзець камедыі, надрукаваныя ў часопісах з 2010 па 2016 год. Нягледзячы на тое, што назіраецца, як заўважае П. Васючэнка, "стомленасць" камедыі (гэта відавочна і па колькасным адлюстраванні апублікаваных за апошнія пяць гадоў тэкстаў), у гэтых лічаных п'есах адлюстроўваюцца разнапланавыя тэндэнцыі ў падачы жыццёвага матэрыялу, прасочваецца розны ўзровень побытавага, парадаксальнага і фантасмагарычнага матэрыялу, закліканага перадаць плюралізм і хаатычнасць жыццёвых рэалій сённяшняга дня, заняпад маральна-каштоўнасных норм. Кожны з адзначаных твораў – пэўны зрэз з больш ці менш заглыбленай перадачай зменлівай сітуацыі жыццёвай прасторы.

ЛІТАРАТУРА:

1. Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія : дапамож. для настаўнікаў / П. Васючэнка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2000. – 158 с.
2. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Советский писатель, 1960. – 338 с.
3. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – началаXXI века : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта : Наука, 2008. – 280 с.
4. Гончарова-Грабовская, С. Я. Модификация жанра трагикомедии в русской драматургии 80–90-х годов / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : Белгосуниверситет, 1999. – 46 с.
5. Кавалёў, С. Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка / С. Кавалёў. – Мінск : Галяфы, 2013. – 234с.
6. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

Е.В. Тарасова (Минск)

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ Г.Ф. ЛАВКРАФТА «ХРЕБТЫ БЕЗУМИЯ»

Пространственно-временная организация произведения (хронотоп) играет важную роль в реализации авторского замысла и «проявляется во всем – в сюжетном действии, бытовых деталях, пейзаже, портрете, речи героев и повествователя, где все связано с пространством и все обусловлено временем» [6, с. 110]. Внимание к пространственно-временным факторам в творчестве Г.Ф. Лавкрафта не случайно, они определяют мировоззренческие свойства личности, эпохи, сдвиги в культурной парадигме. В художественном мире Г.Ф. Лавкрафта хронотоп чрезвычайно важен, так как помогает понять принципы организации повествования писателем, проявляющего неподдельный интерес к неизвестному, неисследованному, загадочному. Такой тайной в свое время была Ан-

тарктида – континент вечно покрытый льдом и фантастически таинственный. Повесть Г.Ф. Лавкрафта «Хребты безумия» является ярким примером рецепции на «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э.А. По, в которой затронута тема путешествия к Южному полюсу. Произведение Э.А. По, где в образе-символе корабля, уносимого волнами в неизвестность, видится судьба человека, не знающего, что его ожидает на жизненном пути, настолько взбудоражило фантазию читателей, что идея Э.А. По была подхвачена такими авторитетными писателями, как Г. Мелвил, Ж. Верн, В. Ирвинг.

Интерес к «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По не угас и в XX веке. Г.Ф. Лавкрафт, будучи горячим поклонником великого американского романтика, также пишет произведение об экспедиции в Антарктиду, заимствуя у Э. По всего лишь возглас туземца «текели-ли». Тем не менее, читатель, знакомый с «Повестью о приключениях Артура Гордона Пима», несомненно попытается увидеть аналогию между двумя произведениями. Г.Ф. Лавкрафт пишет научно-фантастическую повесть «об адском антарктическом ужасе» [3, с. 432] и называет ее «Хребты безумия».

Повествование в повести Г.Ф. Лавкрафта ведется от первого лица исследователем-геологом, и большое количество фактов, конкретных дат и даже мест происшествий не вызывает сомнения в том, что описанные события имели место в действительности: «Против своей воли начинаю я этот рассказ, меня вынуждает явное нежелание ученого мира прислушаться к моим советам, они жаждут доказательств. <…> Понимаю, что рассказ мой поселит в души многих сомнения в его правдивости, но скрой я самые экстравагантные и невероятные события, что останется от него?» [1, с. 95]. Американский писатель использует традиционную для готической литературы рамочную конструкцию повествования.

Действие повести «Хребты безумия» разворачивается в Антарктиде, где герои высадились с экспедицией на Южном полюсе, и каждый из них отвечает за определенную область знаний. Описания профессора Лейка говорят о нем как о знатоке физиологии животных, Пибоди сведущ в геологии. В полярную экспедицию попал и увлеченный фантастикой студент, который постоянно цитирует «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По. В этом студент чем-то похож на самого Г.Ф. Лавкафта, приверженца творчества своего соотечественника.

Писатель смело вводит в текст повествования стиль научного отчета. Детальному описанию загадочной находки ученых Г.Ф. Лавкрафт посвящает несколько страниц повести, и путем ввода научной лексики автор с детальной точностью непредвзятого наблюдателя фиксирует любые происшествия, раздвигая тем самым изобразительные возможности художественного текста. Содержание повести, логически последовательное и детально проработанное, насыщено теоретическим материалом. Складывается впечатление, что Г.Ф. Лавкрафт пишет научную энциклопедию о феномене ужаса, способного вызвать у читателя состояние бредового экстаза. Таким образом, в повести присутствуют два пласта – готический и научно-фантастический. Готической литературе свойственен прием создания эффекта достоверности, то есть имитация аутентичности документов, книг, рукописей, приводимых в тексте. В повести Г.Ф. Лавкрафта содержатся точные топографические названия мест, писатель достоверно определяет широту и долготу местности, где происходит действие. В этом можно убедиться, взяв в руки карту Антарктиды.

Американский писатель удивительным образом переплетает реальность и вымысел. Используя терминологию из физиологии живых существ, палеонтологии, археологии, автор создает некий особый мир, живущий по своим законам. Точные науки, по мысли Г.Ф. Лавкрафта, не терпят неопределенности, размытости, они стремятся к объективному описанию реальности, поэтому использование научного арсенала естественных наук усиливает впечатление реальности от созданной писателем чудовищной вселенной. Известный французский писатель Мишель Уэльбек отметил: «ГФЛ, по существу, добивается объективного страха. Страха, освобожденного ото всех психологических или человеческих привязок» [4, с. 81].

Г.Ф. Лавкрафт, создавая образы немыслимых чудовищных существ, предельно достоверен в описании событий и местности и, противопоставляя сиюминутное (события здесь и сейчас) и бесконечное (миллионная история древних обитателей дальних галактик), автор таким образом добивается определенной диспропорции восприятия текста. Подобным приемом американский писатель достигает пора-

зительного эффекта реально происходящего. В художественном мире писателя органически сосуществуют фантастически необъяснимое и реальное. Существенную роль при этом играет концепция времени Г.Ф. Лавкрафта, когда в конкретно историческое время перед читателем возникают древние, жившие миллионы лет назад существа. Сдвиги во времени и пространстве являются для писателя основополагающими. Пространственные перемещения героев автор описывает в точных координатах, и в то же время они балансируют на краю бесконечности.

Неизгладимое впечатление на героев производит таинственный город в горах. Именно «город-колосс» открывает им врата в другой мир. В гигантских каменных крепостях таятся кошмарные чудовища, однако герои забывают об этом, восторг и любопытство толкают их в объятия кошмара. Г.Ф. Лавкрафт дает чарующе фантастическое описание таинственного города, чьи образы не способны сложится в целостную картину, читатель может лишь вообразить фрагменты головокружительной архитектуры: «Это был, несомненно, тот самый дьявольский город-мираж, только теперь он раскинулся перед нами как объективная, неотвратимая реальность. <…> Только колоссальная, противоестественная плотность массивных каменных башен и крепостных стен уберегла от гибели это жуткое творение, которое сотни тысяч – а может, и миллионов – лет дремало здесь, посередине ледяного безмолвия» [1, с. 150–151].

Студент Денфорт, оказавшись в этом таинственном городе, слышит странные звуки, которые ассоциируется со звуками «текели-ли» из «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По. Используя это созвучие, Г.Ф. Лавкрафт словно пытается воспроизвести историю героев повести Э. По. Писатель рассказывает свою версию о тайнах Южного полюса. Г.Ф. Лавкрафт, следуя примеру Э. По, не объясняет «неведомое слово «текели-ли», полное рокового скрытого смысла» [1, с. 217]. Из повести Г.Ф. Лавкрафта ясно, что рассказчик и студент уцелели, заплатив за свое любопытство рассудком, однако открывшаяся Денфорту тайна так и остается загадкой для остальных. Г.Ф. Лавкрафт, как и Э. По, заставляет читателя сгорать от любопытства, и более того, «в интересах безопасности человечества, – как считает писатель, – нельзя бесцеремонно заглядывать в потаенные уголки планеты и проникать в ее бездонные недра…» [1, с. 227]. Финал повести трагичен, студент в помешательстве выкрикивает лишь одно слово «текели-ли»; очевидно, герою открылась тайна рокового возгласа, и смысл его, вероятно, не утешителен.

Во многих произведениях Г.Ф. Лавкрафта прошлое активно вторгается в настоящее, что не может не отразиться, как считает писатель, на судьбах человечества и вселенной («Хребты безумия», «История Чарльза Декстера Варда»). Такое восприятие времени также является характерной чертой готических произведений. Прошлое, согласно Г.Ф. Лавкрафту, способно оказать самое непредсказуемое влияние на настоящее и будущее. Американский писатель высказывал смелое предположение, что «время может и не существовать в некоторых пространственных областях» [5, с. 24].

В «Хребтах безумия» Г.Ф. Лавкрафт с точностью по часам расписывает события в лагере экспедиции. В это же время перед читателем разворачивается многомиллионная история, таинственная и ужасная. Противопоставление конкретного исторического часа доисторическим временам создает ощущение остановки времени, и герои Г.Ф. Лавкрафта оказываются вне времени и вне пространства: «Как будто мы находились в иллюзорном, призрачном мире, в некоем неизвестном измерении, где отсутствовали время, причинность, ориентиры» [1, с. 222].

Прием псевдоцитации, широко распространенный в мировой литературе, тоже работает на концепцию времени у Г.Ф. Лавкрафта. Автор, вплетая в повествование «отрывки Пнакотических рукописей» или «жуткий «Некрономикон» безумного араба Абдула Аль-Хазреда», создает ощущение реальности нереального и времени безвременья. Как полагает сам писатель, ужас и ирреальное всегда тесно связаны между собой. «Причина, по которой время играет важную роль в столь многих моих произведениях, заключается в том, что этот элемент предстает в моем уме как наиболее глубоко драматичный и чрезвычайно ужасный во всей вселенной. Конфликт со временем мне кажется наиболее убедительной и плодотворной темой во всех человеческих проявлениях» (перевод наш. – *Е.Т.*) [7, с. 1], – пишет Г.Ф. Лавкрафт.

В «Хребтах безумия», как и в других произведениях, Г.Ф. Лавкрафт развивает мысль о бесчувственности и безграничности космического пространства, а также подвергает сомнению историю возникновения самого человечества. Вплетая фантастические элементы в реальную топографию ле-

дяного континента, создавая тонкую грань между реальностью и вымыслом, писатель в деталях передает атмосферу космического ужаса.

Таким образом, «Хребты безумия» являются ярким примером продуманной пространственно-временной организации художественного мира, создающего «эстетический эффект сосуществования событий и явлений, относящимся к разным темпоральным плоскостям» [2, с. 319]. Г.Ф. Лавкрафт предложил своё авторское решение проблемы изображения вечного, вневременного и конкретно исторического.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лавкрафт, Г.Ф. Хребты безумия / Г.Ф. Лавкрафт // Тень из безвременья: Роман, повести и рассказы / Г.Ф. Лавкрафт. – М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2001. – С. 93 – 228.
2. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие для вузов / Н.А.Николина. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 424 с.
3. Спрэг де Камп, Л. Лавкрафт: Биография / Л. Спрег де Камп. – СПб.: Амфора, 2008. – 656 с.
4. Уэльбек, М. Г.Ф. Лавкрафт: против человечества против прогресса / М. Уэльбек. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 144 с.
5. Фейг, У. К., Джоши, С.Т. Г.Ф. Лавкрафт: жизнь и творчество / К. У. Фейг, С.Т. Джоши // Лавкрафт Г.Ф. Полное собрание сочинений в 2т. / Кеннет У. Фейг, С.Т. Джоши. – М.: «Форум», «Техномарк», 1993. – Т. 2: Лампа Аль-Хазреда. – С. 5 – 31.
6. Эсалнек, А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения / А.Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 216 с.
7. Lovecraft, H.P. Notes on Writing Weird Fiction / H.P. Lovecraft [Electronic resource] – Mode of access: http://letras.cabaladada.org/letras/notes_writing_weird_fiction.pdf– Date of access: 01.03.2016.

А.И. Храпунович (Витебск)

ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНАХ БОРИСА АКУНИНА «КВЕСТ» И ЛЮДМИЛЫ РУБЛЕВСКОЙ «УБИТЬ НЕГОДЯЯ, ИЛИ ИГРА В АЛЬБАРУТЕНИЮ»

В современном обществе заметно снизился интерес к художественной литературе. Более того, многие ученые убеждены, что качественная литература умерла. Мы не можем согласиться с бытующим мнением, ведь в действительности, литература не только живет, но развивается и по-своему процветает, однако литература разная в качественном плане. Представление о том, что место современной литературы на периферии в иерархии искусств, очевидно, прежде всего связано с глобальным развитием информационных технологий, которое заставляет молодое поколение видеть в литературе нечто архаичное, с точки зрения техники и технологии. Жизнь современного человека в основном протекает в виртуальном пространстве, новые информационные технологии не только не способствуют социализации, а, более того, незаметно лишают человека такой возможности. Соответственно, современная художественная литература в первую очередь должна привлекать молодежь, доказывать свое право на существование, быть актуальной по проблематике и средствам воссоздания действительности, приспосабливаться к новым социокультурным условиям [2, с. 17].

Произведения Бориса Акунина и Людмилы Рублевской являются ярким примером того, что качественная в содержательном отношении литература не угасает в наше время. Творчество этих авторов, как правило, относят к добротной беллетристике. Их литературные проекты наглядно доказывают, что художественное произведение может совмещать занимательность сюжета и глубину содержания, стилизацию и актуальность идеи, соблюдение правил игры постмодернизма, модных веяний и индивидуальные авторские приемы.

Избранные произведения для исследования не случайны, так как сами авторы относят их к романам-играм, к так называемым «квестам» или книгам-инструкциям, которые однозначно ориентированы на обновление поэтики, на молодежную читательскую аудиторию, зиждутся на игровых моментах. Цель данной работы заключается в выявлении линий освоения жанровых традиций в романах Бориса Акунина «Квест» и Людмилы Рублевской «Убить негодяя, или Игра в Альбарутению».

В литературоведении существует такое понятие, как «память жанра», которое было выдвинуто М.М. Бахтиным. Сущность этого понятия заключается в том, что каждый жанр, будь то любовный роман или детектив, содержит в себе характерный набор признаков, по которому данный жанр идентифицируется. Жанр – коммуникативная модель, приглашение к диалогу с текстом.

Книга-игра, роман-игра – как литературный жанр на постсоветском пространстве пока еще не всеми понят и признан. Согласно традиционным установкам, книгу следует читать, а в игры – играть. Роман-игра являет собой некий гибрид. Каждый читатель – личность, поэтому на уровне рецепции сюжетных ситуаций, предлагаемых автором обстоятельств многие читатели, как правило, принимали бы иные решения, чем персонажи, и шли к победе совсем другими путями, нежели герои романа. Книги этого жанра выводят литературу на новую ступень, предлагая читателю самому руководить сюжетом.

Общий принцип развития сюжета квеста един – в начале автор ставит перед читателем цель, которую тем или иным путем следует достичь [5]. Чаще всего читателю отводится роль главного героя, и в зависимости от принимаемых им решений в ходе прочтения он перемещается между главами. Это самое существенное отличие романа-игры от романов классического типа, ведь он читается не последовательно, а в той очередности, которую читатель выбирает сам [3]. Дальше все зависит только от фантазии и читателя, и автора. История, фантастика, фэнтэзи, детектив – книге-игре, роману-игре подвластны все жанровые формы и жанры [5].

«Квест» Бориса Акунина является четвертым романом из серии «Жанры», в котором писатель предпринял попытку воплощения «чистых» образцов разных жанров беллетристики. Названия книг его проекта говорят сами за себя: «Детская книга», «Шпионский роман», «Фантастика», «Квест» [3]. Роман «Квест» – произведение экспериментальное, новаторское. Это своего рода эстетическая провокация читателя.

Данный роман состоит из двух частей и является книгой-перевертышем. Борис Акунин признавался, что в «Квесте» соединились две его большие страсти – любовь к авантюрным историям и любовь к компьютерным играм. Первая часть создана в лучших традициях компьютерной игры: читатель переходит от уровня к уровню. Всего автор предлагает читателю шесть уровней (Level), включая нулевой. На нулевом уровне мы знакомимся с условиями игры, это своеобразное вступление (Intro), далее переходим к описанию автором главного персонажа, в роли которого нам предстоит проходить игру (Profile) и, конечно же, не обходимся без обучающей части (Tutorial). После каждой главы автор ставит нас перед очередным выбором, только один из вариантов является верным, что дает нам возможность перехода на следующий уровень:

«Ученые. Выбор верный! Игра начинается! [1]».

Остальные ведут к проигрышу (Game Over):

«Самураи. – Прочтите имена наоборот, и вы поймете, какой роман вам больше по вкусу, чем этот. Game over [1]».

Вторая часть представляет собой набор кодов, которые могут подсказывать нам правильные варианты в игре. Но при этом данная часть является самостоятельным произведением, однако, связанным с первой частью, что акцентируется конкретными деталями. Официальная интернет-версия романа отличается несколькими играми и слайд-шоу, но в ней отсутствует вторая часть.

Сюжет акунинского романа развивается в двух временных плоскостях: Москва 1930 года и Москва 1812 года, что соответствует двум частям романа, в конце эти две эпохи соединяются вместе на специальном объекте НКВД под кодовым названием «Заповедник». Автор не ставил перед собой задачу исторической реконструкции тех времен. Непосредственно текст «Квеста» стилистически близок к «Шпионскому роману», хотя и прочих литературных «кодов» и ссылок в романе хватает с избытком. Как и в других произведениях писателя, изображение исторической Москвы стилизовано под изображения Москвы в художественных произведениях описываемого времени, что создает эффект пародийности из-за легкой узнаваемости. Главные герои произведения лишены индивидуальности, они абсолютно «картонны», односторонни. Это, собственно, скорее всего, симулякры. Такой подход к репрезентации персонажей детерминирован жанровой природой произведения, созданного по мотивам компьютерных игр, где должен присутствовать персонаж-функция, а не яркая индивидуальность с неповторимыми чертами и биографией.

Акунин продемонстрировал в «Квесте» блестящее владение юмором игровыми моментами. Он представил интересные интерпретации исторических событий и виртуозные эксперименты со словом. Как известно, в большинстве произведений этого автора главные действующие лица происходят из рода фон Дорнов (Фондориных, Фандориных). В романе «Квест» на первый взгляд, может показаться, что автор отошел от своей традиции, но если посмотреть внимательно, то фамилия главного героя «Норд» является анаграммой фамилии «Дорн», что остроумно указывает на происхождение героя. В конце первой части читатель обнаруживает прямого представителя рода Фандориных, хотя точно об этом говорится только во второй части романа. Фамилия еще одного персонажа – Айзенкопф в буквальном переводе с немецкого языка (derEisenkopf) означает «Железная голова», что весьма точно представляет его интеллектуальный уровень. В итоге автор представил читателю изящный литературно-исторический текст, наполненный ассоциациями, аллюзиями и реминисценциями, в том числе автоаллюзиями и автореминисценциями. «Квест» основан на игровых моментах, но вместе с тем он заставляет читателя думать, сопоставлять, рассуждать.

Людмила Рублевская ставила перед собой намного более серьезные задачи при написании романа «Убить негодяя, или Игра в Альбарутению»: через игровые моменты обратить внимание на драматические повороты отечественной истории, человеческих судеб, показать включенность прошлого в настоящее. Если обратиться к названию романа и при этом учесть цель, которую поставила для себя автор, то становится ясно, что ключ таится в слове «игра». Таким образом, как и в случае с произведением Бориса Акунина «Квест», уже сам заголовок привлекает молодую читательскую аудиторию. Рублевская не останавливается на названии и выбирает композицию текста в стиле «квеста».

Характерной чертой художественной организации произведений Л. Рублевской является сочетание двух временных пластов – прошлого и настоящего. Ее роман «Убить негодяя, либо Игра в Альбарутению» также распадается на два временных пласта: первая треть XX века и начало XXI века, фактически сегодняшние дни, связанные в один сюжет. Главный конфликт произведения связан с прошлым, с трагическими событиями 1930-х годов, времени, вошедшего в историю как период жестоких политических репрессий, но в то же время это конфликт вневременной, потому что ложь и правда, верность и предательство – вечные этические оппозиции.

По сравнению с Борисом Акуниным Людмила Рублевская строго не придерживается организационных канонов традиционных компьютерных игр. В ее романе читатель никак не может повлиять на развитие событий. Тем не менее, в начале произведения автор подробно знакомит с каждым из главных героев, а потом она погружает читателя в виртуальный мир прошлого. Каждое такое погружение отводит в главы, которые незамысловато называет «Играми». Обращаясь к событиям прошлого, Л. Рублевская использует в романе достаточно распространенный литературный прием – «путешествие во времени», что как нельзя подходит для данного вида «игры». Собственно, там есть игровые моменты, но слово «игра» подается и еще ироничном плане. Увлечение историей Беларуси, белорусской культуры, к сожалению, многим белорусам кажется игрой, занятием несерьёзным, бесперспективным в прагматическом отношении. Название нашей земли на латинском языке – «Albaruthenia». Это говорящее название недвусмысленно указывает суть всей «игры». Альбарутения жива для Рублевской, она несет в себе величественность, сострадание, загадочность: «Альбарутэнія – жанчына. Гордая і самотная, як Плачка з аповедаў Яна Баршчэўскага» [4, с. 10].

В «игре» из романа Рублевской принимают участие пять героев, которых писательница представляет очень подробно. Это молодые люди со своей биографией, своими жизненными ценностями и программами. В романе же «Квест» перед нами персонажи-функции. Рублевская очень умело пользуется «молодежной» терминологией, свободно заполняет речь своих героев сленговыми выражениями («известный хакер», «модератор сайта»). Все пятеро участников «игры» в романе белорусского автора – индивидуальности, со своим характером, воспитанием, образованием и родом занятий [2, с. 18], но их, по разным стечениям обстоятельств сплотила Альбарутения: «Кожны прыйшоў у Гульню сваім шляхам. Якім? А хіба вы можаце пралічыць шлях кропель дажджу, якія сцякаюць па шыбе і ўрэшце зліваюцца ў адну ручаінку? [4, с. 7]».

Участники «игры» в романе «Убить негодяя, или Игра в Альбарутению» по очереди совершают путешествие во времени, собственными глазами видят, что происходит на допросах в ГПУ, слышат не только диалоги следователей с арестованными, но даже внутренние монологи жертв политического режима. Вылазки героев в прошлое не приводят к радикальным изменениям в истории, но близко знакомят их с ужасающей действительностью времен террора 1930-х годов, способствуют социализации персонажей. Этот роман писательницы следует рассматривать в плане формирования общественного сознания, отношения к прошлому, отношения к личности. Автор подспудно утверждает мысль, что жизнеспособность любой нации зависит от молодежи, от ее готовности к жизни, к служению Родине, от ее нравственного потенциала. Человек не может изменить прошлое, но постараться дать ему объективную оценку обязан. Л. Рублевская сделала удачную попытку осмысления недавнего прошлого как наследия, влияющего на настоящее. В новаторской форме «квест-прозы» с элементами популярных в мировой литературе жанров детектива и фэнтези, приключенческого и любовного романов, она адаптировала для современной молодежной аудитории события 1920–1930-х годов.

Цели авторов в процессе написания произведений различаются: если для Бориса Акунина главным было создание образца избранного жанра (что ему, несомненно, удалось), то Людмила Рублевская использовала жанр книги-квеста как «сигнальную», привлекающую к себе читателя форму для художественного осмысления важных экзистенциальных и национальных проблем. «Квест» и «Убить негодяя, или Игра в Альбарутению» – романы, являющиеся своеобразными художественными экспериментами, доказывающими жизнеспособность литературы как вида художественного творчества в современных условиях, жизнеспособность и развитие романа как жанра, впитывающего в себя элементы других жанров.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акунин, Б. Квест / Б. Акунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.elkniga.ru/akunin/ – Дата доступа: 11.01.2016.
2. Алейнік, Л.В. Сучасная беларуская проза для дзяцей і юнацтва як сродак інкультурацыі / Л.В. Алейнік // Веснік БДУ. – 2014. – № 4. – С. 16–20.
3. Книги-игры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://quest-book.ru/about/ – Дата доступа: 06.01.2016.
4. Рублеўская, Л.Р. Сутарэнні Ромула / Л.Р. Рублеўская. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 520 с.
5. Что такое книги-игры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.postman.ru/~bras/Rpg/what.html – Дата доступа: 06.01.2016.

С Е К Ц Ы Я 7
КАНДРАТ КРАПІВА І АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ МОВАЗНАЎСТВА

Я.І. Клімуць (Магілёў)

КАНДРАТ КРАПІВА – ПЕРАКЛАДЧЫК БАЕК І. КРЫЛОВА

Слава паэта-сатырыка прыйшла да Кандрата Крапівы ўжо ў дваццатыя гады. Яго творы ведалі на памяць не толькі ў вёсках Савецкай Беларусі, але і Заходняй. Досціп, уменне бачыць у маленькай з'яве важны выхаваўчы аспект прыцягвалі ўвагу, бо закраналі самыя жыццёвыя і паўсядзённыя здарэнні, што адбываліся ў горадзе і вёсцы. Як адзначаў сам паэт, ён, назіраючы жыццёвыя працэсы, многія недарэчнасці хацеў выправіць ці проста звярнуць на іх увагу людзей, што прызвычаіліся да такіх бытавых умоў і не заўважаюць іх. А менавіта жанр байкі падказала яму сусветная мастацкая практыка, у тым ліку і Крылова, творы якога ён, несумненна, вывучаў у чатырохкласным гарадскім вучылішчы ў Стоўбцах і Койданаве (Дзяржынску). Але пра ўплыў расійскага паэта на яго творчасць нідзе не згадвае, хоць у артыкуле да двухсотгоддзя з дня нараджэння знакамітага байкапісца адзначыў, што, абышоўшы многія краіны, "*прыйшла байка пры дапамозе дзядулі Крылова на беларускую зямлю, каб дапамагчы нашаму народу ў яго барацьбе за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне*" [3, с. 119]. У гэтым жа артыкуле ён згадвае і пра той уплыў, які аказаў расійскі байкапісец на Янку Купалу і Якуба Коласа, але сціпла прамаўчаў пра сваю асобу. Трэба думаць, што адпаведны ўплыў, няхай сабе і апасродкаваны ўсё ж быў і на яго творчасць. С. Лаўшук зазначыў, што яшчэ ў 1922 годзе Кандрат Крапіва напісаў байку "Воўк і Ягнюк (нанова)", вядома, як наследаванне вядомаму твору. У Крапівы ён быў "*далёкі ад мастацкай дасканаласці. Мала таго што твор гэты пераймальны, сюжэтам вельмі блізкі да крылоўскай байкі "Воўк і Ягнё", дык і ў плане версіфікатарскай тэхнікі не ўсё ладам*" [1, с. 296]. І гэты факт для будучага байкапісца быў павучальным, бо ўжо ў наступным годзе паявіліся значныя творы, якія доўгі час вывучаліся ў школах. А ў далейшым ён ужо і супернічаў са сваім знакамітым папярэднікам, але да перакладаў яго твораў не звяртаўся, відаць, з прынцыповых меркаванняў. Першыя перастварэнні баек Крылова на беларускай мове Кандрат Крапіва здзейсніў у 1944 годзе, напэўна, па заказе, да 100-годдзя з дня смерці расійскага класіка, бо тады была савецкая завядзёнка пампезна адзначаць такія сумныя ўвогуле даты.

