

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
філалагічны факультэт

ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ КУЛЬТУРА

Матэрыялы
міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
22–23 красавіка 2008 г., г. Мінск

Частка 1

Мінск
2008

УДК 398 (=161.3)(043.2)
ББК 82.3 (4Бел) я43
Ф 19

Рэдкалегія:

Роўда І. С., доктар філалагічных навук,
дэкан філалагічнага факультэта (БДУ, г. Мінск),

Шамякіна Т. І., доктар філалагічных навук, загадчык кафедры
беларускай літаратуры і культуры (БДУ, г. Мінск),

Баршчэўскі А., прафесар кафедры беларусістыкі
Варшаўскага ўніверсітэта (Польшча),

Казаква І. В., доктар філалагічных навук,
прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры (БДУ, г. Мінск),

Новак В. С., доктар філалагічных навук,
прафесар (ГДУ імя Ф. Скарыны, г. Гомель)

Ф 19 **Фальклор** і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ.
канф., 22-23 крас. 2008 г., г. Мінск: у 2 ч. / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. –
Мінск: БДУ, 2008.
Ч. 1 – 198 [1] с.

У зборнік уключаны матэрыялы пленарнага і секцыйных выступлен-
няў удзельнікаў канферэнцыі. Матэрыялы прадстаўлены ў аўтарскай рэ-
дакцыі, розныя па ўзроўню, раскрываюць разнастайныя аспекты трады-
цый і сучаснасці, фальклору, суадносіны фальклору з мовай і літаратур-
най традыцыяй і інш, асабліваю цікавасць прадстаўляюць для
спецыялістаў-філолагаў, этнографў і гісторыкаў культуры, студэнтаў вы-
шэйшых навучальных устаноў культуралагічнага і філалагічнага профілю,
а таксама для ўсіх, хто цікавіцца беларускай нацыянальнай культурай.
Для шырокага кола чытачоў.

УДК 398 (=161.3)(043.2)
ББК 82.3 (4Бел) я43

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

Шамякіна Т. І. (Мінск, Беларусь)

ЗНАЧЭННЕ НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ Ё СУЧАСНЫМ ГРАМАДСТВЕ

У 2007 годзе на Вучоным савеце ў БДУ выступаў з дакладам Генеральны дырэктар Сусветнай арганізацыі па інтэлектуальнай уласнасці Камаль Ідрыс. Даклад яго – надзвычай цікавы, таму што ён гаварыў пра культуру як самы важны капітал. Адносна ж Беларусі дасведчаны, безумоўна, чалавек згадваў пераважна наш фальклор, лічачы яго бяспрэчнай і вельмі дарагой для ўсіх народаў Зямлі каштоўнасцю. З аднаго боку, гэта было надзвычай прыемна: вось як у свеце шануюць нашу народную культуру! З іншага боку, міжволі мільгала думка, а ці ўмеем мы самі так цаніць уласны набытак? На щчасце, і ўрад рэспублікі, і мясцовыя органы ўлады вельмі добра разумеюць важнасць для краіны захавання фальклорнай, этнаграфічнай спадчыны.

Каб быць больш канкрэтнай, спашлюся на вопыт уласна БДУ, і ў прыватнасці нашага філалагічнага факультэта. Ва ўніверсітэце існуе некалькі народных ансамблей, сярод іх самы, бадай, вядомы і любімы – хор народнай песні «Родніца». На філфаку дзякуючы намаганням яго кіраўніцтва, кіраўніцтва ўніверсітэта і энтузіястаў-выкладчыкаў працуе вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору пад кіраўніцтвам кандыдата філалагічных навук дацэнта Т. А. Марозавай, кабінет-музей беларускай народнай культуры, дырэктар якога – доктар філалагічных навук І. В. Казакова, студэнцкая навукова-даследчая лабараторыя «Фалькларыстыка» пад кіраўніцтвам кандыдата філалагічных навук дацэнта Р. М. Кавалёвай. Прафесар І. В. Казакова і старшы выкладчык Т. М. Смольская стварылі ансамбль народнай песні «Багач», І. В. Казакова аднавіла народны студэнцкі тэатр «Летуценнік», што праславіўся 20-25 год таму пад кіраўніцтвам дацэнта М. Б. Яфімавай, 80-годдзе якой факультэт нядаўна шырока адзначыў. Штогод кафедра тэорыі літаратуры праводзіць Шырмаўскія чытанні, матэрыялы якіх заўсёды выдаюцца ў выглядзе зборніка. Адзін раз у два гады кафедра беларускай літаратуры і культуры арганізоўвае міжнародную канферэнцыю «Фальклор і сучасная культура».