У цэлым для зборніка І. Крылова "Байкі" (1951) Кандрат Крапіва пераклаў сорак шэсць алегарычных твораў. Сярод іх самыя знакамітыя, хрэстаматыйныя, якія на слыху амаль кожнага чалавека, які хоць трохі вывучаў літаратуру, чытаў байкі. Кожны адразу можа првесці выслоўі тыпу: "Ай Моська! Знать она сильна, что лает на Слона", "А вы, друзья, как ни садитесь, а в музыканты не годитесь" і інш. Пры ўзнаўленні баек наш сатырык імкнуўся да дакладнасці ў перадачы формы і зместу, ідэйнай накіраванасці. Але не трэба думаць, што ён слова ў слова ішоў за арыгіналам. Перакладчык перш за ўсё імкнуўся даўнія творы наблізіць да сучаснага чытача, пазбавіць іх ад залішняй віціеватасці, замяніць некаторыя ўжо надта архаічныя выслоўі больш зразумелымі беларускімі, створанымі па ўзорах народных прымавак. Паказальным тут можа быць пераклад байкі "Варона і Лісіца". Зачын у Крылова:

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна, но только все не впрок,
И в сердце льстец отыщет уголок [4, с. 457].

У Кандрата Крапівы гучыць так:

Не раз казалі свету шчыра,
Што лесціць брыдка, шкодна, але ўсё дарма:
У сэрца лесць ***пратышчыцца*** *сама*[2, с. 365].

Можна сцвярджаць, што беларускі варыянт перадае тыя ж паблажліва-ўсмешлівыя інтанацыі ў адносінах да лёгкаверных людзей, але разам з тым яна і больш набліжаная нават да шараговага чытача, бо перакладчык імкнецца як найбольш выкарыстоўваць прастамоўных выразаў. Здаецца, у беларускім узнаўленні байка была б зразумелай і расійскаму чытачу з глыбінкі, акрамя хіба выдзеленага слова, якога няма ў слоўніку “Беларуская мова” (1987) пад рэдакцыяй М.В. Бірылы, а таксама і ў крапівінскіх слоўніках. Падобна, што гэты наватвор так і застаўся аказіяналізмам. Вялікая ўвага і павага характэрна для ўсіх перакладаў. Але збоі, здаецца, здараліся і ў Крапівы. Няўдалай аказалася канцоўка, у якой заключаецца галоўны маральны вывад, бо не перадае той афарыстычнасці арыгіналу, а зводзіць яго да побытавага паведамлення. Яшчэ раз параўнаем:

От радости в зобу дыханье сперло, –
И на приветливы Лисицыны слова
Ворона каркнула во всё воронье горло:
Сыр выпал – с ним была плутовка такова [4, с. 457].

У перакладзе:

Ледзь утрымалася красуня на суку,
Такія чуючы пахвалы.
Ад радасці дух сперла ў валляку,
Варона каркнула наколькі сілы стала.
Сыр выпаў, а Ліса якраз таго й чакала [2, с. 365].

Як ужо адзначалася, у перакладчыцкай дзейнасці Кандрат Крапіва імкнуўся дакладна захаваць гучанне арыгінулу. Вядома, што байкі І. Крылова напісаны ямбам, з рознай колькасцю стопаў у радку, як таго патрабуе вольны верш. У перастварэнні на беларускай мове Кандрат Крапіва гэтую асаблівасць захоўваў, толькі ў мэтах найбольшага захавання сэнсу часам перастаўляў радкі месцамі, што нават не заўважаецца без спецыяльнага параўнання. Тут можна спаслацца на байку “Чыж і Вожык”. Для нагляднасці прывядзем арыгінал і пераклад поўнасцю.

У Крылова:

Уединение любя,
Чиж робкий на заре чирикая про себя,
Не для того, чтобы похвал ему хотелось,
И ни за что; так как-то пелось!
Вот, в блеске и во славе всей,
Феб лучезарный из морей
Поднялся.
Казалось, что с собой он жизнь принес всему,
И в сретенье ему
Хор громких соловьев в густых лесах раздался.
Мой Чиж замолк. “Ты что ж.–
Спросил его с насмешкой Ёж,–
Приятель, не поёшь? –
“Затем, что голоса такого не имею,
Чтоб Феба я достойно величал,–
Сквозь слез Чиж бедный отвечал,–
А слабым голосом я Феба петь не смею”.

———

Так я крушуся и жалею,
Что лиры Пиндара мне не дано в удел:
Я б Александра пел[4, с. 469–470].

У перакладзе:

Адзін, на водшыбе, ў бары
Нясмелы Чыж чырыкаў на зары,
Зусім не для таго, каб зарабіць ухвалу,–
Няма за што. Спеў сам гучаў сабе памалу.

І тут у бляску променяў сваіх
Агністы Феб з абшараў вадзяных
Узняўся.
Здавалася, што ён прынёс жыццё ўсяму.
І насустрач яму
Хор гучных салаўёў у пушчы разлягаўся.
Чыж раптам змоўк: “А ты чаго,–
Спытаўся Вожык у яго,–
Мастацтва не паказваеш свайго?”
“Бо гімн спяваць я голасу не маю,
А слабым славіць не хачу,
Таму вось і маўчу,
І Феба не ўслаўляю”.

Так я са смуткам наракаю,
Што мне Піндара ліры лёс не даў:
Я б Аляксандра праслаўляў[2, с. 372–373].

Тут відаць, што ў канцы твора К. Крапіва скарачае радкі на некалькі стоп, што ў цэлым не скажае самой ідэі твора, але ўсё ж некалькі аддаляецца ад арыгінала, паколькі ў расійскага байкапісца нейкая няўпэўненасць у меркаваннях, то ў перакладзе гучыць ужо катэгарычнае сцверджанне. Але такое бачанне сітуацыі перакладчыкам, здаецца, апраўданае, таму што байка мае мастацкую выразнасць.

Яшчэ адна асаблівасць крапівінскага падыходу да арыгінала. У І. Крылова вельмі многа дзеяслоўных рыфмаў, што часам надавала байкам аднастайнасць, хоць, несумненна, садзейнічала дынамізму дзеяння. Кандрат Крапіва часта замяняе рыфмовачныя словы імяннымі часцінамі мовы, што робіць творы больш мілагучнымі.

Праўда, ёсць мясціны ў перакладах, якія выклікаюць нязгоду. Вось, напрыклад, у байцы “Аракул”. І. Крылоў толькі ў першым радку ўжывае словазлучэнне “драўляны бог” як з’яву паганства, у далейшым ужывае толькі выраз “ідал”. К. Крапіва празмерна асучаснівaў твор, надаваў яму антырэлігійны характар, хоць гэтага ў арыгінале не адчуваецца. Двухсэнсоўна гучыць у перакладзе і страфа, у якой вядзецца гаворка пра адносіны вернікаў да бажаства.

У Крылова:

Завален жертвами, мольбами заглушен
И фимиамом задушен.
В оракула все верят слепо…[4, с. 369].

У Крапівы:

Народ яго маленнем заглушыў
І фіміямам задушыў
Па легкавер’ю чалавечым [2,с. 369].

Перадаючы гэтую мясціну літаральна, перакладчык надаў усяму не духоўны, а фізічны сэнс. Часам у К. Крапівы заўважаюцца і выпадкі спрашчэння самой з’явы, як гэта здарылася з узнаўленнем па-беларуску байкі “Дуб і Трысціна”, у прыватнасці, у заключнай частцы, у якой заключаны вывад, мараль. Дуб хваліўся сваёй сілай, прадвяшчаў, што хілая Трасціна можа хутка загінуць. Але вось наляцеў страшэнны віхор, паказвае сілу.

У Крылова:

Дуб держится, – к земле Тростиночка припала.
Бушует ветер, удвоил силы он
Взревел — и вырвал с корнем вон
Того, кто небесам главой свей касался
И в области теней пятой касался[4, с. 458].

У перакладзе:

Стаіць наш Дуб, Трысціна да зямлі прыпала.
Вятрыска злы –- падвоіў сілы ён,
Завыў і вырваў з каранём
Таго, хто галавой да хмараў дакранаўся
І аб зямлю пятою апіраўся [2, с. 366].

Расійскі байкапісец імкнуўся паказаць веліч стыхіі, якая зрушыла спрадвечны знак сілы – магутны Дуб. Тут праглядваюцца міфалагічныя ўяўленні пра будову Сусвету, дзе дрэва сваёй вяршыняй сімвалізуе сувязь з Небам, а каранямі – з Тым Светам, таму Дуб – сімвал Жыцця, трымаюць душы Продкаў, але і яны не могуць процістаяць Д'ябальскай сіле, а ў перакладзе атрымалася, што Дуб толькі абапіраўся на зямлю. Магчыма, І. Крылоў укладваў іншы сэнс у гэтую сімвалічную з'яву.

Тут пададзены толькі асобныя назіранні. Перакладчыцкая дзейнасць Кандрата Крапівы патрабуе глыбокага даследавання.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. – Мінск : Бел. навука., 1999. – Т. 2. – 903 с.
2. Крапіва, К. Збор твораў : у 5 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1976 – Т. 5. – 447 с.
3. Крапіва, К. Збор твораў : у 6 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 2004 – Т. 6. – 447 с.
4. Крылов, И. Сочинения: в 2 т. /И.Крылов – М.: Худ.лит., 1984. – Т.2. – 735 с.

Ц.Б. Ліякумовіч (Чыкага, ЗША)

ПЛЁННАСЦЬ ПЕРАКЛАДЧЫЦКАГА ЎПЛЫВУ

Кандрат Крапіва – "нацыянальная гордасць беларускага народа" [6, с. 60] – валодаў шматгранным мастацкім талентам: празаік, байкапісец, драматург і да таго ж – вучоны-лігнгвіст. Пра яго творчую і навуковую дзейнасць напісаны змястоўныя даследванні, што ўсебакова разглядаюць і адзначаюць трывалае месца пісьменніка як у беларускай, так і сусветнай літаратуры.

Але ёсць яшчэ адна сфера творчай дзейнасці Крапівы, на якую амаль не звяртаецца ўвагі. Гэта датычыцца яго перакладчыцкай працы: звычайна між іншым толькі ўпамінаюцца імёны тых пісьменнікаў, чые творы ён перакладаў.

Мы не ставім перад сабой задачу ўсебакова прааналізаваць якасны бок перакладаў, на што патрабуецца больш разгорнутае даследванне, ды і лічацца яны свежымі і каларытнымі. Коратка засяроджваемся на пытаннях: у які час Крапіва актыўна працаваў над перакладамі, якія пісьменнікі прыцягнулі яго ўвагу, якім творам і чаму аддаў перавагу, якое ўздзеянне пакінула перакладчыцкая дзейнасць на яго светаўспрыманне і літаратурную працу, якое значэнне яна мела для беларускай культуры.

Храналагічна лёгка вызначыць, што перакладчыцкай працай Крапіва займаўся з 30-х па першую палову 50-х гадоў мінулага стагоддзя. Дастаткова з сённяшняй вышыні зірнуць на гэты перыяд, як многае пачынае выяўляцца. Пісьменніку выпала жыць і працаваць на складаных шляхах і пры суровых падзеях, што адбываліся ў грамадстве (рэвалюцыя, войны, скажэнне, перакручванне і адыход ад абвешчаных ідэй неабходнасці ўсеагульнага чалавечага дабрабыту і чалавечай годнасці, устанаўленне таталітарнай дзяржавы).

Разумела, пры такіх цярністых абставінах даводзілася і літаратуры праходзіць праз розныя блуканні (усякія надуманыя плыні з блытанінай іх кірункаў, з фармалізмам, слоўнымі выкрутасамі і штукарствамі, з дзяленнем на пралетарскіх пісьменнікаў, "прыхільнікаў" ці ўвогуле варожых у тагачаснай рускай літаратуры, што не магло не адбіцца і на беларускім літаратурным працэсе, ды і ў самой Беларусі аб'яднанні "Маладняк", "Узвышша", БелАПП і іншыя групіроўкі. Гэта быў час, калі "ў беларускай літаратуры разгараліся гарачыя дыскусіі аб яе прызначэнні, сутнасці і далейшых шляхах развіцця" [2, с. 46]. Пачынаючаму пісьменніку ад народных карэнняў, што імкнуўся сваім палкім словам служыць роднаму краю, нялёгка было разабрацца ва ўсім гэтым і таму адчувалася патрэба ў падтрымцы сваіх памкненняў, у пацвярджэнні правільнасці абранага ў творчасці шляху.

К. Крапіва адбіраў для перакладу творы, што з’яўляліся для яго ўзорамі дасканалага мастацтва, а самі стваральнікі выступалі абаронцамі гуманістычных ідэй. Іх творчыя дасягненні ён лічыў вартымі для пераймання і развіцця.

У спадчыне рускіх класікаў, якіх пачаў перакладаць на родную мову, Крапіва знайшоў трывалую апору, каб пазбегнуць тагачаснай сацыяльнай і літаратурнай кан’юнктуры. Яны настойліва нагадвалі пра абавязкі мастака перад грамадствам, прывучалі да неаслабнай патрабавальнасці да сябе, дапамагалі ўпэўніцца ў жыватворнасць сваіх поглядаў. “Маючы справу з драматургіяй і байкамі, я па неабходнасці павінен быў імкнуцца да сціслага выражэння думкі, клапаціцца аб стройнасці кампазіцыі, аб выразнасці сюжэтнай лініі” [3, с. 12], - прызнаваўся Крапіва. Ён адчуў творчую патрэбу ў пасціжэнні адкрыццяў іншамоўных літаратур, бо зразумеў значэнне абагачэння імі як уласнай творчасці, так і ўдасканальвання ўсёй беларускай літаратуры. Для перакладаў жа ён выбраў творы, у стварэнні якіх адчуваў характэрныя рысы і для свайго даравання.

А яшчэ Крапіву, абаронцу народных памкненняў, які пры дапамозе сатыры, гратэску, іроніі, карыкатуры бязлітасна жаліў бюракратаў, кар’ерыстаў, шкурнікаў, падхалімаў, хабарнікаў, валакітчыкаў, плятказоў, пустазвонаў, п’яніц, мяшчанскую пошласць і розную іншую бязглуздзіцу, што перашкаджала нармальнаму жыццю, прывабілі байкі І.Крылова ідэйна-эстэтычнай выразнасцю, вастрынёй грамадзянскай накіраванасці, рэалізмам, з’едлівай сатырычнай насычанасцю, афарыстычнасцю крылатых выразаў. Ён звярнуў пільную ўвагу на трапнае выкарыстанне рускім байкапісцам набыткаў народнай творчасці, бо ва ўласнай працы быў неадрыўны ад беларускай нацыянальнай глебы, якая шчодра падказвала арыгінальныя сатырычныя вобразы.

У сугучнасці з наследваннем і развіццём крылоўскіх традыцый і з улікам адпаведнасці каштоўных дасягненняў сваіх папярэднікаў Ф.Багушэвіча, Янкі Купалы і іншых Крапіва ўдасканальваў сваё майстэрства ў сюжэтнай пабудове байкавых твораў з іх завершанай сціслаасцю і лагічнай вытрыманасцю ў адпаведнасці з беларускім нацыянальным каларытам, для перадачы каторага было жыватворным выкарыстанне вобразаў жывёльнага і птушынага свету Беларусі, багацце народных прымавак, прыказак, жартоўных выразаў.

Н.Гілевіч з поўным правам адзначаў: “Байкі Крапівы ў большасці сваёй не проста мудрыя, сатырычныя, трапныя, але – і смешныя; нават у параўнанні з байкамі Крылова - у іх больш смеху. Тлумачэнне гэтаму не толькі ў прыродзе таленту беларускага байкапісца, але і ў асаблівасці беларускай фальклорнай сатыры, якая была глыбей для яго творчасці, якая была тым паветрам, тым “смехатворным” водарам, што пранікаў у кроў, у сэрца паэта яшчэ з маленства і праз усё жыццё пазней - пранікаў, каб час ад часу выбухаць дасціпным, здаровым, справядлівым смехам” [1, с. 25].

Як драматурга К. Крапіву асабліва прыцягвалі ўзоры камедыйнага жанру. У творах Д.Фанвізіна, М.Гогаля, А.Астроўскага, А.Чэхава, М.Горкага вабіла глыбіня маральна-этычных праблем, смелае адлюстраванне грамадскіх супярэчнасцей, сцвярджэнне гуманістычных якасцей пры дапамозе пераканаўчай вобразнай сістэмы. Так, Крапіва прызнаваўся, што звярнуўся да перакладу з рускай драматургіі, бо ўбачыў у ёй узорныя ўласцівасці, якімі ў першую чаргу павінны валодаць творы, прызначаныя для сцэны.

Вялікае ўражанне пакінуў на К. Крапіву фанвізінскі “Недаростак”, які ён пераканаўча перанёс на беларускую мову, выразна ўвасобіў ядавітанасмешлівую сатыру твора, з якой выкрываліся жорсткае самадурства і невуцтва дзікіх прыгоннікаў, падараваў другое жыццё яго бессмяротным персанажам, перадаў сацыяльную адметнасць дурноты характараў ад скажонага ўспрымання імі навакольнага свету. Невыпадкова ён удзячна назваў Фанвізіна сваім настаўнікам, што падштурхнуў да творчасці ў драматычным жанры, што пацвярджаецца актуальнасцю камедый Крапівы, зваротам да вострых злабадзённых жыццёвых праблем, афарыстычнай каларытнай трапнасцю мовы.

Другім сваім настаўнікам у драматычным мастацтве К. Крапіва лічыў М.Гогаля. Пераклаў “Жаніцьбу” і яго геніяльную камедыю “Рэвізор”, у якой з надзвычайнай агіднасцю разнастайнымі сродкамі камічнасці адлюстраваны самадурства, хабарніцтва, цынізм – увесь той брыдкі лад, які нарадзіў подлых прыгнятальнікаў і гаспадароў-раскрадальнікаў багацяў краіны, той пачварны антыграмадскі лад, які быў непрыемным і недапушчальным як па думцы аўтара, так і перакладчыка.

Не мог пакінуць па-за ўвагай Крапіва і драматургію А.Астроўскага (перакладзены “Навальніца”, “Беспасажніца”, “Даходнае месца”, “Ваўкі і авечкі”), бо захапляўся праўдзівым сацыяльным аналізам жыцця з яго выразным псіхалагічным адбыткам на характарах персанажаў, жыццёвай дакладнасцю неабходнасці адмаўлення тыраніі “цёмнага царства”. Да таго ж Крапіва прызнаваўся, што вучыўся ў гэтага драматурга “уменню будаваць п’есу”: адточваць сацыяльны аналіз абаставін і характараў, растлумачваць псіхалагічную абгрунтаванасць учынкаў, канкрэтызаваць зладжанасць сюжэту, трапнасць маналогаў і дыялогаў – тым якасцям, якія ён таленавіта працягваў паглыбляць ў сваіх п’есах.

З упэўненасцю ў неабходнасці беларускаму чытачу чэхаўскіх твораў Крапіва звярнуўся да перакладу гумарыстычных апавяданняў, у якіх высмейваліся чалавечыя заганы (“Людзі-суседзі”, “Унтэр Прышыбееў”, “Аднае раніцы”), мяшчанства (“Смерць чыноўніка”), прыстасаванства абываценяў (“Хамелеон”, “Мой сусед”) і іншых, прасякнутых тонкай іроніяй, гратэскам, якімі насычаліся і ўласныя творы перакладчыка, што таленавіта працягваў рэалістычныя традыцыі пры асмеянні ганебных учынкаў, выкліканых тупасцю, самадавольствам, абыякавасцю. Улюблёнасць у творчасць Чэхава, дасканалае веданне жыцця дарэвалюцыйнай Расіі, усебаковае валоданне рускай і беларускай мовамі спрыялі паўнацэннай перадачы чэхаўскіх сумнанасмешлівых тэкстаў.

З сучасных яму рускіх паэтаў К. Крапіва аддаў перавагу У. Маякоўскаму і А.Твардоўскаму.

Маякоўскі прыцягнуў увагу як мэтаімкнёным агітацыйным характарам твораў, так і наватарскімі мастацкімі сродкамі адлюстравання кіпучай рэчаіснасці, патрэбнасць у якіх адчуваў у сваіх творчых пошуках і беларускі сатырык. Крапіва ўспрыняў у паэзіі самабытнага творцы незвычайную веру ў пераўтваральную сілу народа, у неабходнасць грамадскіх трансфармацый на карысць людзей працы, услаўленне высокай духоўнасці - якраз менавіта тыя якасці, што складалі і яго ўласнае светаадчуванне. Яны знайшлі адлюстраванне ў перакладзеных творах (“Левы марш”, “Мы не верым!”, “Незвычайная прыгода, што адбылася з Уладзімірам Маякоўскім на дачы”, “Апавяданне пра Кузнецкбуд і людзей Кузнецка”).

Паводле ўласнага прызнання Крапівы, ён адчуваў “сілу грома” і “агнявую маланку сатыры” ў паэтычным слове Маякоўскага супраць усяго, што станавілася на дарозе жыцця. “Для выканання гэтай місіі, - адзначаў Крапіва, - паэту мала было паэтычных сродкаў, абжытых яго папярэднікамі, і ён знайшоў новыя сродкі, выпрацаваў сваю манеру размаўляць з народам” [4, с. 11].

“Чым вялікі Маякоўскі?” – такое пытанне ўзнімаў Крапіва ў сваім аднайменным артыкуле і ў адказе падкрэсліваў тыя акалічнасці, што з’явіліся, на яго думку, першакрыніцай велічы паэта: “Веліч гэта складаецца з двух галоўных кампанентаў: страснага грамадскага тэмпераменту паэта і яго вялікага паэтычнага таленту, пастаўленага на службу народа” [4, с. 10].

Асаблівы адбітак Маякоўскага алчуваецца ў паэме “Мароз – чырвоны нос” (1930), якая, дарэчы, пераклікаецца ў нейкай меры з камедыяй “Клоп” пры асуджэнні адмоўных з’яў, якія наглядаліся пры сцвярджэнні новых адзнак сацыяльных узаемаадносін у 20–30-ыя гады. Аўтар паэмы з запалам, сугучным паэтычнаму пафасу Маякоўскага, сатырычна высмейваў перажыткі мінулага, трапна выкрываў і бязлітасна бічаваў тое, што замінала нармальнаму гістарычнаму развіццю.

А.Твардоўскі прывабіў Крапіву (“Маці і сын”, “Як Даніла паміраў”, “Сямейная хроніка”) сваім трывалым далучэннем да народнага жыцця і паэтычнай выразнасцю вершаванага радка, у якім знайшлі таленавітае развіццё багатыя класічныя традыцыі рускай паэзіі, якія алюстроўваюць лепшыя маральна-псіхалагічныя якасці рускіх людзей.

Пераклады К. Крапівы атрымаліся сугучнымі арыгіналам, бо перакладчык ставіўся з пачуццём адказнасці да сваёй працы, да таго ж добра ведаў адлюстраваныя ў творах гістарычныя эпохі, знаходзіў адэкватныя сродкі для перадачы мастацкай вобразнасці. Руская класіка, успрынятая праз пераклады, адыграла значную ролю ў фарміраванні мастацкага густу Крапівы, садзейнічала яму ў пошуках трапных ідэйна-мастацкіх абагульненняў, спрыяла філасофскаму асэнсаванню падзей і адлюстраванню складаных супярэчнасцей у тыпалагічных абагульненнях. Пераклады дазволілі пісьменніку пільна прытрымлівацца сюжэтнай пабудовы твораў, грунтоўнай доказнасці пры абароне гуманістычнх пазіцый. Створанае ім знаходзіцца на класічным узроўні дасканаласці.

1. Праз мастацкі пераклад Крапіва меў магчымасць ўскладаны гістарычны час абраць правільны метад адлюстравання рэчаіснасці, паспяхова выканаць сваё “жаданне ўмяшацца ў жыццё і

сёе-тое ў ім паправіць” [5, с..309], не толькі не звярнуць з абранага шляху і грамадскіх пазіцый, але дасягнуць яшчэ большай мастацкай дасканаласці.

2. Самаадданая перакладчыцкая праца Крапівы ўзбагаціла выдатнымі творамі рускіх класікаў родную літаратуру, а такасама пашырыла рэпертуар беларускага тэатра.

3. Узноўленыя на беларускай мове добрыя, разумныя, змястоўныя творы былі набліжаны да беларускага чытача, спрыялі ягонаму больш актыўнаму ўспрыманню агульначалавечых прынцыпаў маралі і эстэтыкі.

4. Пераклады Крапівы сцвердзілі багатыя лексічныя і сінтаксічныя мажлівасці беларускай мовы, яе здатнасць да стылёвай гнуткасці.

5. Сваёй высокамастацкай перакладчыцкай працай Крапіва ўдасканальваў і пашыраў формы беларускай школы перакладчыцкага майстэрства. Ён унёс значны ўклад ва ўздыме мастацкага перакладу ў беларускай літаратуры на высокі п’едэстал. Яго вопыт спатрэбіўся новым перакладчыкам для пашырэння на роднай мове літаратурных багацця ў іншых народаў і садзейнічанню іх паразумення ў сённяшнім складаным свеце.

6. Уласныя творы Крапівы разам з перакладзенымі замацавалі трывалую глебу для далейшага плённага развіцця нацыянальнай драматургіі і баечнага жанру ў беларускай літаратуры, а таксама пераконваюць не адступацца ад сатырычнай баявітасці пры змаганні з тым, што нахабна ці завуаліравана перашкаджае нармальнаму чалавечаму існаванню, грамадскаму паразуменню, уздыму на больш значны эканамічны, палітычны і культурны ўзровень.

Як творы Крапівы, што адлюстравалі цэлую эпоху, у якой яму выпала на долю жыць і працаваць, так і байкі, вершы, апавяданні, п’есы, перакладзеныя ім, дапамагаюць сучаснікам пры спагадлівым ці адмоўным стаўленні да вобразаў суперажываць падзеі мінулага, зразумець, што кожны грамадскі стан залежыць ад узроўню развіцця чалавечай прыроды.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гілевіч Н. У гэта веру. Літаратурная крытыка і публіцыстыка / Н.Гілевіч. - Мн.: Маст. літ., 1978. - 268 с.
2. Глебка П. Паэзія барацьбы і перамогі. Артыкулы / П.Глебка. - Мн.: Маст. літ, 1973. - 350 с.
3. Крапіва К. На скрыжаванні шляхоў і падзей // К. Крапіва // Святло яго душы. - Мн.: Маст. літ., 1979. - 368 с.
4. Крапіва К. Чым вялікі Маякоўскі? // К. Крапіва // Маякоўскі ў Беларусі. -Мн.: Маст. літ., 1957 - 156 с.
5. Пяцьдзесят чатыры дарогі. Аўтабіяграфіі беларускіх пісьменнікаў. - Мн.: Маст. літ., 1963. – 552 с.
6. Шамякін І. Карэнні і галіны / І.Шамякін. - Мн.: Маст літ.,1986 - 398 с.

А.Г. Міхалевіч (Мінск)

СІНТАКСІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ МОВЫ ГЕРОЯЎ КАМЕДЫІ КАНДРАТА КРАПІВЫ“ХТО СМЯЕЦЦА АПОШНІМ”

Агульнавядомым і бясспрэчным з’яўляецца той факт, што значнае месца ў гісторыі беларускай літаратуры займае творчасць народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы (Кандрата Кандратавіча Атраховіча). Менавіта гэты буйнейшы сатырык-байкапісец і драматург узбагаціў нашу літаратуру сваімі адметнымі і па жанры, і па тэматыцы творамі, у якіх адлюстравалася жыццё краіны на розных гістарычных этапах яе развіцця.

Вяршыняй драматургічнай творчасці, класічным творам, у якім з выключнай сілай раскрыўся бліскучы талент Кандрата Крапівы, стала сатырычная камедыя “Хто смяецца апошнім” (1939). У гэтай камедыі, што адлюстравала жыццёвыя супярэчнасці і канфлікты, аўтар засяродзіў асаблівую ўвагу на выкрыцці негатыўнага, адмоўнага, і паказаў асноўны канфлікт паміж Гарлахвацкім і Зёлкіным, з аднаго боку, з другога, астатнімі, станоўчымі, персанажамі (Чарнавусам, Верай, Левановічам, Тулягай, цёцяй Кацяй, Нічыпарам). На думку даследчыкаў творчасці Кандрата Крапівы, “… стварыць збіральны вобраз кар’ерыста і прыстасаванца, бязлітасна выкрыць і высмеяць яго, так пераканальна намаляваць кожны яго жэст, кожны рух, сцвердзіць высокія маральныя і

этычныя прынцыпы народа – усяго гэтага драматург не мог бы зрабіць з такім здзіўляючым майстэрствам, калі не ведаў так дакладна і глыбока жывое народнае мовы" [2, с. 53].

І сапраўды, у камедыі Кандрата Крапіва змог дасягнуць, сярод іншага, злітнасці вялікай ідэі з дасканаласцю мастацкай формы, выкарыстаўшы шматлікія экспрэсіўныя сродкі беларускага фальклору і гутарковай мовы, асабліва на сінтаксічным узроўні. Менавіта такія сінтаксічныя адзінкі перадаюць у тэксце (кантэксце) разнастайныя стылістычныя і эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні.

Сярод сінтаксічных асаблівасцей камедыі Кандрата Крапівы "Хто смяецца апошнім" сваёй частотнасцю вылучаюцца канструкцыі з паўторам – прыёмам, які заключаецца ў перыядычным паўтарэнні ў межах адной структуры словаформы (асабліва пашыраны варыянт), словазлучэння ці прэдыкатыўнай часткі з аднолькавым лексічным напаўненнем. Такі прыём абумоўліваецца аўтарскай задумай, творчымі задачамі і з'яўляецца адным з найбольш дзейсных сродкаў дасягнення неабходнага стылістычнага эфекту. Напрыклад, цёця Каця заўважыла, што ў інстытут прынеслі нейкія косці. Пры сустрэчы з маладой па ўзросце супрацоўніцай Верай яна спыталася: "*Нашто вам, маладой дзяўчыне, гэтыя старыя* ***косці*** *спатрэбіліся?"* Вера, успрыняўшы сказанае як намёк пра Чарнавуса, адказвае: "***Косці*** *ў яго старыя, але душа маладая".* Цёця Каця ўдакладняе: "*Хто ў боб, а хто ў гарох. Я пра тыя* ***косці****, што ў шафах"* [1, с. 165]. У дадзеным кантэксце сутыкаюцца думкі цёці Каці і Веры на тлумачэнні асобнага слова ***косці***, паўтор якога надае мове герояў натуральнасць і дазваляе раскрыць іх сапраўдныя погляды, надаючы дыялогу адценне гумару.

Варта адзначыць, што ў камедыі Кандрат Крапіва шырока выкарыстоўвае канструкцыі з паўторам, размяшчаючы іх як у межах дзвюх (радзей – больш) рэплік розных персанажаў, так і ў рэпліцы аднаго героя. Сінтаксічныя адзінкі першага тыпу ўласцівы дыялогам, звязаным нярэдка з запытаннем, і таму найбольш часта назіраюцца паўторы ў рэпліках, што афармлены як:

а) пытальныя сказы (нярэдка з пэўнай трансфармацыяй другой рэплікі, калі робіцца акцэнт на адной словаформе):

Вера. *Але ж вы за сабою ніякай* ***віны*** *не адчуваеце?*

Чарнавус. *Якая ж* ***віна****?* [1, с. 191];

б) апавядальны сказ – пытальны сказ як перапытванне:

Гарлахвацкі. *Кажуць, у вас працуе тут нейкі Туляга. Чалавек* ***нявысветлены.***

Туляга (са страхам). ***Нявысветлены****?* [1, с. 185];

в) пытальны сказ – апавядальны сказ як адказ на запытанне:

Левановіч. *Вы, кажуць, і ў Маскву* ***паслалі*** *нейкую працу?*

Чарнавус. ***Паслаў*** [1, с. 198].

Паўторы ў рэпліках аднаго героя больш рэдкія, прычым тут яны, як правіла, не капіравальныя паўтарэнні, а канструкцыі, афармлены аўтарам спецыфічна і па-мастацку ўдала або ў межах аднаго сказа (простага ці складанага), або розных сказаў. Напрыклад, у рэпліцы цёці Каці чытаем: ***Новы*** *поп, дык і* ***новае*** *маленне. У таго дырэктара, бывала, адзін* ***столік****, два крэслы і ўсё. А ў гэтага ж* ***стол*** *гэтакі, а на* ***стале*** *ж мартаплясаў усялякіх панастаўлена – таксама грошай каштуюць* [1, с. 163].

З пункту гледжання сінтаксічнай характарыстыкі ў камедыі Кандрата Крапівы пераважаюць паўторы словаформ – галоўных членаў сказа. Сярод іх сустракаюцца паўторы дзейніка, выражанага асабовым займеннікам, што ўказвае на суб'ект. Напрыклад, пры сустрэчы з Верай Чарнавус паведамляе, што яго лічаць ворагам і што гэта паўплывала на лёс яго дачкі-студэнткі: "*А гэта ж дачка, Вера Міхайлаўна. Нябожчыца пакінула яе маленькую ў голад і разруху.* ***Я*** *на руках яе насіў. Яе дзіцячы лепет жальбу маю разганяў.* ***Я*** *цешыўся, як яна расла, разумнела, станавілася свядомым чалавекам*" [1, с. 192]. Стылістычны эфект згаданага прыёму ўзмацняецца і за кошт паўтору словаформы **яе**, што дазволіла аўтару падкрэсліць перажыванні героя-бацькі.

У якасці паўтораў-дзейнікаў нярэдка выступаюць у творы і назоўнікі. Асаблівую стылістычную насычанасць маюць канструкцыі з паўторам назоўнікаў адушаўлёных агульных (Напрыклад: Гарлахвацкі. ***Жонка*** *сілай ад стала адарвала, каб крыху праветрыўся.* Цёця Каця. *Мне здавалася раней, што ваша* ***жонка*** *чарнявая, адно ж яна бландынка* [1, с.173]) і назоўнікаў уласных. Сярод розных мадыфікацый апошніх структур у камедыі пераважаюць паўторы ў рэпліках-перапытваннях дыялогу розных герояў: Гарлахвацкі. *А хто вам казаў?* Цёця Каця. *Таварыш* ***Зёлкін.***

Кажа, ужо прыходзілі па яго. Гарлахвацкі. ***Зёлкін****?* [1, с. 176]. Своеасаблівай мадыфікацыяй выступае паўтор уласнага імя ў межах рэплікі аднаго героя з мэтай актуалізацыі суб'екта дзеяння. Так, у сцэну, калі Гарлахвацкі чытае пісьмо прафесара Анікеева, адрасаванае Чарнавусу [1, с.180–182], Кандрат Крапіва па-мастацку ўдала ўключае паўтор імя "***Аляксандр Пятровіч"***, разумеючы пад гэтым імем абодвух згаданых герояў – цёзкаў.

У камедыі "Хто смяецца апошнім" нярэдкія і паўторы другога галоўнага члена сказа – выказніка, які выконвае пераважна дзве функцыі. Адна з іх – раздзяляльна-вылучальная – заключаецца ў тым, што паўтор сінтаксічнай пазіцыі выказніка садзейнічае больш цэласнаму ўспрыняццю чытачом кампанентаў адной рэплікі героя: Нічыпар. *Запытайся ў Чарнавуса. Ён чалавек дарма што сур'ёзны, а калі разгаворыцца, дык люба слухаць.* ***Раскажа****, і дзе некалі мора было, і чаму яго цяпер там няма, і якія жывёлы былі мільёны год таму назад, і як яны з'елі адна адну. Так дакладна* ***раскажа****, нібы ён сам быў пры гэтым* [1, с. 164].

Другая функцыя паўтораў выказніка – выдзяляльна-акцэнтная, або функцыя падкрэслівання, выдзялення семантычна важнага для паведамлення моўнага элемента. У гэтай функцыі звычайна выступаюць структуры з удакладняльнымі кампанентамі пры паўторным выказніку, які стаіць у пачатку фразы. У рэпліцы аднаго героя за кошт паўтору падкрэсліваюцца пераважна працягласць і інтэнсіўнасць дзеяння (стану). Напрыклад, Зёлкін пра Тулягу кажа: " *За ўсё жыццё ніводнага радка не надрукаваў.* ***Баіцца. Усяго*** *ён* ***баіцца*** "[1, с. 178]. За кошт такога ж паўтору аўтар перадае суб'ектыўна-мадальныя значэнні выказвання, напрыклад просьбу: Вера. ***Супакойцеся,*** *Аляксандр Пятровіч.* ***Супакойцеся,*** *не гаруйце* [1, с. 192]. Мае месца і паўтор выказніка ў канструкцыі-адказе, якая належыць адной і той жа асобе: Анна Паўлаўна. *Жоржыку паліто* ***трэба****?* ***Трэба****. Штаны яму таксама* ***трэба****?* ***Таксаматрэба.*** *Славіку коўдра* ***трэба****? Ну, і без гэтага не абыдзешся* [1, с. 178]. Аналагічныя структурам гутарковай мовы пералічаныя канструкцыі ўключаны драматургам у мову жонкі дырэктара інстытута Гарлахвацкага, якая патрабуе ад мужа для сябе службовай машыны і, каб падкрэсліць сваю правату і безапеляцыйнасць сказанага, выкарыстоўвае прыём паўтору як своеасаблівую канстатацыю факта.

Па-мастацку ўдала афармляе Кандрат Крапіва паўторы выказніка ў рэпліках розных герояў, дзе першыя звычайна ўяўляюць сабой тоесныя паўторы і перадаюць душэўны стан персанажаў. Напрыклад, Гарлахвацкі, прымушаючы Тулягу напісаць навуковую працу, у канцы рэплікі грозна пытаецца: "***Дагаварыліся?***" На гэтае пытанне Туляга адказвае, прычым слабым голасам, як значыцца ў тэксце твора: "***Дагаварыліся***" [1, с. 188]. Як разнавіднасць падобных канструкцый выступаюць сказы, дзе ўжываюцца паўторныя выказнікі з адмоўнай часціцай ***не***. Напрыклад: Вера. ***Выключылі****?* Чарнавус. ***Не выключылі****, але, мусіць, нейкая размова была* [1, с. 192].

Вялікую сэнсавую насычанасць маюць і паўторы выказнікаў, выражаных рознымі граматычнымі формамі дзеясловаў. Так, у сцэне размовы з Левановічам Вера, абараняючы Чарнавуса, заяўляе, што сама паедзе ў Маскву, і на рэпліку сакратара парткома "*Ды* ***не кіпяціся*** *ты!*" адказвае: "***Буду кіпяціцца****!"*[1, с. 198]. Менавіта паўторы такога тыпу выконваюць выдзяляльна-акцэнтную функцыю.

Паўторы даданых членаў сказа ў камедыі "Хто смяецца апошнім" больш рэдкія. Так, акалічнасць-паўтор у мове персанажаў фігуруе пераважна як перапытванне – эмацыянальная рэакцыя на сітуацыю: Гарлахвацкі. *Паспрабаваць* ***у акно*** *выскачыць*. Зіна. *Зімою* ***ў акно?***[1, с. 202]. За кошт паўтору ў дадзеным кантэксце аўтар паказвае разгубленасць згаданых герояў, якіх амаль што злавілі за зачыненымі дзвярыма, і жаданне першых выбавіцца з непрыемнай сітуацыі.

Сустрэліся ў творы і канструкцыі з паўторам дапасаваных азначэнняў, выражаных пераважна якаснымі прыметнікамі, што абазначаюць знешнія прыметы людзей, якасці іх характару і разумовыя здольнасці. Напрыклад:

Чарнавус. *Веры, беднай, таксама непрыемна гэта ўсё, але трымаецца яна гераіскі і мяне падбадзёрвае.* ***Слаўная*** *дзяўчына. Ну, дзякую вам за падтрыманне.* (Адыходзіць).

Гарлахвацкі (адзін). ***Слаўная!*** [1, с. 196]. Варта адзначыць, што ў дадзеным кантэксце паўтор азначэння з'яўляецца не столькі сродкам узмацнення станоўчай якасці гераіні, колькі паказчыкам адносін да яе іншых персанажаў (паважлівых з боку Чарнавуса, з'едлівых – Гарлахвацкага).

Значную сэнсавую нагрузку ў камедыі нясуць таксама паўторы простых сказаў або прэдыкатыўных частак складаных сказаў. Яны не толькі з'яўляюцца аналагамі размоўных структур, але і маюць больш шырокую функцыянальную накіраванасць. Найчасцей згаданы паўтор выконвае выдзяляльна-акцэнтную функцыю. У такіх выпадках драматург прыбягае і да інверсіі, і да выкарыстання лексічных сінонімаў. Напрыклад: Левановіч. ***Ды што ты!*** Гарлахвацкі. ***Вось табе і што ты!***[1, с. 202]. Вынікам аўтарскай "апрацоўкі" з'яўляецца паўтор толькі граматычнай асновы прэдыкатыўнай часткі. Пры гэтым Кандрат Крапіва нярэдка выкарыстоўвае прыём так званага "сінтаксічнага перакальцавання", што садзейнічае асобнаму ўспрыяццю чытачом кампанентаў тэксту ў межах адной рэплікі героя:

Гарлахвацкі. *Я ведаю, што* ***вы думаеце. Вы думаеце****, а што, калі расказаць пра гэта сакрату парткома Левановічу альбо Веры?* [1, с. 187].

Такім чынам, для мастацкага вырашэння задумы ў камедыі "Хто смяецца апошнім" Кандрат Крапіва своеасабліва і часта ўключае ў мову герояў канструкцыі з паўторамі асобных словаформ (членаў сказа) і простых сказаў (прэдыкатыўных частак). Такія паўторы служаць для перадачы шматлікіх семантычных і суб'ектыўна-мадальных значэнняў.

ЛІТАРАТУРА:

1. Крапіва, К. Збор твораў : у 5 т. / К. Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1974. – Т. 2 : П'есы. – 368 с. з іл.
2. Шкраба, Р. Моваю вобразаў: Выбранае / Прадм. Дз. Бугаёва / Р.Шкраба. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 447 с., [1] л. партр.

Т.Р. Рамза (Мінск)

ПЫТАННЕ КУЛЬТУРЫ МОВЫ Ў АРТЫКУЛАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Кірунак 'культура мовы' ў беларускім мовазнаўстве быў запачаткаваны ўжо ў 1920-я гг., і развіваўся адначасова з усталяваннем саміх нормаў новай беларускай літаратурнай мовы. У гэты перыяд, як адзначылі спецыялісты, у тагачасным друку пачалася «кампанія за "культуру мовы"» і разам з гэтым адбывалася станаўленне самой дысцыпліны «культура мовы» [гл. дэталёва: 2, с. 264–284]. Першыя спробы-распрацоўкі па культуры мовы «былі разлічаны на шырокае кола чытачоў і выходзілі ў перыядычных выданнях – часопісах "Крывіч", "Маладняк", "Савецкая Беларусь" і інш.» [1, с. 188].

Такая публічнасць была неабходная, каб прыцягнуць як мага больш людзей, у тым ліку і нефілолагаў, для ўдзелу ў «абмеркаваньні надасьпелых пытаньняў мовы»: «гэта беларуская лексыка наогул, спэцыяльная тэрміналёгія і фразэалёгія» [6, с. 315]. Культуры мовы (ці не найперш) разглядалася «як аднае з абавязковых умоў» [6, с. 314] стварэння мастацкай літаратуры, а таму пад пільную ўвагу і крытыку траплялі творы пісьменнікаў: «слоўнік аўтараў» і іхні «склад думаньня».

Кандрат Крапіва ў гэты час, як вядома, толькі-толькі станавіўся на крыло: ягоны першы верш быў надрукаваны ў 1922 г. Аднак ужо ў 1934 г. ён актыўна далучыўся да абмеркавання праблем мовы мастацкіх твораў, «якасці» выяўленчых сродкаў і аўтарскага стылю пісьменніка [1, с. 68; 2, с. 276]. І з таго часу, мяркуючы па ягоных артыкулах, К. Крапіва стаў змагацца з сацыяльным злом не толькі ў сваіх сатырычных творах, але і на «мовазнаўчым фронце».

Пачынаючы з 1950-х гг., пытанне культуры мовы, як можна дапусціць, хвалявала К. Крапіву з некалькіх прычын: як адказную службовую асобу, як навукоўца і, несумненна, як літаратара (байкапісца, паэта-сатырыка, пісьменніка, драматурга). Яго тагачасныя мовазнаўчыя публікацыі належалі ўжо прызнанаму пісьменніку, акадэміку, грамадскаму дзеячу, таму мелі непараўнальна большую вагу, чым артыкулы ўсіх ягоных папярэднікаў і паплечнікаў па «Маладняку» і «Узвышшы». Спалучэнне ж у адной асобе некалькіх фактычна процілеглых іпастасей (пісьменнік – службовая асоба – навуковец), на маю думку, наўпрост уплывала на тое, што выказванні К. Крапівы адносна культуры беларускай мовы мелі тэндэнцыйны характар.

У поле зроку К. Крапівы трапілі перадусім пытанні правапісу (вытрымліванне адзінай арфаграфічнай нормы), граматычнага ўнармавання (пазбаўленне марфалагічных варыянтаў),

лексічнага выкарыстання (апраўданасць / неапраўданасць ужывання аўтарскіх наватвораў, дыялектных слоў, архаізмаў і пад.), што знайшло адлюстраванне ў такіх рэзанансных артыкулах, як: «Аб некаторых пытаннях беларускай мовы» (1952), «Пытанні беларускага правапісу» (1952), «Грамадская неабходнасць і беспадстаўнае наватарства» (1972), «Ці будзем мы ездзіць па левым баку?: Культура мовы» (1979).

Амаль усе яны вытрыманы ў крапівоўска-сатырычнай манеры: напісаны востра, з'едліва, хвостка і… безапеляцыйна. У апанента, трэба сказаць, не было шанцу на адстойванне свайго меркавання, ён, як матыль на шпільцы, быў прыгвазданы на публічнае асуджэнне. (Пад увагу свядома не браліся апалагетычныя публікацыі К. Крапівы ў гонар выступлення Сталіна па пытаннях мовы – гэта была даніна тагачаснай рэчаіснасці). Дастаткова прывесці хаця б наступныя характарыстыкі ў адрас мовазнаўцаў, якія мелі адрозны пункт гледжання на культуру беларускай мовы: *некаторыя гора-мовазнаўцы, такія штукары, гэты накіп*, *самадзейныя рэфарматары, вядомы нам прыхільнік блытаніны, заўзятыя праўшчыкі аўтарскіх рукапісаў* і інш. [3, с. 160, 228; 4]і пад.

Амбівалентнасць пазіцыі К. Крапівы ў пытаннях культуры беларускай мовы выяўляецца ў тым, што, з аднаго боку, ён абсалютна катэгарычна ставіўся да захадаў пісьменнікаў і выкладчыкаў-практыкаў, якія пашыралі тыя моўныя з'явы, што выходзілі за межы ўкладзеных (пры яго ўласным удзеле і кіраванні) «санкцыянаваных» акадэмічных слоўнікаў. А з другога боку, фактычна праз усе ягоныя артыкулы, датычныя мовазнаўчай тэматыкі, лейтматывам праходзіць тэзіс аб значэнні ведання пісьменнікам жывой мовы і яе заканамернасцей: «Той, хто не чуў народнай гаворкі з усім багаццем яе лексікі і фразеалогіі, хто абыякава ставіцца да гэтай найбагацейшай крыніцы, той не зможа стварaць яркіх, паўнакроўных твораў» [3, с. 167]. Атрымліваецца, што К. Крапіва апеляваў да жывой народнай мовы як да самай надзейнай крыніцы ўзбагачэння тэзаўрусу і фразеалогіі (у тым ліку і сінтаксісу) пісьменніка і адначасова адмаўляў гэтай крыніцы ў тых лексемах і граматычных формах, якія былі найбольш адрозныя ад рускай мовы.

Тая ж дваістасць выяўляецца і ў дачыненні да пэўных граматычных формаў. Напр., К. Крапіва абураўся неправамерным, на яго думку, пашырэннем поўных канчаткаў роднага склону прыметнікаў, займеннікаў і парадкавых лічэбнікаў жаночага роду -ае (-яе): «Дыялектная форма – *зялёнае, такое* – пашырана ў некаторых паўднёвых гаворках і дапускаецца падручнікамі як паралельная, але гэта не значыць, што ёю трэба замяняць больш пашыраную скарочаную форму» [3, с. 230; 4]. Між тым у «Правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі» (1959), адным з навуковых рэдактараў якіх быў ён сам, гэтыя канчаткі пададзены як варыянтныя без якіх-небудзь агаворак [7, с. 29].

Такі ж «ша́левы» падыход уласцівы разгляду сінтаксічнай канструкцыі з прыназоўнікам *па* (тыпу *па коляру*), якую К. Крапіва характарызуе, па-першае, як канструкцыю з канчаткам меснага склону, а па-другое, як уласцівую беларускай мове і пашыраную на ўсёй тэрыторыі Беларусі. «Гэта не асаблівасць якой-небудзь мясцовай гаворкі, а рыса, уласцівая ўсёй агульнанароднай мове – пісьмовай і вуснай» [3, с. 228]. У падручніку «Курс сучаснай беларускай літаратурнай мовы: марфалогія» (1957), дзе ён быў адным з навуковых рэдактараў, сцвярджаецца цалкам супрацьлеглае, што тут не месны склон, а давальны, «які пад уплывам рускай мовы пачаў ужывацца з прыназоўнікам *па*» [5, с. 38], а значыць, гэта не аўтэнтычнае для беларускай мовы спалучэнне. Такія ваганні выяўляюцца і ў дачыненні да іншых граматычных формаў і лексічных адзінак [4].

Пазіцыя К. Крапівы адносна культуры беларускай літаратурнай мовы, выказаная ім у шэрагу публікацый, з'яўляецца неадназначнай і супярэчлівай, бо, з аднаго боку, ён імкнуўся як бы «закансерваваць» жывое маўленне нарматыўна-кадыфікаванымі рамкамі мовы (перш за ўсё далёка не поўных і далёка не дасканалых акадэмічных слоўнікаў); а з другога боку, ва ўласных літаратурна-мастацкіх творах напоўніцу карыстаўся лексічнымі, фразеалагічнымі і граматычнымі сродкамі жывога народнага маўлення.

ЛІТАРАТУРА:

1. Гісторыя беларускага мовазнаўства (1918–1941) : хрэст. для студэнтаў філал. фак. У 2 ч. / аўт.-уклад. С.М. Запрудскі, Г.І. Кулеш. – Ч. 2. – Мінск : БДУ, 2008. – 259 с.

2. Запрудскі, С.М. Беларускае мовазнаўства і развіццё беларускай літаратурнай мовы: 1920–1930-я гады / С.М. Запрудскі. – Мінск : БДУ, 2013. – 367 с.
3. Крапіва, К. Збор твораў у 5-і т. / К. Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1976. – Т. 5 : Нарысы, артыкулы, пераклады. – 456 с.
4. Крапіва, К. Ці будзем мы ездзіць па левым баку? // Звязда. – 1979. – 14 чэрвеня. – С. 2–3.
5. Курс сучаснай беларускай літаратурнай мовы: марфалогія / рэд. акад. К.К. Атраховіч (К. Крапіва), акад. П.Ф. Глебка і інш. – Мінск : Дзярж. вуч.-пед. выд-ва Мінасветы БССР, 1957. – 304 с.
6. Лінгвістыка 1920-х. // Arche. – 2010. – № 11. – 396 с.
7. Правілы беларускай арфаграфіі і пунктуацыі / рэд. акад. К.К. Атраховіч (К. Крапіва) і акад. П.Ф. Глебка. – Мінск, 1959. – 160 с.

І.У. Капцюг (Мінск)

ФОРМУЛЫ ЗВАРОТУ ДА АДРАСАТА Ў ТВОРАХ КАНДРАТА КРАПІВЫ

Сатырычнымі творамі Кандрата Крапівы захапляецца ўжо не адно пакаленне беларусаў. Талент пісьменніка дазваляе чытачу ўбачыць тыя заганы, якія яшчэ застаюцца ў грамадстве. З дапамогай твораў Кандрата Крапівы мы заўважаем тое, што трэба змяніць ў светапоглядзе маладога пакалення, каб яно не вырасла такім, як паказвае пісьменнік у сваіх п’есах, апавяданнях, байках, вершах.

Цікавым уяўляецца аналіз формул звароту да адрасата ў творах аўтара. Маўленчы этыкет з’яўляецца важнай характарыстыкай паводзін чалавека, бо без ведання прынятых у грамадстве этыкетных форм, без дастатковых навыкаў іх практычнага выкарыстання чалавек не можа правільна наладзіць узаемаадносіны.

У дзелавой перапісцы выкарыстоўваюцца стандартныя формулы звароту. У мастацкіх творах таксама адлюстраваны сітуацыі дзелавой перапіскі. Прывядзём прыклады з апавядання Кандрата Крапівы “Певень”:

Не ведаю, як яно ўжо далей было, а толькі загадчыку акруговага аддзела асветы прынеслі раз два лісты. Два жудасныя лісты.

У адным з іх пісалася:

*“**Паважаны таварыш загадчык!***

Слёзная просьба да Вас: прыбярыце Вы, будзьце ласкавы, з мае школы гэтага хулігана … Ячнага. Ён не толькі настаўнікам не можа быць, яго ў добрай вёсцы за свінога пастуха не згадзілі б. Дзеці ў яго распушчаны, як парасяты; на заняткі ніколі акуратна не прыходзіць…”

У другім было напісана:

*“**Таварыш загадчык!***

Не магу, не магу і не магу! Прашу пераводу! Або я, або загадчык Храновіч! Душа ў яго чорная, як і ён сам. А з дзецьмі ён абыходзіцца горай, як з якою жывёлаю…”

Маўленчы этыкет не існуе па-за часам і прасторай. Адзінкі маўленчага этыкету можна класіфікаваць, а таксама прывесці сінанімічныя рады ў кожнай групе, назваць формулы ветлівасці, якія найбольш часта выкарыстоўваюць субяседнікі пры размове. Маўленчы этыкет дазваляе правільна наладзіць зносіны з пункту погляду ветлівых адносін паміж камунікантамі. У пераважнай большасці сітуацый побач з формуламі ветлівасці ўжываюцца звароткі. Яны прызначаны для таго, каб субяседнікі маглі знайсці паразуменне паміж сабой і вырашыць узніклыя жыццёвыя пытанні.

Устойлівыя формулы ветлівасці, якія з’яўляюцца характэрнымі для пэўных сітуацый зносін, можна класіфікаваць наступным чынам:

1. Этыкетныя адзінкі, якія выражаюць **прывітанне**: добрай раніцы, добры дзень, добры вечар, як маецеся?, як пажываеце?, як жывяце?, дазвольце прывітаць вас, рады вітаць вас, прывітанне, вялікае прывітанне, прывет, здароў, салют і пад.:

– Добры дзень, Іван Іванавіч!