Неабходна адзначыць, што традыцыі збірання і вывучэння скарбаў народнай творчасці ў БДУ надзвычай багатыя. З моманту стварэння ўніверсітэта тут існавала кафедра беларускай літаратуры і этнаграфіі пад кіраўніцтвам І. Замойна. Гэта – правобраз нашай кафедры беларускай літаратуры і культуры. Вядома, што падчас Вялікай Айчыннай вайны ўніверсітэт прыйшлося аднаўляць у надзвычай неспрыяльных умовах. Адразу пасля вызвалення Мінска ў 1944 годзе БДУ пераехаў са станцыі Сходня пад Масквой у сталіцу Беларусі. Дацэнт нашай кафедры, любімая намі В. В. Казлова, успамінаючы першыя гады існавання факультэта і кафедры пад кіраўніцтвам доктара філалагічных навук, прафесара М. Р. Ларчанкі, згадвае: «Міхась Рыгоравіч выдатна спалучаў навуковую і педагогічную працу. Навучанне і выхаванне ў яго струменілі адным рэчышчам, у адным ключы. Сведчаннем можа быць яго роля ў прызначэнні і выкрышталізацыі Купалаўскага свята ў Вязынцы. Падрыхтоўкай да фэсту займаўся ўвесь факультэт на чале з камсамольскім, прафсаюзным, партыйным камітэтамі. У гэтай жа звязцы дзейнічалі намеснікі дэкана Р. Булацкі, У. Лазоўскі і М. Піпчанка. Узначальваў рэй дэкан факультэта (ім і быў М. Р. Ларчанка – **Т. Ш.**). У час свята выкарыстоўвалі шматлікія народныя традыцыі і абрады. Так, з хлебам-караваем і соллю на нацыянальным ручніку сустракалі шануюных гасцей – радню народнага песьняра, пляменніцу Раманоскую Ядвігу Юліянаўну, дырэктара музея Янкі Купалы Дапкюнас Жанну Казіміраўну і інш. Жаданымі гасцямі былі пісьменнікі, грамадскія дзеячы, прадстаўнікі рэктарата на чале з рэктарам. Гасцей ушаноўвалі павязаннем купалаўскіх юбілейных

касыначак-гальштукаў. Дзяўчаты пусkali па вадзе рачулкі сімвалічныя вяночкі, а вечарам каля начнога вогнішча ачышчаліся ад «грахоў». Фактычна студэнты на свяце здавалі практычны экзамен па курсе «Вуснай народнай творчасці» выкладчыкам М. Ларчанку, В. Захаравай, Н. Гілевічу, Р. Кавалёвай» [1, с. 176–177]. Як бачым, традыцыі выкарыстання народнай абраднасці ў студэнцкіх святых заклалі яшчэ нашы настаўнікі – знакамiтыя філолагі савецкага часу.

Калі адысці ад канкрэтыкі і звярнуцца да большых маштабаў, то дазволіце падыяліцца назiраннямі, якія звязаны з найбольш блізкай мне сферай – слоўнай мастацкай творчасцю. Пачну я некалькі здалёк. Народная культура захавалася і развіваецца дзякуючы існаванню ў Беларусі сялянства. На жаль, СМІ не акцэнтуюць увагу на тым, што ў Расійскай Федэрацыі сялянства аказалася амаль знішчаным, і гэта пагражае для нашай суседкі стратай прадуктовай незалежнасці. Небяспека вельмі рэальная і страшная, калі мець на ўвазе рост цэн на прадукты харчавання ва ўсім свеце. Перад такой пагрозай мы з усё большай яснасцю ўсведамляем, што ўсе поспехі цывілізацыі на Зямлі маюць сваім вытокам сельскую гаспадарку. Яна дала магутны штуршок цывілізацыйнаму развіццю, нават адчуванню ўласна часу. Паляўнічы і збіральнік жывым адным днём, аселя ж лад жыцця патрабаваў адчування гадавога цыклу з яго чаргаваннем сезонаў. Так узнік календар – цэнтральны стрыжань чалавечай культуры. Вядзенне сельскай гаспадаркі заканамерна спрыяла ўзнікненню гандлю і спецыялізацыі прафесій, некаторыя з якіх (пэўныя рамёствы ці мастацтвы) пачынаюць канцэнтравацца ўжо не толькі ў вёсках, а і ў гарадах. Адсюль недалёка да ўзнікнення пісьменнасці, законаў і дзяржавы.

Вобразнае слова таксама ўзнікае ў асяродку вясковай грамады, на ўлонні прыроды, як своеасаблівы перыфраз сялянскай творчай працы – таму і злучалі іх, праца паэтычную і працу на полі, нашы паэты. У незабыўнага Максіма Танка чытаем: «У кожным слове шумелі // мільёны калосаў // І звiнела сталь вострая кос». Або ў Яўгеніі Янішчыц: «І покуль дыхае планета, // Не вынішчаецца датла // Душа народа і паэта // У шуме жытняга святла».

Новая беларуская літаратура, якая ў XIX стагоддзі развівалася ў неспрыяльных умовах, а з пачатку XX стагоддзя магутна заявіла пра сябе, лічыцца адной з самых сялянскіх у свеце: сялянскіх у сэнсе адрасата – для каго стваралася; у сэнсе аб'екта адлюстравання; а ў XX стагоддзі – і аўтарства, бо пераважная большасць савецкіх пісьменнікаў паходжаннем з сялян.

Але для таго, каб у поўнай меры ўсвядоміць анталогічныя асновы беларускай літаратуры, неабходна прыгадаць яе міфалагічна-фальклорную спадчыну.

Першым сталым земляробам быў, як вядома, прабацька Ной, ад якога вядзецца сучаснае чалавецтва. З аповеда пра Ноя пачынаюцца ўсе старадаўнія хронікі – пачатак нашай літаратуры, у тым ліку летапісны звод «Аповесць мінулых гадоў», а таксама беларуска-літоўскія летапісы.

Падзвіжніцкая несупынная праца на зямлі нашых продкаў-земляробаў давала не толькі матэрыяльны плён і жыццё. Яна фарміравала ў сотнях пакаленняў асаблівы светапогляд, значна больш высокі і адухоўлены, чым, скажам, у прадстаўнікоў плямёнаў качэўнікаў, паляўнічых, збіральнікаў.

Чаму светапогляд земляробаў можна лічыць больш высокім і адухоўленым; чаму менавіта на аснове паселішчаў земляробаў узнікаюць гарады, урэшце ўсе вялікія цывілізацыі?

Справа, відаць, у тым, што сельскагаспадарчая праца дазваляе людзям уступаць з прыродай у найбольш гарманічныя стасункі. Чалавек жыве ў двух светах – свеце прыроды і свеце культуры. На гэты дваіты характар нашага акаляючага асяроддзя можна паглядзець і з іншага боку. Чалавек не існуе па-за светам рэчаў і светам знакаў. Рэчы, створаныя як прыродай, так і самім чалавекам, – матэрыяльны субстрат нашага свету. Свет знакаў, намнога больш разнастайны, аказваецца звязаным з рэчамі, але пры дапамозе складаных, цяжкіх і часта няўлоўных адносін. Адрозненне вясковага ладу ад гарадскога – у яго

рэлігійнасці, яго большай сакральнасці. Пад рэлігійнасцю я маю на ўвазе не столькі царкоўнасць, колькі магчымасць бачыць вышэйшы сэнс ва ўсіх з’явах жыцця. «Гаворка ідзе, – адзначае вядомы расійскі сацыёлаг С. Кара-Мурза, –... пра касмічнае пачуццё, здольнасць бачыць вышэйшы сэнс ва ўсіх з’явах прыроды і выяўленні чалавечых адносін. Ворыва, сеў, уборка ўраджаю, будаўніцтва дома і прыняцце ежы, нараджэнне і смерць – усё мае ў селяніна літургічнае значэнне («Араць – значыць маліцца»). Яго жыццё напоўнена гэтым сэнсам. Яго патрэбы вялікія, але яны задавальняюцца знешне малымі сродкамі» [2, с. 212]. Праца на зямлі вядзе да самапазнання, да ўсведамлення свайго жыццёвага прызначэння.