– Добры дзень! Сядайце. Што скажаце? (Мілы чалавек).

– Прывітанне галоўнаму далакопу, ахавальніку скарбаў старой бабулі-зямлі! Выгляд у вас бадзёры і натхнёны (Хто смяецца апошнім).

– *Добры дзень, Аляксандра Міхайлаўна! Даўно вас не бачыў. Як маецеся?* (Мілы чалавек).

– *Як жывём, цёця Каця?* (Хто смяецца апошнім).

– *Добры дзень у хату!* (Мілы чалавек).

– *Клаўдзія Пятроўна? Прывітанне* (Брама неўміручасці).

– *Дзень добры, Вера Міхайлаўна* (Хто смяецца апошнім).

Большасць этыкетных формул стылістычна нейтральныя, аднак ёсць і стылістычна маркіраваныя, якія ўказваюць на ўзнёслую ці зніжаную танальнасць зносін. Так, добра знаёмыя людзі могуць вітацца наступным чынам:

– *Прывітанне Шэкспіру!*

– *Здароў, братка Мальер!* (Мілы чалавек).

– *Здароў,Ваня* (Хто смяецца апошнім).

2. Формулы са значэннем **развітання**: да пабачэння, бывайце, бывайце здаровы, да сустрэчы, да спаткання, усяго добрага, усяго найлепшага, добрай ночы, спакойнай ночы, дабранач, дазвольце развітацца, шчасліва, да заўтра, гуд бай і інш.:

– *Гэта Зёлкін ведае лепш за мяне. Праверу… Бывайце* (Хто смяецца апошнім).

– *Гэта пакуль што паміж намі… бывай…* (Хто смяецца апошнім).

– *Вельмі цікава… Бывай…* (Хто смяецца апошнім).

3. Адзінкі, якія выражаюць **прабачэнне**, **шкадаванне**: выбачайце, выбачай, прабачце, прабач, прашу прабачэння, даруйце, даруй, прыміце словы прабачэння і г.д.:

– *Ах, выбачай! Што да любові, дык гэта я маю ў дастатковай колькасці* (Мілы чалавек).

– *Прабачце, калі я выкарыстаю вас не па спецыяльнасці* (Мілы чалавек).

– *Выбачайце, Мікіта Сымонавіч! Больш не буду* (Хто смяецца апошнім).

– *Прабачце. Вельмі шкадую, што не маю часу пагутарыць з вамі* (Мілы чалавек).

– *Я, мусіць, не ў час прыйшоў. Тады выбачайце* (Мілы чалавек).

– *Прабачце, Аляксандр Пятровіч, неяк так яно выйшла, сапраўды нядобра* (Хто смяецца апошнім).

4. Адзінкі, якія выражаюць **просьбу**: будзьце ласкавыя, прашу, прашу вас, хачу прасіць вас, скажыце, дазвольце, калі ласка, дапамажыце, будзь сябрам і інш.:

– *Сядайце, калі ласка, таварыш Чарскі* (Мілы чалавек).

– *Хвіліначку, таварышы! Я зараз… Але я прашу, каб вы пра гэта нікому ні слова* (Хто смяецца апошнім).

– *Дазвольце разлічваць і на сэрца* (Мілы чалавек).

– *Не трэба... Не званіце, я вас прашу* (Мілы чалавек).

– *Скажыце, калі ласка, вы не сваяк часамі?..* (Мілы чалавек).

– *Ну, пачытайце, я вас прашу!* (Мілы чалавек).

– *Дапамажыце, а мы не пастаім* (Мілы чалавек).

– *Нюрачка, прашу цябе, не ўспамінай ты мне пра Кіеў!* (Хто смяецца апошнім).

– *Выручайце, Дзям'ян Дзям'янавіч* (Мілы чалавек).

– *Слухай, будзь другам, не псуй мне камедыі!* (Мілы чалавек).

– *Наташа, пакажыце, калі ласка, доказ!* (Брама неўміручасці).

– *Прачытайце, калі ласка. Я вас прашу* (Мілы чалавек).

– *А, міласці просім, Аляксандр Пятровіч!* (Хто смяецца апошнім).

5. Формулы **падзякі**: дзякую; прыміце маю падзяку; дазвольце падзякаваць вам; не ведаю, як і дзякаваць табе; прыміце словы глыбокай падзякі і пад.:

– *Дзякую. На сёння хопіць* (Мілы чалавек).

– *Вельмі дзякую вам, паважаны прафесар Анікееў. Такая паперка мне патрэбна* (Хто смяецца апошнім).

– *Ну, калі так… Дзякую… Вельмі дзякую* (Мілы чалавек).

– *Дзякую вам за такое вітанне* (Хто смяецца апошнім).

– *Дзякую! Век не забуду вашай паслугі* (Мілы чалавек).

– *Дзякую табе за ласку! Не хворы і сам занесці* (Хто смяецца апошнім).

6. Канструкцыі са значэннем **пажадання**: добрага здароўя, жадаю вам здароўя, поспехаў вам, зычу радасці, будзьце шчаслівыя, няхай бог дапамагае, ідзіце з богам, здаравенькі былі, на здароўе і інш.:

– Не сумуй па мне, старая, будзь здарова, маці! (Развітанне сына).

–Што зробіш. Яна [мама] *ужо старая, пажыла. Дай божа нам столькі пажыць* (Мілы чалавек).

– Вып'ем па чарцы дзеля нашага знаёмства. За вашы поспехі, таварышы!

– За лірыку!

– За камедыю! (Мілы чалавек).

7. Формулы **віншаванняў**: прыміце мае віншаванні, віншую з, віншую вас з нагоды, са святам і г.д.:

– Віншую ад сэрца цябе я, друг Чарскі! (Мілы чалавек).

– Віншую вас, шаноўныя кліенты! Дачакаліся свята (Мілы чалавек).

8. Фразы, якія суправаджаюць рытуал **знаёмства**: знаёмцеся, пазнаёмцеся, дазвольце прадставіць, хачу вам прадставіць, хачу вам рэкамендаваць, рэкамендую і інш. У неафіцыйных абставінах зносін пры наяўнасці двух-трох партнёраў практыкуецца саманазыванне, г.зн. субяседнік, называючы сябе, прапануе форму звароту да сябе:

– Прыйшоў пазнаёміцца. Ваш сусед. Язва Міхаіл Аляксандравіч.

– Чарскі Дзям'ян Дзям'янавіч. Гэта мая жонка.

– Клаўдзія (Мілы чалавек).

У афіцыйных абставінах зносін у сітуацыі знаёмства паведамляецца, як правіла, пасада, прафесія, званне субяседніка:

– Вось, Клаўдзія Пятроўна, мой лепшы друг, былы драматург і будучы паэт. Анатоль Праменны. Рэкамендую (Мілы чалавек).

У размове субяседнікі могуць ужываць некалькі формул ветлівасці, што дазваляе сумясціць у адным паведамленні некалькі значэнняў адначасова. Гэта дапамагае больш трапна выразіць пачуцці да адрасата:

а) **падзяка і развітанне**: – *Прашу гаварыць спакайней, а то я нічога не разбяру… Будзьце здаровы…* (Брама неўміручасці).

б) **пажаданне і развітанне**: – *Жадаю табе спрыту злавіць яе* [блыху]. *Бывай!* (Мілы чалавек).

в) **падзяка і пажаданне**: – *Дзякую, Антон Макаравіч. У сваю чаргу рад буду бачыць вас у сваёй хаце. Бывайце здаровы* (Мілы чалавек).

г) **пажаданне і прабачэнне**: – *Усяго добрага. Выбачайце* (Мілы чалавек).

д) **прабачэнне і падзяка**: – *Выбачайце, Дзям'ян Дзям'янавіч. Вельмі вам дзякую!* (Мілы чалавек).

– Пазваніце, калі ласка, пазней… Прашу прабачэння, таварыш генерал, я не магу яго будзіць… (Брама неўміручасці).

е) **просьба і развітанне**: – *Калі ласка, сябры. Заходзьце вечарам да мяне, я вам усё растлумачу. А пакуль што бывайце* (Мілы чалавек).

ж) **прывітанне і віншаванне**: – *Добры вечар, Клаўдзія Пятроўна! Віншую!* (Мілы чалавек).

з) **віншаванне і пажаданне**: – *Юбіляру маё шанаванне! Віншую. Жадаю шмат год і ўсё такое* (Мілы чалавек).

Як сведчыць аналіз фактычнага матэрыялу, формулы ветлівасці не аднолькава выкарыстоўваюцца ў мове твораў Кандрата Крапівы: найбольш ужывальныя – формулы са значэннем прывітання, просьбы, прабачэння, радзей сустракаюцца канструкцыі са значэннем развітання, віншавання і фразы рытуалу знаёмства.

З прааналізаваных прыкладаў відаць, што этыкетныя формулы адрозніваюцца стылістычнай афарбоўкай, многія з іх стылістычна нейтральныя (*добрай раніцы, добры дзень, добры вечар, да пабачэння, выбачайце, прабачце, даруйце, калі ласка, дзякую, са святам, знаёмцеся* і інш.). Выкарыстанне такіх этыкетных формул, як *дазвольце прывітаць вас, рады вітаць вас, дазвольце развітацца, прыміце словы прабачэння, прыміце словы глыбокай падзякі, віншую вас з нагоды,*

дазвольце прадставіць, хачу вам рэкамендаваць, надае маўленню высокую, урачыстую танальнасць узаемаадносін. Паказчыкамі сяброўска-фамільярнай танальнасці зносін выступаюць формулы тыпу *здароў, салют, гуд бай, будзь сябрам, здаравенькі былі*, якія адносяцца да гутарковага маўлення. Можна зрабіць выснову аб тым, што кожная аднатыпная сітуацыя ветлівых зносін субяседнікаў абслугоўваецца групай этыкетных адзінак, якія ствараюць сінанімічныя рады. Гэта дае магчымасць выбару той ці іншай адзінкі ў маўленчым працэсе.

Такім чынам, Кандрат Крапіва трапна ўжывае формулы звароту да адрасата ў канкрэтнай сітуацыі зносін для дасягнення станоўчага камунікатыўнага эфекту, для больш вобразнай характарыстыкі персанажа. Як бачым, большасць этыкетных формул сустракаецца ў п'есах, меншасць – у астатніх літаратурных жанрах.

Н.М. Сянкевіч (Мінск)

ДАСЛЕДАВАННЕ АСАБЛІВАСЦЕЙ МОВЫ КАНДРАТА КРАПІВЫ НА АСНОВЕ КАНКАРДАНСА

У даследаванні мовы пісьменнікаў значнае месца займаюць слоўнікі, якія ствараюцца паводле іх твораў. Аўтарская лексікаграфія – тэорыя і практыка складання слоўнікаў мовы асобных аўтараў і груп аўтараў – мае шматгадовую гісторыю. Яшчэ ў XVI ст. з'явіліся першыя англамоўныя даведнікі такога кшталту, а на рубяжы XIX–XX стагоддзяў пачала фарміравацца руская пісьменніцкая лексікаграфія. У сярэдзіне мінулага стагоддзя цікавасць да складання даведнікаў, якія адлюстроўваюць асаблівасці мовы пэўнага аўтара, узрасла. Гэтаму садзейнічала тое, што лексікографы атрымалі магчымасць карыстацца здабыткамі працы сваіх папярэднікаў, якія не толькі стварылі шэраг пісьменніцкіх слоўнікавых даведнікаў, але і абагульнілі свой вопыт у тэарэтычных распрацоўках – інструкцыях, матэрыялах па складанні слоўнікаў, навуковых артыкулах. Менавіта ў гэты час пабачылі свет выданні, якія і цяпер лічацца найбольш поўнымі і найлепш тэарэтычна распрацаванымі слоўнікамі мовы пісьменніка і якія сталі ўзорам для распрацоўкі іншых слоўнікавых праектаў. Сярод іх чатырохтомны "Словарь языка Пушкина" (1956–1961) [11] і двухтомны "Словник мови Шевченка" (1964) [12].

Яшчэ адным стымулам для развіцця аўтарскай лексікаграфіі з'явілася развіццё вылічальнай тэхнікі, якая дазволіла ў кароткі тэрмін апрацоўваць вялікія аб'ёмы тэкстаў, аўтаматызаваць нятворчыя віды работ (складанне картатэкі, сарціроўку дадзеных і інш.), узняўшы такім чынам лексікаграфічную працу на якасна новы ўзровень. Пачалі распаўсюджвацца новыя тыпы пісьменніцкіх даведнікаў: канкардансы, слоўнікі-індэксы, частотныя і адваротныя слоўнікі, паказальнікі слоў. Асаблівай папулярнасцю карысталіся канкардансы да твораў асобных аўтараў (ці асобных твораў), якія і цяпер з'яўляюцца асноўным тыпам пісьменніцкіх слоўнікаў у замежнай лексікаграфіі. Яны былі складзеныя да твораў амаль усіх вядомых англамоўных аўтараў, а таксама некаторых рускіх: А. Пушкіна [18], В. Мандэльштама [15], Ф. Цютчава [17], Я. Баратынскага [16] і інш.

Такім чынам, у другой палове мінулага стагоддзя ў аўтарскай лексікаграфіі выразна акрэсліліся два тыпы даведнікаў, якія адрозніваюцца мэтай слоўнікавага апісання: тлумачальнага тыпу – слоўнікі мовы пісьменніка – і "нетлумачальнага", у якіх адсутнічае апісанне значэнняў слоў.

Невялікі на той час вопыт беларускіх мовазнаўцаў у галіне аўтарскай лексікаграфіі, прадстаўлены адзінкавымі працамі: "Слоўнік мовы Скарыны" [2], "Слоўнік мовы Я. Купалы" [13], "Анамастычны слоўнік твораў Якуба Коласа" [1], некалькі слоўнікаў у рамках дысертацыйных даследаванняў [4, 10]. Гэта падштурхнула прыхільнікаў наватарскіх метадаў у лексікаграфіі распачаць у 70-я гады ў Інстытуце мовазнаўства Акадэміі навук Беларусі працу па стварэнні серыі канкардансаў да твораў беларускіх пісьменнікаў. Яны маглі б стаць надзейнай базай як для стварэння слоўнікаў мовы пісьменнікаў, так і для правядзення рознабаковых моўных даследаванняў.

У 1996 г. быў створаны, а ў 2011 г. выдадзены ў электронным фармаце канкарданс мовы Кандрата Крапівы [6], які ўяўляе сабой комплекс слоўнікаў, пабудаваны на тэкстах поўнага збору твораў пісьменніка [7]. Асноўным кампанентам гэтага комплексу з'яўляецца ўласна канкарданс – даведнік, які

змяшчае ўсе без выключэння словаўжыванні тэксту разам з тэкставымі ілюстрацыямі, звесткамі пра іх частату і месцазнаходжанне. Уласна канкарданс дапоўнены частотнымі спісамі і адваротным слоўнікам.

Уклад Кандрата Крапівы ў беларускае мовазнаўства агульнапрызнаны. Аднак шырокамаштабнае, усебаковае даследаванне яго мовы да гэтага часу не праведзена. Адзінкавыя працы, якія аналізуюць асаблівасці мовы пісьменніка, не ў стане належным чынам адлюстраваць яго ролю ў выпрацоўцы нормаў і развіцці беларускай літаратурнай мовы. Стварэнне слоўніка мовы К. Крапівы дапамагло б мовaведам пераадолець гэты недахоп. Такі даведнік дазваляе не толькі прааналізаваць індывідуальную лексіка-семантычную сістэму словаўжывання пісьменніка, правесці пошук і аналіз фразеалагізмаў, раскрыць асаблівасці аўтарскага стылю. Ён мае таксама і сацыяльна-гістарычнае значэнне: характарызуе літаратурную мову і адлюстроўвае рэаліі таго часу, калі жыў пісьменнік. А калі ўлічыць той факт, што творчы шлях К. Крапівы доўжыўся амаль 60 гадоў, на працягу якіх была сфарміраваная багатая творчая спадчына пісьменніка (корпус тэкстаў уключае 277 твораў розных жанраў), то неабходнасць стварэння такога слоўніка становіцца відавочнай. Канкарданс мовы К. Крапівы, пабудаваны паводле збору яго твораў, дазволіць зрабіць гэта хутка і якасна. Наяўнасць поўнага спісу словаўжыванняў і колькасных паказчыкаў забяспечаць аб'ектыўнасць пры фарміраванні рэестра слоўніка, а поўны пералік кантэкстаў для кожнага словаўжывання дапаможа складальніку слоўніка аб'ектыўна семантызаваць моўныя адзінкі. Слушную ацэнку ролі канкардансаў даў расійскі акадэмік М. Л. Гаспараў у прадмове да расійскага выдання "Канкарданса да вершаў А. С. Пушкіна": "Конкорданс – это расширенный словарь языка писателя. ... Все мельчайшие оттенки значения каждого слова выступают при этом так исчерпывающе ясно, как ни в каком словаре. Изучать по-настоящему язык и литературу, не имея таких конкордансов, невозможно" [3, с. III].

Не менш карысным будзе канкарданс і для складання анамастычнага слоўніка мовы Кандрата Крапівы. Як вядома, такога слоўніка таксама не існуе, нягледзячы на той факт, што мова яго твораў багатая на разнастайныя ўласныя імёны. Анамастычны слоўнік дазволіць правесці даследаванне асаблівасцей анамастычнай лексікі, апісаць яе ролю ў словатворчасці пісьменніка. У адной з самых значных прац апошняга часу, прысвечаных вывучэнню анамастычнай лексікі – дысертацыйнай працы В. В. Шура "Анамастычная лексіка ў мове беларускай мастацкай літаратуры" [14] – у якасці фактычнага матэрыялу выкарыстоўваецца ў асноўным лексіка твораў Якуба Коласа, у той час як творы іншых заяўленых аўтараў, у тым ліку К. Крапівы, узгадваюцца эпізадычна. Можна меркаваць, што не апошняя роля ў выбары матэрыялу для даследавання належыць "Анамастычнаму слоўніку мовы Якуба Коласа", які дазволіў аўтару правесці грунтоўны аналіз функцыявання онімаў у творах пісьменніка.

Поўнавартаснае даследаванне асаблівасцей мовы пісьменніка немагчыма без аналізу колькасных паказчыкаў. І з гэтага пункту погляду канкарданс мовы К. Крапівы ўяўляе сабой вельмі зручны інструмент для даследавання асаблівасцей мовы пісьменніка ў цэлым і характэрныя для асобных жанраў. Ён змяшчае 6 частотных слоўнікаў: агульны і 4 частотныя слоўнікі паводле твораў розных жанраў, а таксама агульны алфавітна-частотны слоўнік. Адной з задач частотных слоўнікаў, як вядома, з'яўляецца дыферэнцыяцыя слоўнікавага запасу. Не выклікае сумнення той факт, што ў даследаванні мовы пісьменніка вялікае значэнне мае як высокачастотная лексіка, якая дазваляе вызначыць тэматычную накіраванасць яго твораў, так і нізкачастотная, якая адлюстроўвае індывідуальнае словаўжыванне аўтара. З дапамогай частотнага слоўніка даследчык можа прасачыць, як змяняліся творчыя інтарэсы пісьменніка, параўнаць тэматыку яго твораў з тэматыкай твораў яго калег па пяру, прааналізаваць развіццё лексічнага складу мовы на працягу пэўнага гістарычнага перыяду.

Невялікае даследаванневысокачастотнай лексікі, якое мы правялі з дапамогай канкардансаў, дало цікавыя вынікі. Карыстаючыся "Канкардансам беларускай мовы XIX ст." [5], мы вызначылі 10 назоўнікаў (разам з роднаснымі словамі), якія найчасцей ужываліся ў тэкстах мастацкай літаратуры XIX ст. Такія самыя спісы былі складзеныя паводле канкардансаў мовы асобных аўтараў: В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Ельскага, К. Каганца і К. Каліноўскага. Найбольш частотнымі словамі аказаліся *пан, Бог, людзі, дзеці, мужык, брат, цар, хата, народ, зямля*. Калі параўнаць гэтыя 5 спісаў, можна заўважыць, што яны амаль не адрозніваюцца (для большай дакладнасці і нагляднасці параўноўваем адносную частату слоў, памножаную на 1000). Амаль поўнае супадзенне з агульным дэманструе спіс найбольш частотных слоў В. Дуніна-Марцінкевіча, а найбольшае разыходжанне назіраецца паміж

агульным спісам і спісам слоў К. Каліноўскага, што цалкам заканамерна, улічваючы публіцыстычную накіраванасць твораў апошняга.

Наступным крокам было правядзенне аналагічнага даследавання на матэрыяле XX ст. Адзінымі лексікаграфічнымі сродкамі такога кшталту з'явіліся "Канкарданс Кандрата Крапівы" [6] і "Частотны слоўнік беларускай мовы" [9] (разглядаліся раздзелы *Мастацкая проза* і *Паэзія*). Мы склалі спіс 10 самых ужывальных назоўнікаў паводле гэтых слоўнікаў, а таксама вызначылі, як размяркоўваюцца ў іх найбольш частотныя словы XIX ст. Вынікі пошуку адлюстраваныя ў табл. 1.

Табл. 1.*Топ-10 найбольш ужывальных назоўнікаў у літаратурных творах XIX ст., іх частата ў частотным слоўніку 1976–1992 гг. і ў тэкстах асобных аўтараў.*

		Агульны канкарданс 257 тыс. сл-уж.	**Дунін-Марц. 46 тыс. сл-уж.**	**Ельскі 14 тыс. сл-уж.**	**Каганец 12 тыс. сл-уж.**	**Каліноўскі 7,6 тыс. сл-уж.**	**Крапіва 380 тыс. сл-уж.**	**Част. сл. 1976 г. 590 тыс. сл-уж.**
ранг	слова	а.ч.*1000	а.ч.*1000	а.ч.*1000	а.ч.*1000	а.ч.*1000	а.ч.*1000	а.ч.*1000
1.	**пан**	9	11	6	6	7	1,7	0,6
2.	**бог**	5	5	4	4	9	1,5	0,5
3.	**людзі**	4	3	3,5	3,5	4	2,5	1,8
4.	**дзеці**	3	7	2	0,7	6	0,8	0,9
5.	**мужык**	3	2	0,35	0,7	12	0,1	0,1
6.	**брат**	3	2	1,5	0,8	3	1	0,6
7.	**цар**	2	2	0,5	0,5	8	0,2	0,03
8.	**хата**	2	2	1,5	1	0,6	1	1,4
9.	**народ**	2	0,5	3,5	1,5	8	1	0,6
10	**зямля**	2	1,5	2	1,8	5	1,3	2,3

Табліца, што прыводзіцца ніжэй, змяшчае спісы найбольш ужывальных, паводле частотных слоўнікаў, слоў, зафіксаваных у тэкстах мастацкай літаратуры XIX і XX ст., і паказчыкі іх частаты, суаднесенай з аб'ёмам прааналізаваных тэкстаў.

Табл. 2. Топ-10 найбольш ужывальных слоў у літаратурных творах XIX ст., частотным слоўніку 1976–1992 гг. і тэкстах К. Крапівы

	Агульны XIX ст. 257 тыс. сл-уж.		**Частотны слоўнік 1976 г. 590 тыс. сл-уж.**		**К. Крапіва 380 тыс. сл-уж.**	
ранг	слова	а.ч.*1000	слова	а.ч.*1000	слова	а.ч.*1000
1.	пан	9	рука	2,8	**людзі**	2,5
2.	бог	5	вока	2	рука	2,4
3.	**людзі**	4	чалавек	2	чалавек	2
4.	дзеці	3	час	2	пан	1,7
5.	мужык	3	**людзі**	1,8	слова	1,7
6.	брат	3	галава	1,7	справа	1,6
7.	цар	2	дзень	1,6	бог	1,5
8.	хата	2	хата	1,4	таварыш	1,5
9.	народ	2	хлопец	1,4	мова	1.4
10	зямля	2	бацька	1,3	год	1,3

Дадзеныя з табліц сведчаць аб тым, што лексіка ў XIX ст. мела сацыяльную накіраванасць, а ў XX ст. яна набывае больш пабытовы характар, большую разнастайнасць у плане тэматыкі. Разам з агульнымі назвамі асоб (*людзі* – адзінае слова, якое зафіксавана ва ўсіх 3 слоўніках, – *чалавек,*

хлопец), у лік найбольш ужывальных уваходзяць словы, што абазначаюць часткі цела (*рука, вока, галава*), дзейнасць чалавека (*слова, справа*) і назвы адрэзкаў часу (*год, дзень*). Адзінае, што здзіўляла, была даволі высокая частотнасць слова *пан* у тэкстах К. Крапівы. Калі, зыходзячы з рэаліяў XIX ст. і сацыяльнай арыентаванасці твораў гэтага перыяду, высокая частотнасць слова ў гэтых тэкстах выглядае цалкам натуральнай, то чацвёртае месца *пана* ў спісе самых ужывальных слоў К. Крапівы, на першы погляд, патлумачыць цяжка. Аналіз поўнага спісу кантэкстаў гэтага слова (і роднасных яму слоў), прадстаўленых у канкардансе, даў адказ і на гэтае пытанне. У тэкстах XIX ст. слова *пан* выкарыстоўваецца ў асноўным для пазначэння сацыяльных адносін, у той час як у тэкстах К. Крапівы *пан* у значэнні ‘землеўладальнік, памешчык’ ужываецца толькі ў 24% выпадкаў. Асноўнае значэнне, якое яно набывае, – гэта ветлівы зварот (75%). Яшчэ 1% прыпадае на долю словазлучэння *пан Бог*, у якім слова *пан* можна разглядаць як каталіцкі адпаведнік праваслаўнага *гасподзь*. Размеркаванне значэння слова *пан* па частаце яго ўжывання ў розных жанрах выглядае прыблізна так, як паказана ў табліцы 3:

Табл.3. Колькаснае размеркаванне значэнняў слова *пан* у творах К. Крапівы

значэнне слова *пан*	агульн.		вершы		проза		п’есы	
	колькасць	%	колькасць	%	колькасць	%	колькасць	%
‘памешчык’	103	24	18	36	24	36	61	19
ветлівы зварот	329	75	32	64	41	64	256	79
‘гасподзь’(з *бог*)	6	1	–	–	–	–	6	2

Шмат цікавых высноў можна зрабіць нават з такога невялічкага даследавання. Напрыклад, нельга не заўважыць, што працэнтныя суадносіны двух асноўных значэнняў слова *пан* абсалютна супадаюць у вершаваных і празаічных творах. Што тычыцца драматургічных твораў, то *пан* у значэнні ‘землеўладальнік, памешчык’ сустракаецца толькі ў ранніх п’есах “Канец дружбы” (1934) і “Партызаны” (1937). У п’есах пазнейшага часу зарэгістраваны толькі 42 словаўжыванні і ўсе яны абазначаюць ветлівы зварот.

Мэтай нашага даследавання была апрабацыя канкарданса як дапаможніка ў даследаванні мовы пісьменніка. Наш вопыт паказаў, што вырашаць такія задачы з дапамогай канкарданса можна зручна, проста і ў кароткі тэрмін.

ЛІТАРАТУРА:

1. Анамастычны слоўнік твораў Якуба Коласа / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа; пад рэд. М.В. Бірылы; [склад.: Г.У. Арашонкава і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 638 с.
2. Анічэнка, У.В. Слоўнік мовы Скарыны: у 2 т. / У.В. Анічэнка. – Т. 1: А – О. – Мінск: Выш. школа, 1977. – 476 с.; Т. 2: П – Я. – Мінск: Выш. школа, 1984. – 362 с.
3. Гаспаров, М.Л. Предисловие к российскому изданию // Шоу Дж.Т. Конкорданс к стихам А.С. Пушкина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. 1.
4. Грабчыкаў, С.М. Слоўнік мовы В.І. Дуніна-Марцінкевіча і важнейшыя асаблівасці лексікі пісьменніка: дыс. … канд. філал. навук / С.М. Грабчыкаў; Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа. – Мінск, 1968.
5. Канкарданс беларускай мовы XIX стагоддзя [Электронны рэсурс] / аўтар-складальнік Н.М. Сянкевіч. – Электронныя, тэкставыя даныя і праграма (350 Мб). – Мінск: Беларуская навука, 2015.
6. Канкарданс Кандрата Крапівы [Электронны рэсурс] / аўтар-складальнік Н.М. Сянкевіч; навуковае суправаджэнне В.У. Мартынава. – Электронныя тэкставыя даныя і праграма (133 Мб). – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2011.
7. Крапіва, К. Збор твораў. Т. 1–5 / Кандрат Крапіва. – Мінск: Маст. літ., 1974–1976.
8. Мажэйка, Н.С., Супрун, А.Я. Частотны слоўнік беларускай мовы. Мастацкая проза / Н.С. Мажэйка, А.Я. Супрун. – Мінск: Выд. БДУ, 1976. – 232 с.
9. Мажэйка Н.С., Супрун А. Я. Частотны слоўнік беларускай мовы. Паэзія / Н.С. Мажэйка, А.Я. Супрун. – Мінск: Універсітэцкае, 1992. – 172 с.

10. Марозаў, В.І. Асаблівасці мовы твораў Францішка Багушэвіча: дыс. … канд. філал. навук / В.І. Марозаў; Гродзенскі дзяржаўны педагагічны інстытут. – Гродна, 1971.
11. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Под ред. В.В. Виноградова. – М., 1956–1961.
12. Словник мови Шевченка: в 2 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; Редкол. В.С. Ващенко (відповід. ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1964.
13. Слоўнік мовы Янкі Купалы: у 8 т. / Гомельскі дзярж.ун-т імя Ф. Скарыны; склад. У.В. Анічэнка і інш.; рэдкал. У.В. Анічэнка і інш. – Мн.: Беларуская навука, 1997–2003.
14. Шур, В.В. Анамастычная лексіка ў мове беларускай мастацкай літаратуры: дыс. … докт. філал. навук / В.В. Шур; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск, 2003.
15. A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam (The Cornell concordances) / Demetrius J. Koubourlis (Editor). – Cornell University Press, 1974.
16. Baratynski: A dictionary of the rhymes & a concordance to the poetry (Wisconsin slavic publicatons) / Shaw, Joseph Thomas. – University of Wisconsin Press, 1975.
17. Concordance To The Russian Poetry Of Fedor I. Tiutchev / Borys Bilokur (Author). – 1975.
18. Pushkin: A Concordance To The Poetry / J. Thomas Shaw (Author). – Slavica Publishers, 1985.

А. М. Лапцёнак (Мінск)

ДА ПРАБЛЕМЫ АДЛЮСТРАВАННЯ ЛІЧЭБНІКАЎ У ТЛУМАЧАЛЬНЫХ СЛОЎНІКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

Для лексікаграфічнай крыніцы падаецца неабходным аднастайная падача семантычна аднатыпных лексічных адзінак. Аднолькавасць падачы лічэбнікаў можа быць лёгка дасягнутай, бо яны маюць аднатыпную семантыку, гэта абмежаваная закрытая група лексем [5, с. 219]. Але аналіз тлумачальных слоўнікаў беларускай мовы выявіў разнабой у іх афармленні, а таксама некаторыя граматычныя праблемы.

У «Тлумачальным слоўніку беларускай мовы» (далей – ТСБМ) значэнні колькасных лічэбнікаў падаюцца як абазначэнне пэўнага ліку і маюць семантычнае адценне ‘колькасць’, якое даецца пасля знаку // (паралелькі): “***дваццаць*** – лік 20. // Колькасць 20” [12, т. 2, с. 158]. Аднак ужо пачынаючы з лічэбнікаў *тры – трынаццаць – трыста* ў дэфініцыі пазначаецца і сема ‘лічба’: *“**трыста** – лік і лічба 300. // Колькасць, якая абазначаецца лічбай300”*[12, т. 2, с. 537]. Калі пры лічэбніках 1–9 такое тлумачэнне правамернае, то ў адносінах да іншых слоў ужыванне слова *лічба* падаецца памылковым. Лічба – гэта знак для запісу ліку. У матэматыцы выкарыстоўваюцца арабскія лічбы 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; ТСБМ дае дэфініцыю слова “*лічба* – ‘знак для абазначэння ліку” [12, т. 3, с. 55]. Такім чынам, дэфініцыі лічэбнікаў ‘лік і лічба 13’; ‘лік і лічба 40’ і інш. утрымліваюць лагічную памылку.

У рускіх слоўніках ужыванне лексемы *лічба* (*цифра*) адзначаецца толькі ў тлумачальным слоўніку пад рэдакцыяй Д. М. Ушакова: “***двенадцать*** – названиечисла 12; цифра *12*”[13]. У рускіх вялікім і малым акадэмічных слоўніках [8; 7], у акадэмічным слоўніку ўкраінскай мовы [9] такія тлумачэнні адсутнічаюць.

У «Тлумачальным слоўніку беларускай літаратурнай мовы» (далей – ТСБЛМ) падача колькасных лічэбнікаў таксама неаднастайная. У лічэбнікаў ад 1 да 9 даецца граматычная памета *ліч. кольк.*, а дэфініцыя мае наступны выгляд: ‘лік, лічба і колькасць’. Так падаецца і лічэбнік 10, для якога не можа быць значэння ‘лічба’. Выключэнне складае слова *два*, дзе гэтыя значэнні падаюцца як асобныя праз арабскія лічбы, прычым асобнае значэнне ‘лічба’ адсутнічае, але згадваецца ў ілюстрацыі : “***два*** – ***1.***Лік 2. *Двойчы два – чатыры. Напісаць лічбу 2.* **2.**Колькасць 2” [11, с. 173].

Сярод лічэбнікаў 11–19, 20–90, 100–900 адзначаюцца некалькі відаў азначэнняў:

1. Лагічна правільная дэфініцыя ‘лік і колькасць’. Такім чынам падаецца крыху больш за палову ўсіх колькасных лічэбнікаў (16 з 28);

2. Адзначаецца і дэфініцыя ‘лік, лічба і колькасць’ (лічэбнікі 13, 30, 300, 14, 18, 80, 800);

3. Пры лічэбніках 12, 20 даецца тлумачэнне ‘лічба і колькасць’, а сема *лік* адсутнічае;

4. Пры лічэбніку 40 тлумачыцца, што гэта ‘лік і лічба’;

5. Пры словах *сто, тысяча* ўдакладняецца, што гэта ‘назва лічбы і колькасці’.

Такім чынам, колькасныя лічэбнікі ў ТСБМ і ТСБЛМ падаюцца непаслядоўна, паняцці лік і лічба часам атаясамліваюцца або недастаткова дакладна разводзяцца, што прыводзіць да памылак у дэфініцыях.

Парадкавыя лічэбнікі падаюцца ў цэлым у слоўніках аднастайна і паслядоўна. У ТСБМ фіксуюцца ўсе парадкавыя лічэбнікі да колькасных, іх граматычная і семантычная характарыстыка падаюцца комплексна: «ліч. парадк. да ...». Як асобны лексіка-семантычны варыянт (далей – ЛСВ) падаецца ўжыванне парадкавых лічэбнікаў *другі – дзявяты* ў значэнні іншай часціны мовы – назоўніка, займенніка і інш.; пабочнае ўжыванне. Выключэнне складае лексема *дзявяты*, дзе памета *ў знач. наз*. падаецца праз знак / як адметнае словаўжыванне.

У ТСБЛМ яны падаюцца ў гняздзе як вытворнае слова з паметай *парадк*., але парадкавыя лічэбнікі ад 1 да 10 падаюцца асобна, бо маюць дадатковыя значэнні: першае значэнне тлумачыцца праз адсылку, а потым фіксуюцца іншыя ЛСВ. Параўн.: “***дзевяць –*** *ліч. кольк.* Лік, лічба і колькасць 9. || *парадк.* ***дзевяты****, -ая, -ае. **Дзевяты*** – **1.**гл. дзевяць**. 2.**<...>*”* [11, с. 176].

Аднак патрабуе асаблівага разгляду адно са значэнняў парадкавых лічэбнікаў – назва назоўніка ў дробах: выклікае пытанне пачатковая форма лексемы пры такім ужыванні.

У ТСБМ такія словы (ад *трэцяй* да *восьмай* уключна) падаюцца як асобны ЛСВ у межах полісеманта з азначэннем ‘трэцяя/ чацвёртая/... частка чаго-н.’ і паметай *у знач. наз*.; фіксуецца рэестравая форма ж. роду адз. ліку і канчаткі р. скл.: “***пяты*** – **1.***Ліч. парадк. да* пяць. <...>**2.***у знач. наз.* **пятая,** -ай, *ж.* Пятая частка чаго-н. *Адна пятая насельніцтва”* [12, т . 4, с. 541].

Словы *трэцяя* і *чацвёртая* маюць семантычнае ўдакладненне ‘трэць’ і ‘чвэрць’ адпаведна, а лексемы *шостая* і *восьмая* зусім не маюць дэфініцыі: “***шосты*** – <...>**2.***у знач. наз.* **шостая,** -ай, *ж. Шостая частка. Адна шостая”* [12, т. 5, ч. 2, с. 385]. Пры парадкавых лічэбніках *другі, дзявяты, дзясяты* і далей такая форма наогул не фіксуецца.

У ТСБЛМ такое значэнне падаецца як ЛСВ у межах парадкавага лічэбніка ад *другі* да *дзясяты* уключна. Дэфініцыя мае выгляд ‘які атрымліваецца дзяленнем на... / ад дзялення на... / пры дзяленні на ...’. Аднак адзначаецца неаднастайнасць у граматычных паметах. Словы *другая*, *трэцяя*, *восьмая*, *дзявятая*, *дзясятая* маюць форму лічэбніка ж. роду адз. ліку і канчатак р. скл.: “***трэці*** – <...>***4. трэцяя****, -яй.* Які атрымліваецца ад дзялення на тры. *Трэцяя частка”* [11, с. 666–667]. Пры лічэбніку *чацвёрты* такой формы не фіксуецца, адразу ідзе тлумачэнне: “***чацвёрты*** – <...>**2.** Які атрымліваецца ад дзялення на чатыры” [11, с. 746]. А пры ЛСВ *пяты, шосты, сёмы* даецца памета *ж*. (ж. род), якая традыцыйна ўжываецца пры назоўніках: “***сёмы*** – **1.***гл.* сем. **2.***ж.*Які атрымліваецца дзяленнем на сем” [11, с. 596]. У якасці ілюстрацый прыводзяцца толькі спалучэнні *адна якая?*: *адна чацвёртая, адна пятая* і г.д., дзе дадаткова пазначаецца, што другое слова мае значэнне назоўніка.

Такое афармленне лічэбнікаў вызначаецца граматыкай. У «Граматыцы беларускай мовы» 1962 г. пазначаецца, што дробавыя лічэбнікі ў лічніку маюць колькасны лічэбнік, у назоўніку – парадкавы [3, с. 264]. Аналагічная інфармацыя змешчана і ў «Лінгвістычным кампендыуме» [6, с. 220], і ў «Беларускай граматыцы» 1985 г., аднак у апошняй у зносцы адзначаецца, што «значэнне субстантываваных парадкавых лічэбнікаў у саставе дробавых спецыфічнае»: яны не маюць “у сваім значэнні парадкавасці – яны абазначаюць <...> частку цэлага” [1, с. 124]. Такім чынам, удакладняецца адметная семантыка такіх лічэбнікаў і іх граматычны статус як субстантываваныя.

Напрыклад, у слоўніку рускай мовы Т. Яфрэмавай такая субстантываваная форма ж. роду падаецца ўжо як самастойнае рэестравае слова з паметай *числ*. (лічэбнік): “**пятая – 1.***ж. разг. к сущ.*пятый**. 2.***числ. разг.*Часть, доля, полученная от деления чего-либо на пять равных частей; одна пятая” [3].

У БАС такое значэнне афармляецца не як асобнае значэнне або адценне значэння, а як асаблівае словаўжыванне пры парадкавым лічэбніку [9], захоўваецца яно і ў новым выданні гэтага слоўніка.

Адметны пункт погляду прадстаўлены ў рускай граматыцы, дзе парадкавыя лічэбнікі не выдзяляюцца, а адносяцца да падлікова-парадкавых прыметнікаў, бо не маюць марфалагічных прыкмет, якія б адрознівалі іх ад прыметнікаў [6, с. 573], а форма назоўніка ў дробах спецыяльна не агаворваецца. Аднак слоўнікаў, дзе быў бы рэалізаваны такі падыход, няма. Ён толькі разглядаецца ў якасці патэнцыяльнага стваральнікамі Новага акадэмічнага слоўніка рускай мовы [10, с. 56]. Такі

падыход часткова адлюстраваны ў корпусе рускай мовы, дзе прадстаўлена часціна мовы *числительное-прилагательное*. У ілюстрацыях (мы аналізавалі лексему *пяты – пятая*) слова *пятая* ў дробах мае дзве граматычныя характарыстыкі і дзве лемы: *пятый* – числ.-прил. і *пятая* сущ., прычым выдзяляюцца яны непаслядоўна [4].

Як бачым, у новым тлумачальным слоўніку беларускай мовы патрэбна вызначыць, у складзе парадкавага лічэбніка або як самастойнае рэестравае слова павінна падавацца значэнне ‘частка, атрыманая дзяленнем на пэўны лік’.

Пэўныя недакладнасці адзначаюцца і пры тлумачэнні зборных лічэбнікаў. У ТСБМ прадстаўлены зборныя лічэбнікі ад 2 да 12 (але прапушчаны лічэбнік *адзінаццацера*), а таксама словы *абодва, абое*. Гэтыя лічэбнікі маюць адрозненні толькі ў афармленні. Пры лічэбніку *васьмёра* адзначаецца толькі граматычная памета *ліч.зб*., даецца лаканічнае тлумачэнне ‘восем’ і адзіны прыклад *васьмёра дзяцей* [12, т. 11, с.469]. Пры лічэбніках *трое, дзявяцера, дзясяцера,дванаццацера* пасля граматычнай паметы даецца азначэнне – назва ліку і ў дужках пазначаюцца асаблівасці ўжывання лічэбніка, а далей фіксуюцца ілюстрацыі да кожнага з адценняў значэння. Для лічэбнікаў *чацвёра, шасцёра, сямёра* ўжыванне распісваецца па пунктах распісваецца ўжыванне і даецца прыклад пасля кожнага пункта.

У ТСБЛМ пададзены зборныя лічэбнікі ад 2 да 10, яны маюць граматычную памету *ліч. зб*. і падаюцца аднастайна. Кожны з такіх лічэбнікаў мае чатыры асобныя значэнні ў залежнасці ад семантыкі назоўніка, з якім яны ўжываюцца. Аднак такое афармленне супярэчыць агульнаму падыходу ў слоўніку. Па-першае, зборныя лічэбнікі маюць лікавае значэнне колькаснага лічэбніка, ад якога яны ўтварыліся, з дадатковай семантыкай зборнасці; гэта значэнне аднолькавае для ўсіх ужыванняў зборнага лічэбніка, г.зн. яны маюць адно значэнне. Па-другое, лексічныя адзінкі, семантыка якіх залежыць ад ужывання, усё ж выяўляюць рознае значэнне ў залежнасці ад канструкцыі ўжывання. Такім чынам, больш мэтазгодна ўказваць не асобныя значэнні зборнага лічэбніка, а асаблівасці ўжывання гэтага значэння.

Відавочна, што ў новым тлумачальным слоўніку беларускай мовы магчыма захаваць традыцыйнае афармленне лічэбнікаў з улікам выпраўлення памылак, удакладнення недакладнасцей і ўзмацнення прынцыпу сістэмнасці. Гэтыя патрабаванні зводзяцца да наступных практычных рэкамендацый.

1. Дэфініцыя ‘лік і лічба’ пры семантызацыі колькасных лічэбнікаў можа ўжывацца толькі ў адносінах да колькасных лічэбнікаў ад 1 да 9 уключна. Пры тлумачэнні астатніх лічэбнікаў мэтазгодна ўжываць толькі слова *лік*.

2. Для лексем са значэннем ‘частка, атрыманая дзяленнем на пэўны лік’ патрэбна вызначыць форму рэестравага слова, мэтазгодна фіксаваць яго ў складзе парадкавага лічэбніка як самастойны ЛСВ з адмыслова зафіксаванай пачатковай формай.

3. Для ўсіх лічэбнікаў, у тым ліку і зборных, патрэбна аднастайнае афармленне ў слоўніку.

ЛІТАРАТУРА:

1. Беларуская граматыка: у 2 ч. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства; [рэд. М. В. Бірыла, П. П. Шуба]. – Мінск : Нав. і тэх., 1985. – Ч. 1. – 431 с.
2. Граматыка беларускай мовы: у 2 т. / Рэд. К. К. Атраховіч (Крапіва), М. Г. Булахаў, П. П. Шуба. – Мінск: Нав. і тэх., 1962. – Т. І. Марфалогія. – 680 с.
3. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка [Электронны рэсурс] / Т. Ф. Ефремова // Словари и энциклопедии на Академике. – Рэжым доступу: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova. – Дата доступу: 22.03.2016.
4. Национальный корпус русского языка [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://ruscorpora.ru. – Дата доступу: 22.03.2016.
5. Плотнікаў, Б. А. Беларуская мова: Лінгвістычны кампендыум / Б. А. Плотнікаў, Л. А. Антанюк. – Мінск: Інтэрпрэссэрвіс, Кніжны Дом, 2003. – 672 с.
6. Русская грамматика: в 2 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; гл. ред. Н. Ю. Шведова.– М.: Наука, 1980. – Т. 1. – 783 с.
7. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т русского языка; [гл. ред. А. П. Евгеньева]. – М.: Русск. яз., 1981–1984. – 4 т.

8. Словарьсовременного русского литературного языка: в 17 т. / АН СССР, Ин-т русского языка; редкол.: Ф. П. Филин [и др.]. – М.; Л., 1948–1965. – 17 т.
9. *Словник української мови: в 11* т. / АН УРСР, Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ: Наук. думка, 1970–1980. – 11 т.
10. Соловьев, Н. В. К вопросу о соответсвии грамматической характеристики слова в толковом словаре грамматическим теориям / Н. В. Соловьев // Очередные задачи русской академической лексикографии: сб. / Редкол.: А.С. Герд[и др.]. – СПб., 1995. – С.44–57.
11. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад. рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – Мінск: БелЭН, 1999. – 784 с.
12. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т., 6 кн. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства; пад агул. рэд. К. К. Атраховіча (К. Крапівы). – Мінск: БелСЭ, 1977–1984. – 5 т., 6 кн.
13. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Гл. ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл., 1935–1940. – 4 т.
**У слоўнікавых артыкулах пакінута арфаграфія арыгінала.

С.М. Лясовіч (Полацк)

МОЎНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ КУЛЬТУРНАЙ ЗНАЧНАСЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Моўны ўзровень побач з канцэптуальным фіксуе працэсы катэгарызацыі ведаў, вербалізуе іх. Розныя па структуры ўзнаўляльныя адзінкі – гэта вынік структурна-семантычнай катэгарызацыі, а нацыянальна-спецыфічная інфармацыя, якая ў іх утрымліваецца, можа разглядацца як культурная значнасць. Паводле Г. Токарава, «пад культурнай значнасцю разумеюць семантычныя адносіны паміж моўнымі адзінкамі, якія вербалізуюць вынікі канцэптуалізацыі і катэгарызацыі культурных ведаў» [11, с. 80]. Культурная значнасць можа быць выражана рознымі спосабамі. Асабліва багаты патэнцыял маюць для гэтага лексічныя сродкі мовы.

Як правіла, у моўных адзінках маецца ўказанне на кампаненты культуры, якія можна абазначыць як нацыянальна-спецыфічныя. Да такіх адносяцца: «прадметы і паняцці, звязаныя з тэрыторыяй пражывання народа (са спосабамі асваення прасторы, узаемадзеяння з прыродай, а значыць з прыярытэтным метадам гаспадарання); з асаблівасцямі камунікацыі, узаемаадносін паміж людзьмі (камунікатыўнымі паводзінамі, у тым ліку моўнымі); з вопраткай; з ежай; з жыццёвымі каштоўнасцямі і нормамі; вераваннямі; спосабамі пазнання навакольнага свету; традыцыямі звязанымі з працай і інш.» [8, с. 26]. Культурная інфармацыя ў моўнай адзінцы можа быць выражана праз нацыянальна-культурны кампанент, фонавыя веды, культурную канатацыю.

Перафразаваўшы М. Бярдзяева, культура заўсёды нацыянальная, канкрэтна-чалавечая, таму актуальны аналіз творчасці лепшых прадстаўнікоў мастацтва слова, адным з якіх для беларускай культуры з'яўляецца Уладзімір Караткевіч. Моўная карціна свету класікаў літаратуры ўяўляе цікавасць як адлюстраванне нацыянальнай канцэптуалізацыі і катэгарызацыі свету. Важна выявіць, як на моўным узроўні твораў пісьменніка адбіліся рэаліі традыцыйнай беларускай культуры, і як занатавана сувязь нацыянальнай канцэптасферы беларускай мовы з аўтарскай.

Асаблівую ўвагу, на наш погляд, варта звярнуць пры выяўленні спосабаў прадстаўлення культурнай значнасці на ўзроўні тропаў. У сувязі з гэтым паняцце культурнай канатацыі, прапанаванае В. Тэлія, выступае важным для разумення сувязі мовы і культуры. На думку даследчыцы, «сістэма вобразаў, замацаваных у фразеалагічным складзе мовы (гэта таксама датычыцца вобразнай сістэмы літаратуры – *С.Л.*) служыць пэўнага кшталту «нішай» для камуляцыі светабачання і так ці інакш звязана з матэрыяльнай, сацыяльнай або духоўнай культурай дадзенай моўнай супольнасці, а таму можа сведчыць пра яе культурна-нацыянальны вопыт і традыцыі» [9, с. 215].

Спецыфіку нацыянальнага бачання свету яскрава выяўляюць параўнальныя канструкцыі. У структуры параўнання можна вылучыць аб'ект параўнання, вобраз параўнання і прымету падабенства. Функцыя вобраза параўнання заключаецца ў тым, каб прадставіць аб'ект параўнання больш тыпова або падкрэсліць яго адметнасць. Параўноўваючы, чалавек звычайна абірае ў якасці вобраза параўнання найбольш дакладны, характэрны аналаг аб'екта параўнання, ідэнтычны па той ці

іншай прымеце, лепшы ўзор для падабенства. Менавіта гэтым вобраз параўнання збліжаецца з прататыпам, які з'яўляецца лепшым узорам катэгорыі. В.З. Дзем'янкоў услед за Т. Гівонам вылучае два віды прататыпаў: «1) адзінка, што праяўляе ў найбольшай ступені ўласцівасці, агульныя з іншымі адзінкамі дадзенай групы, 2) адзінка, што рэалізуе гэтыя ўласцівасці ў найбольш чыстым выглядзе і найбольш поўна, без дамешкаў іншых уласцівасцяў» [1, с. 140]·Прататыпы, такім чынам, ярка адлюстроўваюць культурна спецыфічнае бачанне свету, звяртаючы ўвагу на тое, што для носьбіта мовы з'яўляецца тыповым.

У творчасці У. Караткевіча адным з прадуктыўных сродкаў рэпрэзентацыі культурных прататыпаў з'яўляюцца параўнанні паводле колеравага падабенства.

Частым вобразам параўнання паводле прыкметы жоўтага колеру з'яўляецца мёд: «***...жоўтыя, як мёд**, і белыя, значна святлейшыя, чым цяпер, **валасы...**»* [3, с. 583]; *«…**жоўтыя, як мёд і лён**, распатланыя **валасы**…»* [3, с. 688]; *«Белавалосы, **ззалацістымівачыма – бы напоены сонцам мёд**…»* [2, с. 79]. Мёд як устойлівы вобраз параўнання культурна абумоўлены, бо спрадвеку з'яўляўся каштоўным прадуктам жыхароў лясістай мясцовасці, адным з заняткаў якіх было бортніцтва.

Што тычыцца параўнанняў з элементамі колеравага кода «сіні», то яны заўсёды маюць пазітыўную эмацыйна-экспрэсіўную афарбоўку, магчыма таму, што часта колер звязаны са знакамі радзімы: *«**...**І бары-акіяны, і **неба – разлівы ільноў**»* [4, с. 136]*; «Трапяткая і **сіняя, як васілёк...**»* [4, с. 364]. У першым прыкладзе колеравая лексема адсутнічае, а ў вобразе параўнання маецца на ўвазе менавіта кветка ільну, што і сімвалічна, і паказвае на прыродную колеравую прымету падабенства. У другім – «мова» – абстрактнае паняцце - афарбоўваецца і параўноўваецца аўтарам з валошкай, на нашу думку, выключна з сімвалічнай мэтай. «Сіні» ў У. Караткевіча – колер Айчыны. Каларонім часам замяшчае вобраз Беларусі: «*Няхай няшчасная, няхай забітая і абылганая, але свая, найлепшая ў свеце, **сіняя**, чыстая, як першае каханне, да якога не прыліпае ніякі бруд, як бы ён не цягнуўся»... – «**Сіняя-сіняя**? – з радасным недаверам спытала яна». – «**Сіняя-сіняя**…»* [5, с. 289] .

Нацыянальныя ўяўленні яскрава выяўлены ў наступных вобразах параўнання: *«**Хлопчык у белым палатне, як мужык**»* [2, с. 41]*; «Стаяў перад аканомам **бялявы, як лён**, глядзеў чорнымі дрымучымі вачыма»* [2, с. 117]*; «Зірнеш – **нібы ігруша белаязацвіла**»*[3, с. 616].Семантыка першага параўнання паказвае на этнаграфічную асаблівасць: беларускія сяляне носяць белую вопратку, што з'яўляецца не столькі адлюстраваннем рэальнасці, колькі стэрэатыпам. Апісаны светлы колер валасоў таксама звязаны з уяўленнямі аб знешнасці народа. Калі вобраз параўнання «як лён» характарызуе знешнасць чалавека, актуалізуе колеравую прымету валокнаў расліны, а не кветак, то праз вобраз грушы як сімвала Беларусі У. Караткевіч выказвае пачуццё радасці, г. зн. вобраз параўнання мае ацэначнае значэнне. Г. Токараў, вылучаючы дзве ступені катэгарызацыі, афармленне канатацыі культурна маркіраванага моўнага знака называе першым этапам. «На другім этапе дадзены знак функцыянуе як той ці іншы культурны эталон, сімвал. Пры гэтым культурна маркіраваная моўная адзінка становіцца канстантай, універсаліяй для лінгвакультурнай групы» [10, с. 57]. Такім чынам, сімвалічнае значэнне нараджаецца з канататыўнага.

Груша-дзічка выступае матывам у рамане «Каласы пад сярпом тваім». «Грушы належыць істотная роля ў беларускіх уяўленнях аб адвечным пераходзе ад жыцця да смерці і ад смерці да жыцця» [12, с. 111], і дрэва можа быць знакам жыцця або смерці чалавека. У творы груша – сімвал юнацтва Алеся і, разам з тым, нясе семантыку пераходнага стану, яна спадарожніца руху душы юнака да сталасці. Груша выступае і як архетып Сусветнага Дрэва, як арыенцір, мае таксама семантыку мяжы, якая падзяляе прастору і час дзеяння:*«Быццам і не было ні людзей, ні закуранай нізкай будыніны на беразе. **Толькі груша**...»* [2, с. 8]. Акцэнтаванне ўвагі аўтарам на лексеме «груша» рэалізавана праз прыём парцэляцыі.

У некаторых кантэкстах асацыяцыя белага колеру з Радзімай не апасродкавана праз канкрэтныя прадметы і сімвалы: «*Ў крыві краіны нашай **бель...**»* [4, с. 281]. Эквівалентам Радзімы можна назваць народ, які зноў-такі ў аўтара белы: «*Мужны народ у прыцемку чорным, **Белы** народ, што не хоча змаўчаць...»* [4, с. 218].

Радзіма афарбоўваецца аўтарам не толькі ў белы колер: *«**Беларусь! Зялёная, залатая**!»* [4, с. 131]; *«Не сумуй, што далёка твой **край** і **зялёны і сіні**…»* [4, с. 215];«*Над роднаю, над **залатой***

***зямлею**, пранесся ўраган пакут і мук.*» [4, с. 319]; «*Ўсёй радзіме, што катам без жалю скрываўлена. / І ўсё ж застаецца маёй з**ямлёй** / **Залатой**, адвечнай, лепшай адзінай…»* [4, с. 109]. Маркіруючы рознымі колеравымі азначэннямі вобраз Айчыны, аўтар падкрэслівае свае асаблівыя адносіны да яе, а прадуктыўнае ўжыванне калароніма «залаты» з актуалізаваным пераносным значэннем падкрэслівае статус каштоўнасці Радзімы.

У беларускай традыцыі сімвалічным з'яўляецца вобраз вершніка на белым кані, які неаднаразова сустракаецца ў творчасці У. Караткевіча:*«Я з табой! Ты мой боль! Я кахаю! / Меч са мной! Я скачу. Я скачу, / Ўспамінаючы песню былога, / як песню сённяшніх дзён: "Каханне на ложку ў другога… / Рві жылы, мой **белы** конь"»* [4, с. 212]. Вершнік на белым кані намаляваны на старажытным беларускім гербе «Пагоня», вобраз перадае сімволіку перамогі, вызвалення. На думку В.Г. Кульпіной, «культурназначныя колераабазначэнні, што складаюць разам з азначаемым імі словам адзінае канцэптуальнае цэлае, уяўляюць сабой культурны здабытак дадзенай этонамоўнай супольнасці, і павінны вывучацца і аналізавацца як факты культуры» [7, с. 403]. Гэта заўвага справядліва і для некаторых вобразаў, выкарыстаных у творчасці У. Караткевіча.

Прататыпам чырвонага колеру традыцыйна з'яўляецца кроў. Кроў У.Караткевічам параўноўваецца з журавінамі: «***Журавінамі, журавінамі / Кроў мая на куп'і гарыць»***[4, с. 164];*«Яны счапляліся ў стычцы, разыходзіліся, зноў сыходзіліся, і **кроў гарачымі чырвонымі журавінамі пырскала на мхі»***[6, с. 281]. Журавіны ў аўтара асацыююцца са страчанай крывёю, увасабляюць жыццё. Самабытны вобраз параўнання створаны аўтарам невыпадкова: у прыведзеным вершы кроў – сімвал жыццёвай сілы, а журавіны вядомыя як эфектыўны гаючы сродак. Сустракаюцца журавіны як прататып чырвонага колеру і ў метафарах: *«Нехта **разліў на цэлай палове неба журавіны сок»*** [5, с. 353]. Вобраз гэтых ягад культурна абумоўлены, бо звязаны з балотам - пейзажам, характэрным для ландшафту Беларусі, своеасаблівым краявідам радзімы. Чалавеку ўласціва лакалізаваць сябе, акрэсліваць так званую «сваю» прастору. Аўтар з выкарыстаннем прыназоўнікавай антаніміі «верх» – «ніз» зноў-такі звяртаецца да вобразу балот: «*Чарада **надамнойжураўліная**, // **Падамною** – **балот віры***» [4, с. 159]. Вобразнае пераасэнсаванне ў метафары этнічна знакавай рэаліі праз мову канкрэтнага пісьменніка ператвараецца ў складовы элемент канцэптасферы нацыянальнай мовы

Яшчэ адзін сімвал чырвонага колеру, культурна значны для аўтара – кветка, якая сімвалізуе жыццё, жыццялюбства, прыгажосць, любоў да Радзімы, – шыпшына. Матывам гэты сімвал праходзіць праз увесь твор «Ладдзя роспачы» (12 выпадкаў ужывання лексемы і дэрыватаў):«***жаданая, як жыццё, шыпшына»**;«Распраўляючы звялыя пялёсткі, **чырвонай кропляй разгаралася на грудзях** Гервасія **кветка шыпшыны**. Адзіная ва ўсім свеце, яна не баялася цемры апраметнай і скрыгату зубоўнага»;«**пажаршыпшынавай кветкі**»*[5, с. 119–155]. Жыццесцвярджальную сімволіку кветкі падмацоўваюць «чырвоныя» тропы з лексемамі семантычнай групы «агонь». Актуалізуюцца адпаведныя сэнсы чырвонага колеру і агню як сімвалаў жыцця.

У У. Караткевіча назіраецца культурна маркіраванае абазначэнне часу з дапамогай выкарыстання гістарычнай мадэлі часу. Аўтар часта пазбягае дакладнага ўказання на дату, а арыенцірам абірае час жыцця вядомай асобы, гістарычную падзею ці свята: «*Але ж зразумейце і вы: чалавек ён старасвецкі, з капрызамі*». – «***Кацярынінскага веку***», – *іранічна дабавіў Мусатаў*» [5, с. 41]; «*Касіць пачалі значна раней **Янавага дня***» [5, с. 136]; «*Гэта табе не **ў часы Радзішчава***»[3, с. 131]; ***«Нарадаўніцу** ўсе ў наваколлі даведаліся, што Міхаліна Раўбіч заручылася з графам Іллёй Хаданскім*» [3, с. 56]. Такі спосаб часавай арыентацыі адпавядае народнаму светапогляду, дзе арыенцірамі выступаюць святы народнага календара або вядомыя падзеі. Гістарычныя вобразы выкарыстоўваюцца і ў параўнальных канструкцыях:*«**Крыжацкай навалай з паўночных меж / Падпаўзае** пад стромы **зіма**»* [4, с. 250]. Параўнанне ўзнаўляе культурныя ўяўленні: вобраз крыжакоў для беларусаў заўсёды ўспрымаўся выключна варожа, як пагроза.

Безэквівалентныя моўныя адзінкі як мага лепш ілюструюць пастулат пра тое, што народ называе толькі тое, што ім усведамляецца, а ўсведамляецца тое, што мае значэнне для лінгвакультурнай супольнасці. Культурную значнасць у першую чаргу маюць лексемы-назвы адзення, абутку, ежы, прадметаў гаспадаркі, ужытыя аўтарам, якія з'яўляюцца спецыфічнымі для беларускага культурнага рэгіёна: *пошрні, цэбар, крупнік, кужэльны, андарак, кабат* і інш.

Паняцце прэцэдэнтнасці існуе як спосаб далучэння асобы да вядомых і сфарміраваных у грамадстве мадэляў паводзін і сітуацый. Прэцэдэнтныя імёны вельмі часта суадносяцца з тым ці іншым тыпам паводзін, уяўляюць каштоўнасныя арыенціры, з'яўляюцца своеасаблівымі сімваламі каштоўнасцяў. Нацыянальна-прэцэдэнтныя феномены, вядомыя любому сярэдняму прадстаўніку той ці іншай лінгвакультурнай супольнасці і ўваходзяць у кагнітыўную базу гэтай супольнасці: «*Дарослым будзе ён чытаць* ***Купалу****, / І замест юнай, з'едлівай* ***Паўлінкі*** */ Паўстане гэты сталы добры твар...*» [4, с. 4]; «*Выходзіць пад бомбы ў дарогу, / Захапіўшы з сабою / Акрым шчоткі зубной /* ***Багдановіча, Танка, Купалу, / І Коласа, й Панчанку****, / І Эклезіяста, / І – ў сэрцы – Бога*» [4, с. 242]. Імя Янкі Купалы выступае прэцэдэнтным і сімвалізуе ўваходжанне ў беларускую культуру, а імя яго гераіні Паўлінкі асацыюецца ў носьбітаў мовы з тыпажом беларускага жаночага дасціпнага характару. У другім кантэксце аўтар называе знакавыя імёны беларускай культуры, якія метанімічна пазначаюць кнігу, а побач са згадкай зубной шчоткі, падкрэсліваецца штодзённая патрэба ў здабытках роднай літаратуры і кнізе ўвогуле.

Прэцэдэнтныя адзінкі, моўныя формулы абазначэння часу ілюструюць, на наш погляд, пэўныя сінхронныя зрэзы ўзаемадзеяння мовы і культуры, пад якімі В. Тэлія прапануе разумець «пэўныя перыяды або эпохі жыцця народа ў цэлым ці якіхсьці яго сацыяльных груп, што заўважна паўплывалі на фарміраванне ментальнасці народа» [9, с. 216].

Такім чынам, лексічныя сродкі, якімі прадстаўлена культурная значнасць, актуалізуюць каштоўныя для носьбітаў мовы з'явы рэчаіснасці, веды. Сярод прадуктыўных спосабаў вербалізацыі культурнай значнасці ў тэкстах У. Караткевіча можна вылучыць параўнанні, метафары, антанімічныя, асацыятыўныя парадыгмы, безэквівалентную лексіку, прэцэдэнтныя адзінкі. Сярод культурна значных колеравых вобразаў параўнання, што прадстаўляюць у тым ліку і нацыянальныя стэрэатыпы, – вобразы беларускай прыроды з сімвалічным значэннем – мёд, валошка, лён, журавіны. Рэпрэзентацыя культурнай значнасці ў тэкстах У. Караткевіча адлюстроўвае ўзаемадзеянне канцэптуальнай і моўнай карціны свету беларускага народа і аўтарскай.

ЛІТАРАТУРА:

1. Демьянков, В. З. Прототипический подход / В. З. Демьянков // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М., 1997. – С. 140–145.
2. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім : у 2 кн. / У. Караткевіч. – Мінск : Юнацтва, 1995. – Кн. 1. – 382 с.
3. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім : у 2 кн. / У. Караткевіч. – Мінск : Юнацтва. 1995. – Кн. 2. – 415 с.
4. Караткевіч, У. Поўны збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987–1991. – Т. 1 : Вершы, паэмы. – 1987. – 431 с.
5. Караткевіч, У. Поўны збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987–1991. – Т. 2 : Аповесці, апавяданні, казкі. – 1988. – 511 с.
6. Караткевіч, У. Творы : Проза, драматургія, публіцыстыка / У. Караткевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. – 557 с.
7. Кульпина, В. Г. Лингвистика цвета : Термины цвета в польском и русском языках / В. Г. Кульпина. – М. : Московский Лицей, 2001. – 470 с.
8. Сабитава, З. К. Лингвокультурология [Электронный ресурс] : учебник / З. К. Сабитова. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 524 с.
9. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 228 с.
10. Токарев, Г. В. Концепт как объект лингвокультурологии (на материале репрезентаций концепта «Труд» в русском языке) : Монография / Г. В. Токарев. – Волгоград : «Перемена», 2003. – 213 с.
11. Токарев, Г. В. Лингвокультурология : учеб. пособие / Г. В. Токарев. – Тула : Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2009. – 135 с.
12. Швед, І. «На залатым полі стаяла залатая ігрушка...»: вобраз грушы ў беларускім фальклоры / І. Швед // Роднае слова. – 2004. – № 10. – С. 106–111.

В. М. Буйноўская (Мінск)

“СЛОВА ПРА ПАХОД ІГАРАВЫ” Ў ПЕРАКЛАДЗЕ В.І. ДАРАШКЕВІЧА

Бясспрэчна, што “Слова пра паход Ігаравы” з’яўляецца адным з самых значных сярэдневяковых твораў. Гэта агульная спадчына ўсходнеславянскіх народаў цікавіць не толькі літаратуразнаўцаў. “Як толькі «Слова пра паход Ігаравы» стала здабыткам шырокага кола чытачоў, – заўважыў Ю. С. Пшыркоў, – яно адразу прыцягнула ўвагу даследчыкаў і аматараў паэзіі глыбінёй і веліччу свайго ідэйнага зместу, выключным багаццем і паэтычнай вобразнасцю мовы, мнагастайнасцю і дакладнасцю выяўленчых сродкаў” [7, с. 102]. Аднак з часу напісання і да нашага часу адбылося шмат моўных зменаў, таму прачытанне твора і яго поўнае разуменне недаступнае звычайнаму чытачу. Менавіта па гэтай прычыне ўзрастае важнасць перакладу твора на сучасную беларускую мову.

На працягу 80–90-х гадоў XX стагоддзя да “Слова” звярталіся Р. І. Барадулін, В. І. Дарашкевіч, Я. М. Крупенька, І. Г. Чыгрынаў.

Адным з найбольш значных мастацкіх перакладаў канца XX стагоддзя з’яўляецца пераклад “Слова”, зроблены выдатным навукоўцам В. І. Дарашкевічам. Вершаваны пераклад В. І. Дарашкевіча быў зроблены ў 1985 годзе, апублікаваны ў 1989 годзе ў зборніку “Вечна жывое «Слова»” [3, с. 148–165].

В. І. Дарашкевіч імкнуўся перадаць веліч, глыбіннасць, непаўторнасць старажытнага тэксту. Ён хацеў захаваць тыя гістарычныя прынцыпы ў напісанні вобразаў, паняццяў і прадметаў, якія ўласцівы аўтару твора, прасцей кажучы, перакладаў “Слова” ў жанры гістарычнай аповесці-быліны. Перакладчык захоўвае рытмічна-інтанацыйны строй, сінтаксічныя і лексічныя асаблівасці помніка. Пасля перакладу В. І. Дарашкевіч змясціў каментарыі да тэксту, што дапамагае пры прачытанні твора.

Урачыста, спакойна і разважна пачынаецца сярэдневяковы твор у інтэрпрэтацыі В. І. Дарашкевіча:

Ці не лепей нам, братове,
пачаці старымі словамі
аповесці трудныя пра паход Ігаравы,
Ігара Святаслаўліча?[3, с. 148]

Адразу кідаецца ў вочы назва твора “Слова пра паход Ігаравы, Ігара, сына Святаслаўлева, унука Алегава”. В. І. Дарашкевіч даслоўна пераклаў назву старажытнага твара, змяніўшы толькі *плъкъ* на *паход*. “Пераклад слова *плъкъ* у значэнні *паход* больш адпавядае рэальнаму сэнсу і ходу падзей. Справа ў тым, што ў старажытнарускай мове *полк* абазначала *войска, паход, бітва, вайна*. У сучасных тлумачальных слоўніках рускай, украінскай і беларускай моў *полк* азначае *вайсковае фарміраванне, падраздзяленне*”, – адзначае М. М. Воінаў [2, с. 41]Для таго, каб належным чынам даць ацэнку перакладу, разгледзім некаторыя яго моманты і параўнаем са старажытнарускім тэкстам.

Разглядаючы каларыстыку твора можна сказаць, што ўся гама фарбаў бачыцца ў двух танах: светлым і цёмным. Сонца, свет паўстаюць перад намі ў белай, залатой, сярэбранай фарбе. Зло, цемра, бяда малююцца чорнымі, крывавым, сінімі фарбамі. Ігар у “Слове” з’яўляецца ўвасабленнем свету, праўды. Менавіта ён супрацьстаіць цёмным сілам.

<u>Старажытнарускі тэкст</u> **<u>Пераклад В. І. Дарашкевіча</u>**

чръныя тучя съ моря идутъ,
хотятъ прикрыти 4 солнца,
а въ нихъ трепещутъ синии
млънии [6, с. 374]

Чорныя хмары з мора ідуць,
хочуць чатыры сонцы прыкрыці,
а ў іх б’юцца сінія маланкі [3, с. 149]

Варожыя сілы наступаюць *чорнымі хмарамі*, аб чым страшна апавяшчаюць *крывавыя зоры* і *сінія маланкі*. Полаўцы рухаліся з боку Азоўскага мора. *Чатыры сонцы* – удзельнікі паходу, князі: Ігар, яго брат Усевалад, сын Ігара – Уладзімір і Святаслаў Рыльскі – пляменнік Ігара і Усевалада.

Сама прырода бачыць дабро і зло, спачувае і дапамагае дабру, ненавідзіць і шкодзіць злу. Гэта яскрава відаць з наступнага ўрыўка твора.

Старажытнарускі тэкст Пераклад В. І. Дарашкевіча

ничить трава жалощами,	*нікне трава ад жаласці,*
а древо с тугою къ земли	*а дрэва з тугою да зямлі*
преклонилось...[6, с. 376]	*схілілася...[3, с. 154].*

У прыведзеным кантэксце дзеяслоў *“ничить”* перададзены сінонімам *“нікне”*, словаформа *“жалощами”*– сінанімічным назоўнікам *“жаласць”*. У “Слове” некалькі разоў ужыты назоўнік *туга* ў значэнні “гора, смутак, журба”. Перакладчык быў блізкі да арыгінала і выкарыстаў дадзены назоўнік у яго першапачатковым гучанні. І ў старажытным тэксце, і ў перакладзе адсутнічаюць прыметнікі колеру *(зялёная трава і зялёнае дрэва)*. Гэта сведчыць аб тым, што В. І. Дарашкевічу, як і аўтару старажытнай паэмы, важней было падкрэсліць рэакцыю прадметаў, прыроды на падзеі, якія адбываюцца, чым падкрэсліваць іх знешнія прыметы.

“Такі спосаб адлюстравання надае асаблівую значнасць падзеям, незвычайна ўзмацняе драматызм, абвастрае ўвагу да ўсяго, што адбывалася і адбываецца на ўсёй Рускай зямлі, надае гэтаму твору ліра-эпічнае гучанне”, – слушна адзначае В. П. Красней [5, с. 133].

Не дае спакою сваёй рамантычнай цяжкасцю і таямнічай загадкавасцю наступнае месца твора:

Старажытнарускі тэкст Пераклад В. І. Дарашкевіча

О, далече заиде соколъ, птиць бья, – къ морю. А Игорева храброго плъку не крѣсити! За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ...[6, с. 378]	*О, далёка заляцеў сокал, птушак б’ючы, – да мора! А Ігарава харобрага палка не ўваскрэсіці! Па клікнула Карна, і Жэля паскакала па Рускай зямлі, смагу людзям наводзячы ў вогненай розе...[3, с. 154].*

Тут нямнога варыянтных замен: *заиде – заляцеў, бья – б’ючы.* Дзеяслоў арыгінала *“крѣсити”* перададзены прэфіксальнай словаформай *“ўваскрэсіці”.* Нялёгкім для перакладчыкаў аказаўся апошні сказ дадзенага ўрыўка. М. Г. Булахаў адзначае: “Даючы каментарый да разглядаемай фразы помніка, Анцукевіч пісаў: «Карна и Жля соответствуют “плачу и желе” летописи...а Барсов правильно указывал, что Карна – это Вытница, а Желя – Жальница. Карна – богиня смерти, смерть...Жьля – сетование, скорбь, тоска» [1, ч. 1, с. 134].

Пра назоўнік *Жля*ёсць меркаванне В. Л. Вінаградавай: «Слово *Жля (желя)* в рассматриваемом выражении является не просто олицетворением скорби, а олицетворением термина ‘плач по умершему (умершим или убитым, погибшим)» [1, ч. 1, с. 134–135].

Пры перакладзе помніка на рускую мову цяжкасць стварыла слова *смага* ў дадзеным вышэй урыўку, таму што гэтае слова адсутнічае ў рускай літаратурнай мове. Аднак, назоўнік *смага* ўжываецца ў рускіх гаворках са значэннем “прага, сухасць у роце, пякотка; аскома, адчуванне гаркаты ў роце; вільгаць на губах ад гарачыні, працы, хваробы і г.д.” У некаторых рускіх гаворках гэта слова мае пераноснае значэнне “туга, смутак, горыч”, якое з’яўляецца несумненным семантычным дэрыватам ад зыходнага нам і натыўнага значэння, якое захоўваецца і ў сучасным беларускім слове *смага* “моцнае жаданне піць; недахоп вільгаці, суша, спёка” [4, с. 124]. Таму выраз “*смагу людемъ мычючи…”* азначае ”рабіць, наводзіць гора, смутак”. В. І. Дарашкевіч у каментарыях да перакладу “Слова” піша: “*Смагу людзям наводзячы…”*– магчыма, нейкі пахавальны абрад” [3, с. 171].

Вялікае значэнне ў творы надаецца колерам. Звернемся яшчэ раз да каларыстыкі твора і адзначым той момант, што залатая экіпіроўка ў “Слове” з’яўлялася прыметай рускіх князёў.

Функцыя эпітэта *“залаты”* – указанне на якасную прымету прадмета. Дадзены эпітэт з’яўляецца эквівалентам слоў улада, багацце, слава.

Старажытнарускі тэкст Пераклад В. І. Дарашкевіча

Ту Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево...[6, с. 378]	*Тут Ігар-князь перасеў з сядла залатога ў сядло нявольніцкае… [3, с. 155].*

У дадзеным урыўку слова з ацэначным значэннем *”кощиево”* перададзена перакладчыкам стылістычна нейтральным прыметнікам *”нявольніцкае”*.

Залатымі прадметамі маглі карыстацца толькі князі, калі гэты прадмет з’яўляўся маёмасцю простага воіна, то ён абазначаўся як *залачоны (злачеными шеломы [6, с. 380] – шаломамі залачонымі [3, с. 158], злачеными стрѣлами [6, с. 386] – стрэламі злачонымі [3, с. 164])*. У дадзеным выпадку В. І. Дарашкевіч выкарыстаў і інверсію.

Мова “Слова” блізкая да дыялектаў беларускай мовы і фальклору ўсходнеславянскіх народаў. В. І. Дарашкевіч слушна адзначае: “Ад землякоў, ад сваёй маці я не раз чуў: *«трудненька на душы», «трудны расказ»* (у “Слове”: *«трудные повѣсти»*), *«без жаднай весялосці»* (у “Слове”: *«жадни веселия»*), *«нож патручыўся»*, г.зн. затупіўся (у “Слове”: *«саблям потручяти»*), *«бель»* у адносінах да дзяўчыны, маладой кабеты (у “Слове”: *«по бѣлѣ отъ двора »*) [3, с. 167].

Характэрнай рысай перакладу В. І. Дарашкевіча з’яўляецца і тое, што пры перакладзе ў імёнах і прозвішчах быў захаваны суфікс *–л-*: *(Святаслаўліч, Гарыслаўліч, Яраслаўлевы)*.

«Суфікс *–л-* у імёнах і прозвішчах захаваны мной не толькі дзеля перадачы духу, “экзотыкі” твора, але і яшчэ таму, што гэта народная, у тым ліку беларуская моўная форма, чуйна падслуханая аўтарам “Слова”»[3, с. 167].

Перакладчыкам захаваны і клічныя формы назоўнікаў, якія яшчэ захоўваюцца ў беларускіх гаворках і шырока выкарыстоўваюцца ў беларускіх мастацкіх творах: *(братове, Баяне, Усеваладзе, Давыдзе, Ярославе* і г.д.*)*.

Такім чынам, В. І. Дарашкевіч захаваў рытміка-інтанацыйны, інтанацыйна-сказавы лад помніка, тым самым паказаўшы лексічную і сінтаксічную блізасць твора да жывой беларускай мовы. Перакладчык паказаў сябе выдатным даследчыкам і знаўцам старажытнай паэмы, які добра ведаў гісторыю нашай радзімы, яе культуру, традыцыі беларускага народа. В. І. Дарашкевіч добра знаёмы з літаратурай і даследаваннямі па “Слову пра паход Ігаравы”, з іншымі беларускімі перакладамі. Акрамя таго, можна адзначыць, што ў перакладчыка выдатныя веды па тэорыі літаратуры, мовазнаўству. Безумоўна, пераклад заслугоўвае ўвагі з боку навукоўцаў, рэкамендуецца для далейшага вывучэння і параўнання з іншымі беларускімі перакладамі неўміручай паэмы. Пераклад “Слова” В. І. Дарашкевіча ўяўляе сабой новы сур’ёзны крок у мастацкім асваенні старажытнага помніка.

ЛІТАРАТУРА:

1. Булахаў, М.Г. «Слово о полку Игореве» і Беларусь: Да 200-годдзя першага выд. «Слова о полку Игоревѣ»: Манаграфія: У 2 ч. / М. Г. Булахаў; Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка. – Мн: БДПУ, 2000. Ч. 1. – 268 с. – Бібліягр.: с. 260–267. Ч. 2. – 213 с.
2. Воінаў, М.М. «Слова пра паход Ігаравы» ў перакладзе Рыгора Барадуліна // Вечна жывое «Слова». – Мінск, 1989. – С. 38–49.
3. Дарашкевіч, В.І. Слова пра паход Ігаравы, Ігара, сына Святаслаўлева, унука Алегава // Вечна жывое “Слова”. – Мн., 1989. – С. 148–165.
4. Жураўскі, А.І. Заўвагі аб моўных асаблівасцях «Слова пра паход Ігаравы» // Вечна жывое «Слова». – Мінск, 1989. С. 116–125.
5. Красней, В.П. Народныя вытокі моўна-выяўленчых сродкаў «Слова пра паход Ігаравы» // Вечна жывое «Слова». – Мінск, 1989. С. 126–135.
6. Памятники литературы Древней Руси. XIIвек. – М., 1980. – С. 372–387.
7. Пшыркоў, Ю.С. “Слова аб палку Ігаравым” у перакладзе Янкі Купалы // Беларуская літаратура і літаратуразнаўства. – Мн., 1976. – Вып 4. – С. 102–111.

С.Л Мінскевіч (Мінск)

МЕТАД КААРДЫНАТ ПРЫ АНАЛІЗЕ ПЕРАКЛАДУ САНЕТА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ПЕРАКЛАДУ САНЕТА ОСКАРА УАЙЛЬДА «IMPRESSIONDU VOYAGE» НА РУСКУЮ І БЕЛАРУСКУЮ МОВЫ)

Перад стваральнікам паэтычнага перакладу стаяць тры асноўныя задачы:

1). Захаванне знешніх фармальных прымет;

2). Дасканалая перадача зместу (то-бок найшчыльнейшае набліжэнне да сэнсу арыгінала);

3). Адэкватнае вобразнае напаўненне.

Пры выкананні на высокім узроўні гэтых задач пераклад уваходзіць у «залаты фонд» нацыянальнай літаратуры і выконвае не толькі азнаямляльна-далучальную функцыю – г.зн. далучае нацыянальную аўдыторыю да культурнага поля твораў сусветнай літаратуры на роднай мове, але і функцыю, якую літаратуразнаўца Вячаслаў Рагойша на адной з лекцый па тэорыі літаратуры назваў *нацыяахоўнай.* Наяўнасць у пэўнай нацыянальнай літаратуры перакладзеных сусветна прызнаных шэдэўраў сведчыць пра спеласць нацыі, яе культуры, мовы, пазбаўляе неабходнасці вывучаць гэтыя творы паводле перакладаў на іншыя мовы, што ў сваю чаргу можа весці да скажонага ўспрымання і няправільнага разумення арыгінала, дазваляе мець свой пункт гледжання на творчасць абранага аўтара.

Для перакладчыка санета вышэй прыведзеныя задачы ўскладняюцца з прычыны асаблівых адносін зместу і формы ў гэтым відзе верша. Рыфменная арганізацыя пэўным чынам герметызуе арыгінальны тэкст, спалучае сэнсы і вобразы, не дазваляючы разарваць пераплеценае вязьмо тэкставай тканіны.

Разгледзім пераклад санета, напісанага пяцістопным ямбам – адным з самых распаўсюджаных санетных памераў, калі сілаба-танічная сістэма версіфікацыі арыгінала кладзецца на беларускую сістэму вершаскладання. Для гэтага мы абралі вядомы санет Оскара Ўайльда. Санет напісаны амаль як класічны, толькі ў адным месцы ў аўтара ёсць збіўка – унутраная рыфма другога катрэна адрозніваецца ад унутранай рыфмы першага катрэна. Вось схема верша: *ABBA ACCA DEFFED.*

Возьмем два рускамоўныя пераклады гэтага санета і два беларускамоўныя пераклады на беларускую, зробленыя адпаведна Аляксандр Лук'янавым, Андрэем Фраловым, Ганнай Янкутай і намі. Правядзем стэрэаскапічнае чытанне:

Oscar Wilde IMPRESSION DE VOYAGE (III)	*Оскар Уайльд* IMPRESSION DE VOYAGE
1. The sea was sapphire coloured, and the sky	1. Сапфиром плещет море, небеса
2. Burned like a heated opal through the air;	2. Пылают в чистом воздухе опалом;
3. We hoisted sail; the wind was blowing fair	3. В страну голубизны, как опахалом,
4. For the blue lands that to the eastward lie.	4. Направил ветер наши паруса.
5. From the steep prow I marked with quickening eye	5. Я с ростры вижу горы и леса:
6. Zakynthos, every olive grove and creek,	6. Закинф – оливки зреют, зеленея,
7. Ithaca's cliff, Lycaon's snowy peak,	7. Утес Итаки, снежный пик Ликея,
8. And all the flower-strewn hills of Arcady.	8. В цвету холмов аркадских полоса.
9. The flapping of the sail against the mast,	9. На мачте парус бьётся, что есть сил,
10. The ripple of the water on the side,	10. Внизу воды журчанье за бортами,
11. The ripple of girls' laughter at the stern,	11. Смех девушек, журчащий на корме –
12. The only sounds:-when 'gan the West to burn,	12. Когда сгорает Запад в полутьме,
13. And a red sun upon the seas to ride.	13. И солнца алый челн несет волнами.
14. I stood upon the soil of Greece at last![50][1]	14. Вот я на землю Греции вступил! *(Пераклад Аляксандра Лук'янава [2])*

[50]Уражанне ад падарожжа (фр.)

Мора было колерам сапфіра, а неба
Палала, як распалены (вогненны) апал праз усё паветра,
Мы ўзнялі ветразь (усе ветразі, якія былі), вецер дзьмуў спадарожна
Ў кірунку сініх (блакітных) земляў, што ляжаць на ўсходзе.
Са стромкай ростры (носа карабля) я адзначаў імклівасцю вока
Закінфа кожны гай аліў і завадзь (плёс, невялікую бухту, вузкую затоку),
Ітакі скалу, Лікея снежны пік,

Oscar Wilde IMPRESSION DE VOYAGE (III)	*Оскар Уайльд* IMPRESSION DE VOYAGE
1. The sea was sapphire coloured, and the sky 2. Burned like a heated opal through the air; 3. We hoisted sail; the wind was blowing fair 4. For the blue lands that to the eastward lie. 5. From the steep prow I marked with quickening eye 6. Zakynthos, every olive grove and creek, 7. Ithaca's cliff, Lycaon's snowy peak, 8. And all the flower-strewn hills of Arcady. 9. The flapping of the sail against the mast, 10. The ripple of the water on the side, 11. The ripple of girls' laughter at the stern, 12. The only sounds:-when 'gan the West to burn, 13. And a red sun upon the seas to ride. 14. I stood upon the soil of Greece at last!	1. Сапфировое море. В небесах 2. Закат переливается опалом 3. И к островам, синеющим овалам, 4. Торопит странник-ветер паруса. 5. Закинфом наполняются глаза: 6. Ручьи журчат в оливковых аллеях, 7. Утёс Итаки, пик седой Ликея, 8. Аркадии цветущей голоса… 9. Полощется на мачтах полотно, 10. Смех девочек звенит, одетых строго, 11. Искрится, как забортная вода. 12. Диск солнца тает в море и, когда 13. Дня отсияет царственная тога, 14. В Элладе оказаться мне дано. (*Пераклад Андрэя Фралова [3]*)

Oscar Wilde IMPRESSION DE VOYAGE (III)	*Оскар Ўайльд* IMPRESSION DE VOYAGE
1. The sea was sapphire coloured, and the sky 2. Burned like a heated opal through the air; 3. We hoisted sail; the wind was blowing fair 4. For the blue lands that to the eastward lie. 5. From the steep prow I marked with quickening eye 6. Zakynthos, every olive grove and creek, 7. Ithaca's cliff, Lycaon's snowy peak, 8. And all the flower-strewn hills of Arcady. 9. The flapping of the sail against the mast, 10. The ripple of the water on the side, 11. The ripple of girls' laughter at the stern, 12. The only sounds:-when 'gan the West to burn, 13. And a red sun upon the seas to ride. 14. I stood upon the soil of Greece at last!	1. Было сапфірным мора; як ап**ал** 2. Гарэла неба, і ў святле ап**ала** 3. Мы ўзнялі ветразь: ветрам нас імч**ала** 4. На ўсход, да шызых берагоў і ск**ал**. 5. І я імклівым вокам прыкмяч**аў** 6. Закінф, яго алівы і зат**окі**, 7. Аркадскі схіл, уквечаны й выс**окі**, 8. І Лікеон, які ў снягах маўч**аў**. 9. Трапеча ветразь – лёгка карабл**ю**! 10. Плюскоча мора ўнізе за барт**амі**, 11. Плюскоча над кармою смех дзяўч**ат** – 12. І больш ні гуку. Ўспыхне далягл**яд,** 13. І сонца ў мора спусціцца за н**амі**, 14. Тады на грэцкі бераг я ступл**ю**! *(Пераклад Ганны Янкуты [4])*

І ўсе (наўсцяж) кветка-ўсыпаныя пагоркі Аркадыі.
Плёскат (біццё) ветразя аб мачты,
Трымценне вады аб борт,
Трымценне дзявочага смеху на карме –
Толькі і чулася (такія толькі былі гукі) – калі Захад разгарэўся,
І чырвонае зарава (чырвоныя водбліскі сонца ў кроплях ці смузе) селі на мора, каб скакаць (удалеч) –
Я стаў на грунт (глебу, зямлю) Грэцыі нарэшце!
(падрадкоўнік наш, – *С. М.)*

А

Oscar Wilde IMPRESSION DE VOYAGE	*Оскар Ўйальд* IMPRESSION DE VOYAGE
1. The sea was sapphire coloured, and the sky 2. Burned like a heated opal through the air; 3. We hoisted sail; the wind was blowing fair 4. For the blue lands that to the eastward lie. 5. From the steep prow I marked with quickening eye 6. Zakynthos, every olive grove and creek, 7. Ithaca's cliff, Lycaon's snowy peak, 8. And all the flower-strewn hills of Arcady. 9. The flapping of the sail against the mast, 10. The ripple of the water on the side, 11. The ripple of girls' laughter at the stern, 12. The only sounds:-when 'gan the West to burn, 13. And a red sun upon the seas to ride. 14. I stood upon the soil of Greece at last!	1. Сапфірам ззяла мора, і палала 2. Апалам палымяным неба, – йшлі 3. На Ўсход мы да лазурнае зямлі, 4. І вецер ветразям спрыяў зухвала. 5. На ростры ймклівасць вока адзначала: 6. Закінта плёсы і аліў гаі, 7. Пагоркі ў квецені Аркадыі, 8. Лікея снежны пік, Ітакі скалы. 9. Чуў – ветразі пляскалі зноў і зноў, 10. Размерна ля бартоў трымцелі хвалі, 11. Трымцеў дзяўчат смех на карме, – парой, 12. Калі ўжо Захад палыхаў зарой, 13. І скокі сонца мора асядлалі, 14. На цвердзь Элады ўрэшце я ўзышоў! *Пераклад Сержа Мінскевіча*

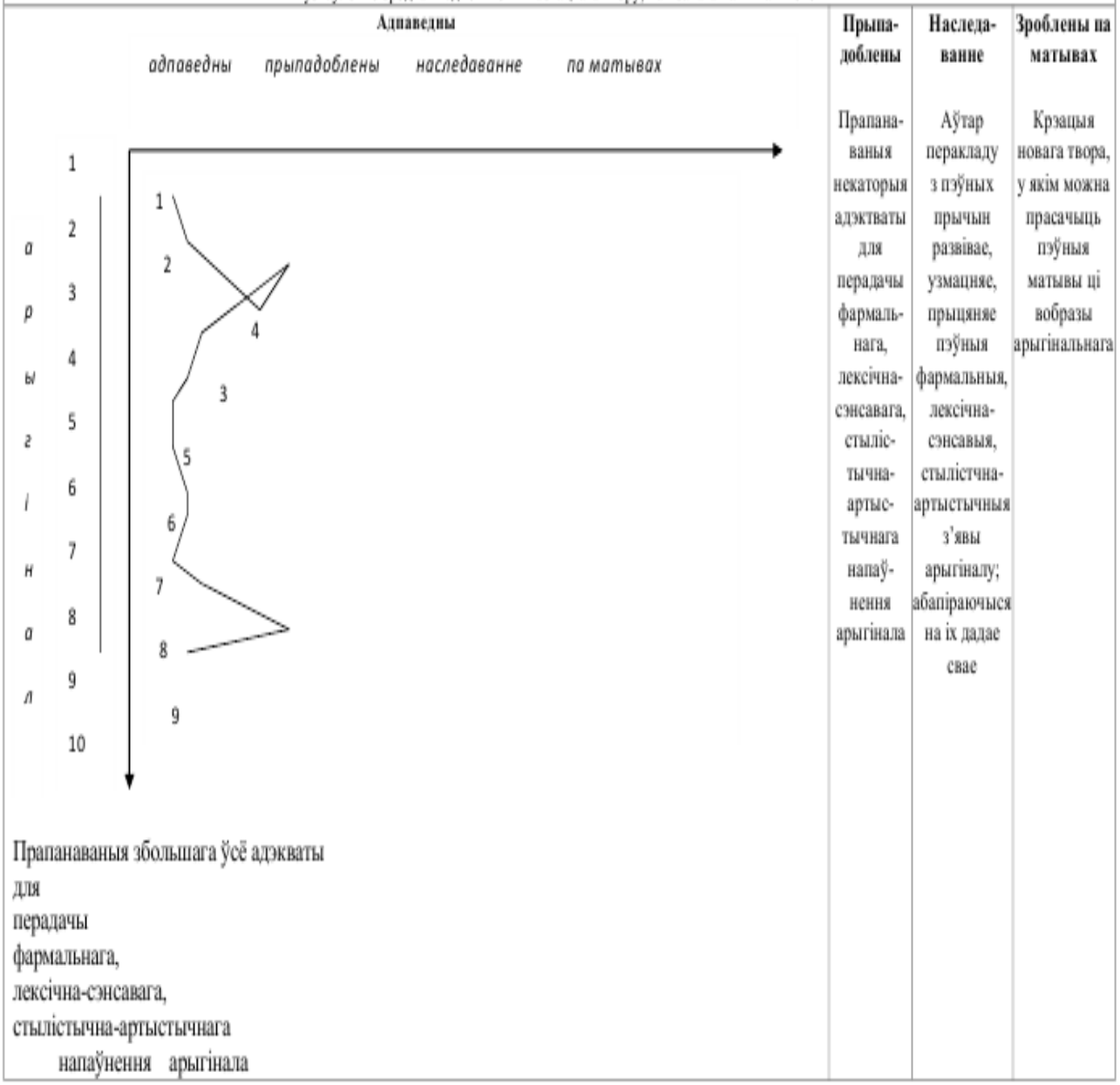
Англійская даследчыца літаратуры М. Роўз піша: «З дапамогай стэрэаскапічнага чытання мы асягаем міжпарогавы прастор (між творам і перакладамі – *С. М.*) унутраным пачуццём, інтуітыўна, і даходзім да пэўных высноў адносна яго сутнасна лагічным шляхам» [5, с. 90].

Насамрэч, пры знаёмстве з арыгіналам успрымаецца не толькі лексічна-сэнсавае напаўненне твора, але і яго мелодыка, агульны стылістычны шарм, што параўноўваецца з мелодыкай і ўражаннямі, якія нясе пераклад. Затым ідзе лагічнае разважанне – чаму менавіта такія прыёмы выкарыстаў перакладчык. І для наступных перакладчыкаў твора – стэрэаскапічнае чытанне дае дадатковыя магчымасці. Украінская даследчыца літаратуры Н. Торкут у сувязі з гэтым адзначае: «Сутнасць стэрэаскапічнага чытання заключаецца ў паралельным засваенні двух альбо некалькіх тэкставых прастораў: арыгінала (зыходнага тэксту), які належыць пяру аўтара, і аднаго альбо некалькіх мэтавых тэкстаў, створаных перакладчыкамі. Пераклад заўсёды выступае вынікам уважлівага ўчытвання ў зыходны тэкст, асэнсаванне яго ідэйна-сэнсавых прастораў, спасціжэння яго іманентнай мастацкай самабытнасці. Таму цалкам натуральна, што ўдалы пераклад заўсёды мае шанец адкрыць нейкія «новыя», раней не заўважаныя ці не ўсвядомленыя нюансы сэнсу і мастацкія адценні». [6, с. 3].

Далей Н. Торкут заўважае, што прыём стэрэаскапічнага чытання стаў адным з «прадуктыўных механізмаў узбагачэння перакладчыцкіх стратэгій», а таксама «адкрывае шырокія перспектывы ў аспекце літаратуразнаўчых інтэрпрэтацый» [6, с. 3]. Са свайго боку *стэрэаскапічнае чытання* дае магчымасць правесці *параўнальна-супастаўляльны аналіз*. Гэты метад у галіне перакладазнаўства распрацоўваўся Ўладзімірам Мархелем у аддзеле ўзаемасувязей літаратур Інстытута літаратуры НАН Беларусі ў канцы XX пачатку XXI стагоддзя, а практычныя вынікі публікаваліся ў часопісе «Роднае слова» ў адмысловай рубрыцы «Шматгалосае рэха», у якой разбіраліся некалькі перакладаў аднаго твора. Пры праўнальна-супастаўляльным аналізе вынікаў вырашэння трох задач, прыведзеных вышэй, можна вызначыць пераклад, як *адпаведны*, *прыпадоблены*, *наследаванне*. Асобна акрэсліваюцца і творы, *зробленыя па матывах* арыгінальнага:

МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД

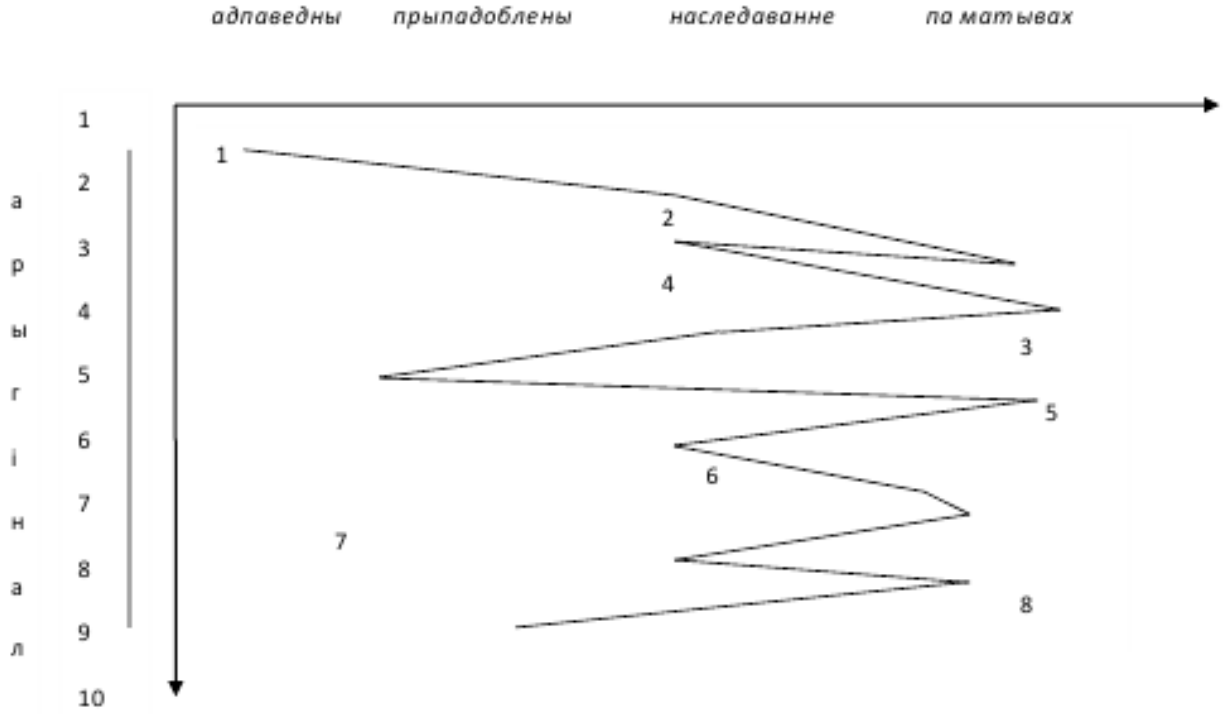
узнаўленне сродкамі адной мовы мастацкага твору, напісанага на іншай мове



Прыпадоблены	**Наследаванне**	**Зроблены па матывах**
Прапанаваныя некаторыя адэкваты для перадачы фармальнага, лексічна-сэнсавага, стылістычна-артыстычнага напаўнення арыгінала	Аўтар перакладу з пэўных прычын развівае, узмацняе, прыцяняе пэўныя фармальныя, лексічна-сэнсавыя, стылістычна-артыстычныя з'явы арыгіналу; абапіраючыся на іх дадае свае	Крэацыя новага твора, у якім можна прасачыць пэўныя матывы ці вобразы арыгінальнага

Варта заўважыць, што строгіх межаў паміж гэтымі якаснымі характарыстыкамі перакладу не існуе. Выканаць ідэальны *адпаведны* пераклад немагчыма. Часта ацэнка перакладу ідзе на інтуітыўным узроўні. Аднак намі знойдзены метад вызначэння ступені набліжэння перакладу да арыгіналу. Для гэтага трэба выкарыстаць дэкартаву сетку каардынатаў, дзе лічбамі абазначаюцца радкі і ставяцца ў адлегласці адносна адпаведнасці арыгінальным.

Для перакладу Аляксандра Лук'янава графік будзе выглядаць наступным чынам:



пе р а к л а д

Бачна, дзе ў перакладзе радкі перастаўлены месцамі, і якія з іх далейшыя ад адпаведнага перакладу. Насамрэч, роўнай лініі, што рэпрэзентуе арыгінал, не можа быць у перакладзе, аднак могуць сустракацца выпраставаныя фрагменты. Такім чынам, чым бліжэй ламаная лінія да вертыкальнай восі «у», і чым яна раўнейшая, тым пераклад бліжэйшы (фармальна і сэнсава) да арыгіналу.

Пабудуем графік для перакладу Андрэя Фралова:

п е р а к л а д

Зашмат у гэтым перакладзе водступаў ад арыгінальных вобразаў, ці проста прыдумак: *Аркадии цветущей голоса;девочки, (адкуль гэта?) одетые строго;девечьи смех искрится, как забортная вода (?),дня царственная тога.*

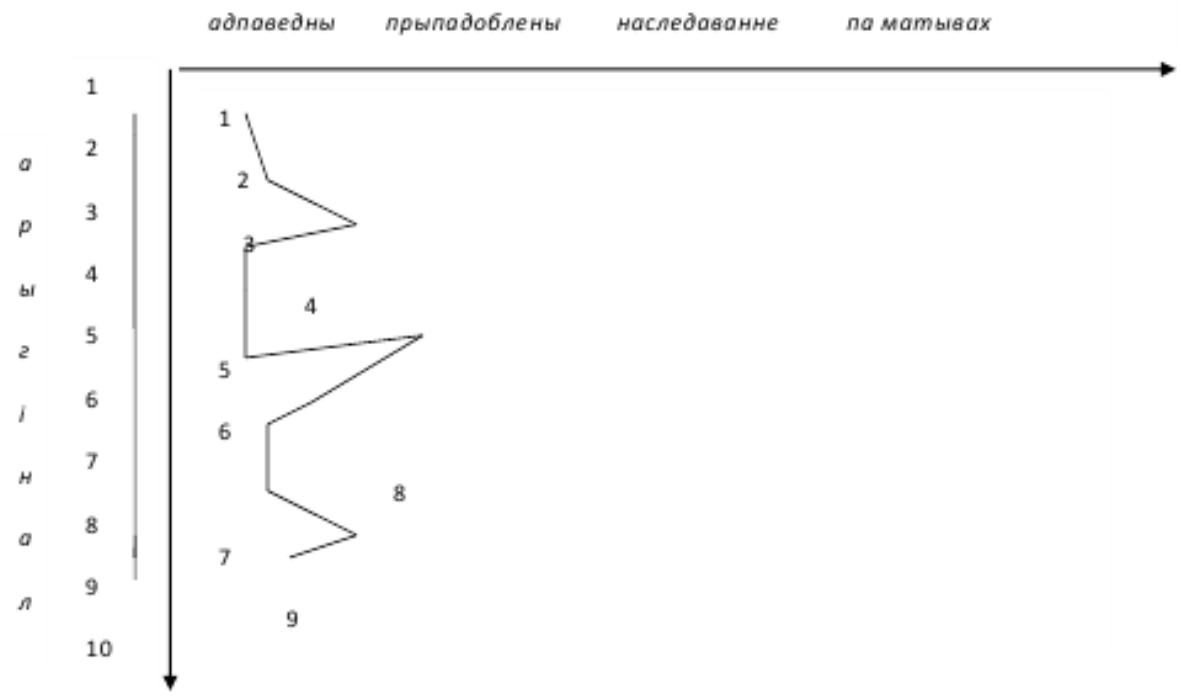
Зусім не дадаюць перакладу надуманыя метафары: «*Острова, синеющие овалом», «Полощется на мачтах полотно»*... Несумненна ў гэтым тэксце больш ад перакладчыка, чым ад аўтара. Рэпрэзентаванае ўзнаўленне дадзенага санета Оскара Ўайльда з вялікім размахам балансуе паміж *прыпадобленым* перакладам і *творам створаным па матывах*, большаю часткаю знаходзячыся ў зоне «наследавання». З іншага боку, пра наследаванне трэба сказаць асобна. Гэта спосаб узнаўлення чужога твора сродкамі роднай мовы быў пашыраны ў еўрапейскіх літаратурах XIX ст. і лічыўся перакладам.

Пазней заўважаецца рух да *прыпадобленага*, і далей да *адпаведнага* перакладу. Некаторыя наследаванні сталі класікай рускай літаратуры, напрыклад пераклад V «Крымскага санета» – «Краявід са стэпаў Казлова» – А. Міцкевіча, выкананы М. Лермантавым. Цяпер *наследаванне* ці *твор па матывах* (*пераказ*) часцей сустракаецца ў літаратуры для дзяцей. «Сур'ёзная» літаратура, а тым больш пераклад санетаў – мае строгія правілы.

Для параўнання зробім графікі для двух беларускамоўных перакладаў санета Оскара Ўальда.

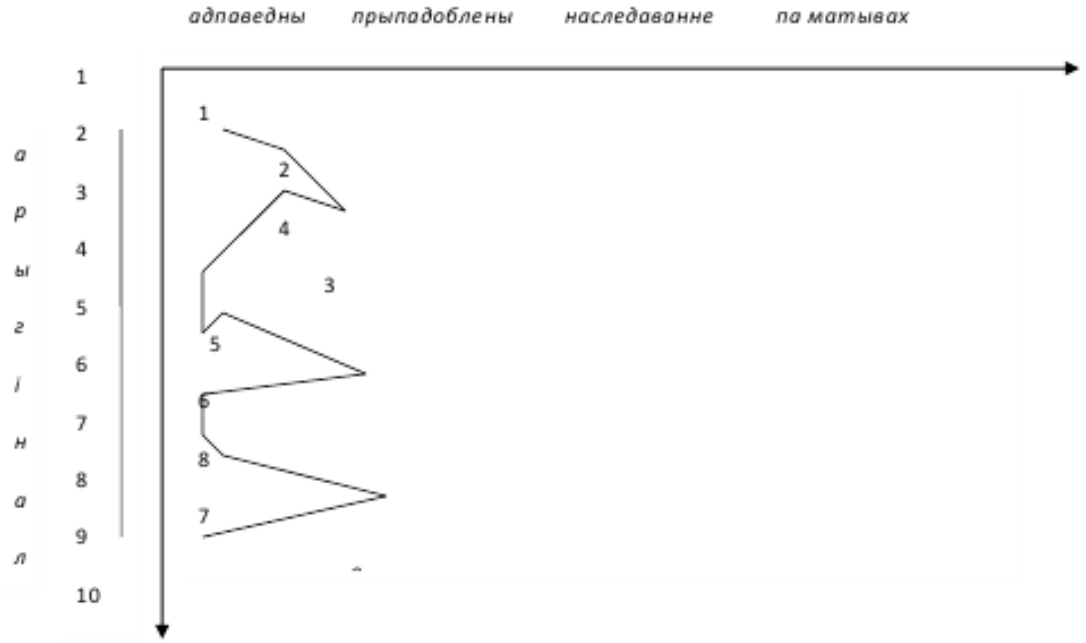
Варыянт Ганны Янкуты:

пе р а к л а д



Наш варыянт:

пе р а к л а д



Графікі наглядна дэманструюць амплітуду набліжэння/аддалення перакладу ад арыгінала, служаць для характарыстыкі дакладнасці перадачы аўтарскай задумы ў іншамоўным тэксце. Нягледзячы на тое, што некаторыя пераклады па матывах ці наследаванні могуць лічыцца шэдэўрамі ў сваёй літаратуры, усё ж такі варта мець пераклады, якія ашчаджаюць аўтарскі фармальны, сэнсавы і вобразны набор і захоўваюць пры гэтым як мага больш інфармацыі пра арыгінал.

ЛІТАРАТУРА:

1. Уйальд, О.Impressionde Voyage(Впечатление путешествия)[Электронны рэсурс]:http://oscar-wilde.ru/stihi/cvety-zolota.html#t10.– Дата доступу: 09.09.2015.
2. Уайльд, О.Impressionde Voyage [Электронны рэсурс]: http://pergam-club.com/book/3867. – Дата доступу: 17.09.2015.
3. Уайльд, О.Impressionde Voyage [Электронны рэсурс]: http://pergam.pergam-club.ru/book/4759). – Дата доступу: 17.09.2015.
4. Уайльд, О. Impression de Voyage[Электронны рэсурс]: www.facebook.com/serge.minskevich – Дата доступу: 08.11.2015.
5. Rose, M.G. Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis / M. G. Rose – Manchester [England] : St. Jerome Pub., 1997. – P. 101.
6. Торкут, Н. Інтерпретація сонетів В.Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу / Н. Торкут – Ренесансні студії. – 2006. – Вип. 11. – С. 3–19.

А.Анісім (Мінск)

ФАРМІРАВАННЕ РЭЕСТРА НОВАГА ТЛУМАЧАЛЬНАГА СЛОЎНІКА БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ: КРЫТЭРЫІ АДБОРУ

Самым фундаментальным лексікаграфічным здабыткам да сённяшняга дня з’яўляецца 5-ці томны Тлумачальны слоўнік беларускай мовы (у 6 кнігах), выдадзены ў 1977 – 1984 гадах, які ў асноўным ахоплівае лексіку выданняў трох пасляваенных дзесяцігоддзяў. Яго з’яўленне сталася важнай падзеяй у навуковым і грамадскім жыцці. Слоўнік “унёс істотны ўклад у тэорыю і практыку лексікаграфічнай справы, адыграў важную ролю ў развіцці нацыянальнай і мовазнаўчай навукі, у навучальным і асветным працэсах”. [1, с. 61.]

Праца грунтоўная, яна вялася на працягу некалькіх дзясяткаў гадоў. У стварэнні слоўніка прымалі ўдзел вядомыя беларускія мовазнаўцы: М.Р. Суднік, М.П. Лобан, А.Я. Баханькоў і інш. Гэты слоўнік з’яўляецца арыенцірам і ўзорам пры стварэнні іншых лексікаграфічных прац. Некаторыя этапы дзейнасці навуковага калектыву адлюстраваны ў Прадмове да 1-га тома слоўніка. “Матэрыяльнай асновай Слоўніка з’явілася фундаментальная картатэка Сектара лексікалогіі і лексікаграфіі Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа АН БССР, створаная ў пасляваенныя гады шляхам франтальнага і выбарачнага распісвання арыгінальнай мастацкай, навуковай, тэхнічнай, публіцыстычнай і дзелавой літаратуры, выдадзенай у 20 ст., а таксама перакладной палітычнай літаратуры... У якасці дадатковых крыніц выкарыстаны даведнікі па лексіцы і фразеалогіі сучаснай літаратурнай і дыялектнай мовы, літаратурна апрацаваныя тэксты вуснай народнай творчасці” [2, с. 7]. З прыведзенай цытаты відавочна, што матэрыял, які паслужыў асновай для стварэння слоўніка быў значны, але далёка не поўны. Таму “…заняўшы пачэснае месца ў славянскай лексікаграфіі, пяцітомны “Тлумачальны слоўнік беларускай мовы”... паступова адыходзіць у гісторыю. Развіццё беларускай літаратурнай мовы, бесперапыннае ўзбагачэнне яе слоўнікавага фонду, далейшая кадыфікацыя на ўсіх моўных узроўнях ставяць на парадак дня пытанне пра стварэнне агульнанацыянальнага тлумачальнага слоўніка новага пакалення (прыкладна ў 12–15 тамах) [1, с. 62].

Кожная лексікаграфічная праца мае як агульныя задачы, так і свае спецыфічныя. Новы слоўнік арыентаваны на апісанне лексічнага стану беларускай мовы XX – пачатку

XXI стагоддзяў – перыяду, што ўключае ў сябе асноўныя этапы станаўлення, развіцця і змянення лексіка-семантычнай сістэмы беларускай мовы. Таму найпершая задача – адлюстраваць як мага паўней усю лексіку беларускай мовы. Паспрыяць гэтаму могуць у тым ліку і тыя працы, якія ўжо створаны ў мовазнаўстве. За той час, калі выйшаў 5-ці томны Тлумачальны слоўнік, з'явілася шмат дыялектных слоўнікаў беларускай мовы, якія адлюстроўваюць лексічнае багацце розных гаворак, выдадзена шмат тамоў "Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы", заканчваецца выданне "Гістарычнага слоўніка беларускай мовы", "Слоўніка мовы "Нашай Нівы", створана электронная база – корпус беларускай мовы, які фіксуе ўсе словы, што сустракаюцца ў розных тэкстах.

Адной з важных першачарговых задач, якія стаяць перад укладальнікамі любога слоўніка, з'яўляецца стварэнне рэестра. Таму прыступаючы да працы над новым тлумачальным слоўнікам варта асэнсаваць падыходы, якімі кіраваліся навукоўцы падчас стварэння 5-томнага Тлумачальнага слоўніка.

Некаторае ўяўленне пра гэта могуць даць апублікаваныя ў свой час артыкулы адпаведнай тэматыкі. Так, Кандрат Крапіва, пад чыім кіраўніцтвам рыхтаваўся "Тлумачальны слоўнік беларускай мовы" ў 5 тамах, прысвяціў шэраг артыкулаў, напісаных на працягу 50–70-х гадоў мінулага стагоддзя, гэтай тэме – "Шкодная блытаніна ў пытаннях мовы" (1949), "Аб некаторых пытаннях беларускай мовы" (1952), "Пытанні беларускага правапісу" (1952), "Грамадская неабходнасць і беспадстаўнае наватарства" (1972). У названых працах ён разглядаў пытанні, якія датычаць розных аспектаў функцыянавання беларускай мовы: культура мовы, стыль пісьменніка, правапіс і інш. Значнае месца ў даследаваннях навукоўца і пісьменніка адведзена ўзаемаадносінам беларускай і рускай моў. Практычна ў кожным згаданым артыкуле гэтая тэма закранаецца ў той ці іншай ступені, што сведчыць пра яе тагачасную актуальнасць і вастрыню. Вялікую ўвагу Кандрат Крапіва надаваў папаўненню лексічнага складу беларускай мовы. "Што да слоўнікавага саставу, то мы і раней папаўнялі яго за кошт больш багатай і роднай нам рускай мовы, і далей таксама будзем гэта рабіць, але не без разбору. Перш за ўсё мы будзем глядзець, ці няма ў нашай мове адпаведнага па значэнню слова. Калі няма, паспрабуем утварыць яго па ўзору рускага на беларускай аснове. А калі і гэта не ўдасца, тады можам узяць рускае слова цалкам. Так мы вельмі часта робім, калі маем справу з навуковай, тэхнічнай і іншай тэрміналогіяй" [3, с. 159]. Як падаецца, на сённяшні дзень такі падыход не зусім апраўданы, улічваючы тое, што многія лексемы праз з'яўленне новых рэалій і паняццяў прыходзяць да нас наўпрост з англійскай мовы.

Заўсёды важным з'яўляецца пытанне фіксацыі ў слоўніках розных груп лексічных адзінак. Падыходы Кандрата Крапівы да гэтай праблематыкі выглядаюць досыць разважлівымі і абгрунтаванымі. "У нас павінны быць выразныя і свядомыя адносіны да такіх рэчаў, як дыялектызмы, архаізмы, наватворы. Ці мае права пісьменнік уводзіць у мову дыялектызм? …у асобных выпадках, калі слова пашырана на значнай тэрыторыі, калі яго не хапае ў літаратурнай мове для абазначэння пэўнага паняцця або таго ці іншага адцення, можна ўзяць адпаведнае мясцовае слова і пусціць яго ў літаратурны ўжытак" [3, с. 164].

Пэўныя развагі Кандрата Крапівы датычаць літаратурнай творчасці, тым не менш, на нашу думку, яны маюць прамое дачыненне да мовазнаўства ў цэлым і да лексікаграфічнай працы ў прыватнасці. "Такія ж у прынцыпе павінны быць у нас адносіны і да архаізмаў. У працэсе развіцця мовы ў яе ўліваецца пэўная колькасць новых слоў і параўнаўча меншая частка за той жа самы час выпадае, паступова адмірае… Але калі мы пішам твор на гістарычную тэму, дык мы без архаізмаў абысціся не здолеем, бо нам прыдзецца апісваць рэчы і з'явы, якія адышлі ў нябыт, але якія маюць свае назвы. Ёсць і іншыя архаізмы, якія з'яўляюцца вынікам таго, што рэч або з'ява страціла сваю ранейшую назву і набыла новую. Часта гэта словы іншамоўнага паходжання, якія народ замяніў сваімі, роднымі" [3, с. 65]. Тлумачальны слоўнік, як асноўная крыніца для папаўнення ведаў пра лексічнае багацце мовы, безумоўна павінен адлюстроўваць і змяшчаць неабходныя звесткі пра гістарычны пласт нашай мовы, тым больш, што ў апошнія дзесяцігоддзі з'явілася шмат новых

матэрыялаў па гэтай тэматыцы. Гэта і шматлікія творы мастацкай, публіцыстычнай і гістарычнай навуковай літаратуры. Вельмі часта ў іх праяўляецца тэндэнцыя да вяртання ранейшых слоў у актыўны ўжытак, або перастварэнне нанова даўно вядомых і ўжывальных лексем: *гаманец,каліта* (кашалёк), *выведнік* (разведчык), *гаўбец* (балкон) і інш.

Імклівае развіццё беларускай мовы ў сферы перакладу іншамоўнай літаратуры, з'яўленне на аснове замежных твораў уласных мастацкіх тэкстаў, напрыклад, на тэму фантастыкі, выклікала з'яўленне наватвораў, як аўтарскіх – *промнер*‘прамянёвая зброя’, *улонка*‘упадзіна з правалам ці з адтулінай у цэнтры ў прасторы, на нейкай паверхні’ – так і адаптаваных на беларускай глебе запазычанняў: *сігом*‘гомо сінтэтыкус’, ‘чалавек сінтэтычны’ (прыклады ўзятыя з твораў С.Мінскевіча – *заўв. аўт*.) і інш. Новыя прадметы побыту, якія прыйшлі наўпрост з англійскай мовы, набываюць свае назвы ў выглядзе запазычаных і адаптаваных на беларускай глебе слоў (*мабільнік*), а часам для іх абазначэння ствараюцца сінанімічныя аўтарскія неалагізмы – *далькажык* (Дранько-Майсюк). У вышэйзгаданых працах Кандрата Крапівы мы можам знайсці сфармуляваныя прынцыпы навукоўцаў канца ХХ стагоддзя да адлюстравання такіх працэсаў моўнай творчасці. “Што да новых слоў, дык становішча іх у мове зусім іншае, чым становішча архаізмаў і дыялектызмаў. …За гады Савецкай улады.. слоўнікавы састаў нашай мовы папоўніўся вялікай колькасцю новых слоў. Гэта наша багацце. Але не дзіва, што сярод тысяч новых слоў знойдуцца дзясяткі няўдалых, выдуманых наспех, утвораных наперакор законам беларускай мовы. Гэтыя словы-неданоскі таксама псуюць мову. Трэба шукаць на іх месца слоў у народнай гаворцы, а калі ўтвараць новыя словы, дык на аснове агульнавядомых народных слоў” [3, с. 165–166]. На наш погляд, такія падыходы да наватвораў не страцілі актуальнасці і іх можна і трэба ўлічыць пры складанні рэестра новага тлумачальнага слоўніка.

З іншага боку, падчас працы з тэкстамі мастацкай літаратуры для папаўнення матэрыялаў для новага тлумачальнага слоўніка мы заўважылі тое, што ў 5-томным выданні не адлюстравана пэўная колькасць даволі цікавых, як з пункту погляду словаўтварэння, так і іх семантычнага напаўнення, слоў. Некаторыя з іх маглі б увайсці ў новы слоўнік і папоўніць сінанімічны рад. Прывядзём адзін прыватны выпадак. Слова *ўцяжку*, якое сустракаецца ў творах М.Лужаніна, А.Ліса і інш., мае значэнне *‘цяжарная жанчына’*. На наш погляд, у такіх выпадках словы, зафіксаваныя ў творах мастацкай, публіцыстычнай літаратуры, якія цалкам адпавядаюць законам словаўтварэння беларускай мовы, павінны ўвайсці ў рэестр новага слоўніка.

Трэба адзначыць яшчэ адну праблему, якая выразна праяўляецца як у жывым маўленні, так і ў творах мастацкай і публіцыстычнай літаратуры, і якая можа наўпрост, ці апасродкавана паўплываць калі не на фарміраванне рэестра, то на семантычнае напаўненне слоўнікавых артыкулаў адназначна. Размова пра тое, што суіснаванне дзвюх дзяржаўных моў – беларускай і рускай – асабліва пры пераважным афіцыйным ужыванні другой, прывяло да шматлікіх фактаў моўнай інтэрферэнцыі, якая праяўляецца на розных моўных узроўнях, у тым ліку і лексіка-семантычным. Прывядзём адзін прыклад. Так, слова *безадказна*, якое ў беларускай мове мае значэнне *‘без адказнасці’,* пад уплывам рускай мовы памылкова ўжытае ў значэнні *‘без збояў, бездакорна’* і адпаведна гэтаму зафіксаванае ў слоўніку будзе ўводзіць у зман і фарміраваць няправільнае ўжыванне лексемы ў недастаткова дасведчанага карыстальніка. Таму падаецца важным улічыць і такія моманты пры складанні рэестра, і асабліва падчас працы над слоўнікавымі артыкуламі.

Улічваючы ўсё вышэйсказанае, мусім зазначыць, што перад мовазнаўцамі стаіць няпростая задача, чым кіравацца пры адборы лексем для рэестра новага тлумачальнага слоўніка. Найбольш важнай, на нашу думку, з'яўляецца задача адлюстраваць усё багацце беларускай мовы, для чаго неабходна падаваць у рэестры як мага больш лексічных адзінак, якія зафіксаваны ў розных тэкстах на беларускай мове, улічыць усе лексікаграфічныя выданні на беларускай мове. Тым больш, што на сёння для гэтага ёсць усе тэхнічныя магчымасці.

Такім чынам, на нашу думку, адным з важных паказальнікаў для ўключэння ў рэестр новага слоўніка той ці іншай лексемы павінна быць частотнасць ужывання слова ў электронным корпусе беларускай мовы. Другі момант, які трэба абавязкова ўлічваць, неабходна, каб слова фіксавалася ў творах розных аўтараў і як дадатковы аргумент – у творах, напісаных у розных стылях. Падаецца, што і ў адносінах да дыялектнай лексікі мы можам перагледзець ранейшыя падыходы і шырэй адлюстроўваць яе ў новым слоўніку, пры неабходнасці даючы адпаведныя паметы. Што датычыць новай лексікі, якая апошнім часам з'яўляецца ўсё больш і больш у выніку ажыўлення грамадскай цікавасці да беларускай мовы, то для асэнсавання яе вартасці і месца ў агульным лексічным складзе беларускай мовы маглі б адыграць адпаведныя працы і слоўнікі неалагізмаў, але гэта выходзіць за межы нашай праблематыкі і патрабуе дадатковага навуковага абгрунтавання.

ЛІТАРАТУРА:

1. Лемцюгова, В.П. Храналагічная мяжа сучаснасці беларускай літаратурнай мовы / В.П. Лемцюгова // Выбраныя працы. – Мінск: Беларус. навука, 2015. – С. 62–71.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т., 6 кн. / АН БССР, Ін-т мовазнаўства; пад агул. рэд. К.К. Атраховіча (К. Крапівы). –Мінск: БелСЭ, 1977 – Т.1. – 608 с.
3. Крапіва, К. Аб некаторых пытаннях беларускай мовы / К. Крапіва // Збор твораў: у 5 т. – Мінск: Маст. літ., 1976.– Т. 5. – С.150–169.

ЗВЕСТКІ ПРА АЎТАРАЎ

1. Адамовіч Галіна Яўгенаўна – прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”, доктар філалагічных навук, прафесар
2. Анісім Алена Мікалаеўна – навуковы супрацоўнік Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
3. Апанасовіч Наталля Генадзьеўна – старшы выкладчык кафедры сусветнай літаратуры і замежных моў УА “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”.
4. Атраховіч Алена Ігараўна –кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт,унучка Кандрата Крапівы.
5. Атраховіч Зоя Мікалаеўна – кандыдат медыцынскіх навук,нявестка Кандрата Крапівы
6. Бараноўскі Аляксандр Аляксандравіч – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
7. Бароўка Ванда Юльянаўна – прафесар кафедры беларускай літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”, доктар філалагічных навук, прафесар
8. Барысюк Таццяна Пятроўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
9. Баўтрэль Інеса Георгіеўна – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
10. Бахановіч Наталля Леанідаўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
11. Безручко Александр Викторович – профессор кафедры режиссуры телевидения Киевского национального университета культуры и искусств, доктор искусствоведения, доцент
12. Белая Алена Іванаўна – прафесар кафедры філалогіі УА “Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт”, кандыдат педагагічных навук
13. Бітківська Галина Володимирівна – доцент кафедри світової літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук, доцент
14. Бородіца Світлана Василівна – доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури УО “Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка”, кандидат педагогічних наук, доцент
15. Буйноўская Вольга Міхайлаўна – выкладчык кафедры гісторыі беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

16. Вабішчэвіч Таццяна Іванаўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
17. Вашків Леся Петрівна – доцент кафедри історії української літератури УО "Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка", кандидат філологічних наук
18. Вишницька Юлія Василівна – доцент кафедри світової літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, докторант, доцент
19. Ганчарова-Цынкевіч Таццяна Уладзіміраўна – дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры УА "Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка", кандыдат філалагічных навук, дацэнт
20. Гарадніцкі Яўген Андрэевіч – намеснік дырэктара Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
21. Глазман Любоў Якаўлеўна – аспірант кафедры літаратуры УА "Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава"
22. ГніламедаўУладзімір Васільевіч – акадэмік НАН Беларусі, галоўны навуковы супрацоўнікІнстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, прафесар;
23. Голікава-Пошка Яўгенія Уладзіміраўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат мастацтвазнаўства
24. Гончаренко Олена Миколаївна – доцент кафедри змісту і методики початкового навчання Криворізького державного педагогічного університету, кандидат філологічних наук, доцент
25. Гоўзіч Ірына Мікалаеўна – загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры УА "Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка", кандыдат філалагічных навук, дацэнт
26. Грамыка Марыя Валер'еўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат мастацтвазнаўства
27. Губская Вольга Мікалаеўна – дацэнт кафедры беларускай і рускай моў УА "Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт", кандыдат філалагічных навук
28. Данилевич Марія Миколаївна – доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури УО "Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка", кандидат філологічних наук, доцент

29. Данільчык Аксана Аляксееўна – дацэнт кафедры замежнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
30. Дзюкава Эла Юр'еўна – дацэнт кафедры славянскіх літаратур Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
31. Драздова Зінаіда Уладзіміраўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
32. Ермаковіч Кацярына Аляксандраўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; настаўнік беларускай мовы і літаратуры ДУА "Маркаўская сярэдняя школа Маладзечанскага раёна"
33. Жардзецкая Ала Уладзіміраўна – дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры УА "Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка", кандыдат філалагічных навук, дацэнт
34. Жук Ігар Васільевіч – прафесар кафедры беларускай літаратуры УА "Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы" доктар філалагічных навук, прафесар
35. Заяц Наталля Віктараўна – дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры УА "Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка", кандыдат філалагічных навук, дацэнт
36. Іконнікава Людміла Уладзіміраўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
37. Каваленя Аляксандр Аляксандравіч – акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў НАН Беларусі, член-карэспандэнт НАН Беларусі
38. Кавалёў Сяргей Валер'евіч – прафесар кафедры беларусістыкі Люблінскага ўніверсітэта імя Марыі Складоўскай-Кюры, доктар філалагічных навук, прафесар
39. Казлоўскі Руслан Канстанцінавіч – дацэнт кафедры беларускай літаратуры УА "Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы", кандыдат філалагічных навук, дацэнт
40. Калядка Святлана Уладзіміраўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
41. Камароўская Зінаіда Мікалаеўна – дырэктар Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа.
42. Капцюг Ірына Уладзіміраўна – дацэнт кафедры рускай мовы і культуры маўлення УА "Ваенная акадэмія Рэспублікі Беларусь", кандыдат філалагічных навук

43. Караткевіч Вячаслаў Іванавіч – старшы выкладчык кафедры літаратуры і міжкультурных камунікацый УА “Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова”
44. Карачун Вольга Уладзіміраўна – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
45. Кірушкіна Марыя Іванаўна – настаўнік беларускай мовы і літаратуры ДУА “Гімназія №51 г. Гомеля”, аспірант кафедры беларускай літаратуры УА “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны”
46. Кісліцына Ганна Мікалаеўна – вядучы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
47. Клімуць Яраслаў Іванавіч – дацэнт кафедры англійскага, агульнага і славянскага мовазнаўства УА “Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
48. Клябанаў Дзмітрый Феліксавіч – старшы выкладчык Інстытута ўсходнеславянскай філалогіі Ягелонскага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук
49. Комаровская Татьяна Евгеньевна – заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы УО “Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка”, доктор филологических наук, профессор
50. Краўцова Аляксандра Уладзіміраўна – студэнтка 2-га курса філалагічнага факультэта УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”
51. Лакотка Аляксандр Іванавіч – акадэмік НАН Беларусі, дырэктар Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, доктар архітэктуры, прафесар
52. Лапата-Загорскі Аляксандр Мікалаевіч – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
53. Лапцёнак Алена Мікалаеўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
54. Лаўшук Сцяпан Сцяпанавіч – галоўны навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, прафесар, член-карэспандэнт НАН Беларусі
55. Лебедзеў Аляксандр Уладзіміравіч – настаўнік беларускай мовы і літаратуры СШ №28 г. Магілёва, аспірант УА “Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова”

56. Лепишева Елена Михайловна – старший преподаватель кафедры доуниверситетской подготовки. Белорусского государственного университета
57. Леська Лілія Пятроўна – старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”
58. Ліякумовіч Цімафей Барысавіч – доктар філалагічных навук, прафесар
59. Лугоўскі Аляксандр Іванавіч – дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”, кандыдат педагагічных навук, дацэнт
60. Лясовіч Святлана Міхайлаўна – дацэнт кафедры сусветнай літаратуры і замежных моў УА “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
61. Макарэвіч Алесь Мікалаевіч – прафесар кафедры літаратуры і міжкультурных камунікацый УА “Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова”, доктар філалагічных навук, дацэнт
62. Макарэвіч Лідзія Вітальеўна – дырэктар Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры
63. Максімовіч Валерый Аляксандравіч – галоўны навуковы супрацоўнік Інстытута філасофіі НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, дацэнт
64. Манкевіч Алена Алёйзаўна – загадчык аддзела беларускай літаратуры XX і XX стст. Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
65. Масарэнка Юлія Аляксандраўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
66. Мацюхіна Таццяна Барысаўна – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
67. Мельнікава Анжэла Мікалаеўна – дацэнт кафедры беларускай літаратуры УА “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітет імя Ф. Скарыны”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
68. Мікуліч Мікалай Уладзіміравіч – загадчык аддзела ўзаемасувязей літаратур Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
69. Мінскевіч Сяргей Леанідавіч – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук

70. Міхалевіч Алена Генадзьеўна – дацэнт кафедры беларускага і рускага мовазнаўства УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
71. Мойскі Аляксандр Часлававіч – спецыяльны карэспандэнт Белтэлерадыёкампаніі; аспірант кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”
72. Мушынскі Міхась Іосіфавіч – галоўны навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, доктар філалагічных навук, член-карэспандэнт НАН Беларусі
73. Мятліцкая Ганна Мікалаеўна – старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук
74. Мяцеліца Ірына Сяргееўна – малодшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
75. Навасельцава Ганна Віктараўна – дацэнт кафедры літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэта імя П.М. Машэрава”, кандыдат філалагічных навук
76. Навіцкая Валянціна Віктараўна – магістр філалагічных навук
77. Назараў Валерый Фадзеевіч – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
78. Новік Ганна Юр’еўна – аспірант Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
79. Нуждзіна Тамара Сяргееўна – дацэнт кафедры беларускай і рускай філалогіі УА “Мозырскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя І.П. Шамякіна”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
80. Парфянюк Ксенія Аляксандраўна – вучаніца 11 класа гімназіі № 24 г. Мінска
81. Пашкоў Генадзь Пятровіч – першы сакратар ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”
82. Петрушкевіч Ала Мікалаеўна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт
83. Пыско Наталля Мікалаеўна – навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
84. Пятровіч (Сачанка) Барыс – старшыня Рады ГА “Саюз беларускіх пісьменнікаў”
85. Рагойша Вячаслаў Пятровіч – загадчык кафедры тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, доктар філалагічных навук, прафесар
86. Рагуля Аляксей Уладзіміравіч – прафесар кафедры этналогіі і фальклору УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат філалагічных навук, прафесар
87. Рак Марыя Сяргееўна – студэнтка 3 курса філалагічнага факультэта УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка

88. Рамза Таццяна Расціславаўна – дацэнт кафедры сучаснай беларускай мовы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук
89. Русілка Вольга Іванаўна – дацэнт кафедры літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
90. Саматой Ірына Вацлаваўна – старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт” імя П.М.Машэрава
91. Самахвал Сяргей Іванавіч – аспірант кафедры славянскіх літаратур Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
92. Синяк Елена Петровна – преподаватель кафедры белорусского и иностранных языков УО “Академия Министерства внутренних дел Республики Беларусь”
93. Смольскі Рычард Баляслававіч – галоўны навуковы супрацоўнік навукова-даследчага аддзела УА “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”, доктар мастацтвазнаўства, прафесар
94. Сычова Святлана Анатольеўна – старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”
95. Сянкевіч Ніна Міхайлаўна – навуковы супрацоўнік Інстытута мовазнаўства імя Якуба Коласа Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
96. Тарасава Тамара Мікалаеўна – прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”, доктар філалагічных навук, прафесар
97. Тарасова Елена Владимировна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы УО “Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка”.
98. Трапянок Уладзімір Анатольевіч – загадчык аддзела навін культуры дырэкцыі канала “Культура” Беларускага радыё, аспірант УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”
99. Трафімчык Анатоль Віктаравіч – вучоны сакратар Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
100. Траццяк Зоя Іванаўна – дацэнт кафедры сусветнай літаратуры і замежных моў УА “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”, кандыдат філалагічных навук
101. Тычына Софія Міхайлаўна – дацэнт кафедры беларускай філалогіі і сусветнай літаратуры УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат філалагічных навук
102. Федоренко Ольга Борисівна – старший викладач кафедри філософії і педагогіки УО “Національний транспортний університет”, м. Кривий Ріг, Україна
103. Хоміч Таццяна Пятроўна – дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры УА “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка”, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

104. Храпунович Анна Игоревна – магистрант кафедры литературы УО “Витебский государственный университет имени П.М. Машерова”
105. Чарота Уладзімір Іванавіч – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
106. Шаладонава Жанна Сяргееўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
107. Шаладонаў Ігар Міхайлавіч – дактарант Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; старшы навуковы супрацоўнік, кандыдат філалагічных навук
108. Шамякіна Алеся Іванаўна – старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
109. Шарапава Алена Васільеўна – старшы выкладчык кафедры літаратуры і міжкультурных камунікацый УА “Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова”
110. Шаўлякова-Барзенка Ірына Леанідаўна – начальнік Адукацыйнага цэнтра навукова-метадычнай установы “Нацыянальны інстытут адукацыі” Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, кандыдат філалагічных навук, дацэнт
111. Шматкова Ірына Ігараўна – дацэнт кафедры беларускай і рускай моў УА “Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт”, кандыдат філалагічных навук
112. Якавенка Наталля Васільеўна – дактарант Інстытута літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, кандыдат філалагічных навук
113. Ярасінскі Баўтрамей Мечыслаў – магістрант Інстытута ўсходнеславянскай філалогіі Ягелонскага ўніверсітэта
114. Ярмоленка Алена Уладзіміраўна – выкладчык беларускай мовы УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту”, аспірант кафедры беларускай літаратуры УА “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны”

Навуковае выданне

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА Ў КУЛЬТУРНАЙ ПРАСТОРЫ СУЧАСНАГА ГРАМАДСТВА

Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 года)

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 03.03.2016 Фармат 60x84 1/16
Папера афсетная Гарнітура TimesNewRoman
Друк лічбавы Ум.-др.арк 24,8 Ул.-выд.арк. 38,5 Наклад 100 экз. Заказ № 2164
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66,
e-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA ў ВТАА «Права і эканоміка»
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ, выдадзенае
Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185