Такім чынам, акрамя прыродных, біялагічных патрэб, для задавальнення якіх існуюць рэчы, чалавеку патрабуюцца яшчэ і знакі, вобразы, сімвалы. Гэтыя патрэбы не менш фундаментальныя. І сяляне задавальнялі іх, ствараючы міфалогію, фальклор, сваю самабытную культуру.

Фальклор – прадукт выключна сялянскі. На гэты тэзіс можна запырэчыць, што ёсць і гарадскі фальклор, і нават у наш час зусім не бедны. Гэта так, але ж гарадскі фальклор ствараецца паводле матрыц, што ўзніклі ў нетрах вясковай цывілізацыі, па яе ўзорах.

Інакш кажучы, гарадская цывілізацыя застаецца другаснай у шмат якіх складніках. У тым ліку, у сэнсе якасці чалавечага матэрыялу. Адзін з лепшых расійскіх сацыёлагаў А. С. Панарын піша: «У горад адыходзілі больш кемлівыя, больш прыстасаваныя, больш чуйныя да выкліку сучаснасці. Але больш сталая сучаснай рэфлексія адкрывае нам таямніцы, недасягальныя для традыцыйнай сацыялогіі. Паводле нейкага вышэйшага крытэрыю, тых, што засталіся на зямлі, неабходна прызнаць лепшымі – сапраўднымі захавальнікамі патухаючага касмічнага агню, адказнага за працяг жыцця» [3, с. 105]. Сапраўды, з пазіцыі дагматычнай навукі, вёска дала гораду перш за ўсё фізічную масу новай рабочай сілы. Аднак з пазіцыі метафізікі *касмізму* вёска падаравала гораду «той тып чалавека, які сённяшні горад сфармаваць ужо не ў стане: чалавека, што нясе ў свет дар спантаннай, бескарыслівай актыўнасці, няўтольнай уражлівасці і дапытлівасці, суперажыванна і саўдзелу – інакш кажучы, той адкрытасці быццю, без якой грамадская вытворчасць немагчымая» [3, с. 106].

Адкрыты быццю чалавек акумуляваў касмічныя энергіі і выяўляў іх праз першабытны татэмізм, анімізм, магію, а ў гістарычныя часы – праз розныя жанры фальклору, які паказваў малюнку разумнага быцця. Адны фальклорныя тэксты ўяўлялі сабою архаічныя сакральныя веды (казкі, быліны, замовы, загадкі), іншыя ўтрымлівалі ў выглядзе лаканічнай вобразнай формулы маральныя прынцыпы, этычныя нормы, ацэначныя крытэрыі і эстэтычныя меркаванні (прыказкі і прымаўкі). Неўміручае значэнне міфалагічна-фальклорных вобразаў у тым, што яны сімвалізуюць космас, прыроду ў цэлым. Чалавек, жывучы ва ўмовах горада і прывязаны да яго рэалій, мысліць эмпірычна, а не сімвалічна: ён не можа бачыць у рэчах знакі «іншай рэальнасці», іншых даляглядаў. Вось чаму сучасная літаратура пры ўсіх яе фармальных знаходках – халодная і бяздушная, не грэе чалавека, не задавальняе яго голад на сімвалы.

Адзін з такіх глабальных сімвалаў – Маці-Зямля. Ён – важнейшы ў паэтычнай ідэалогіі беларускіх пісьменнікаў-класікаў. Паняцце зямлі з’яўляецца ў айчынным прыгожым пісьменстве сэнсаўтваральным, стылеўтваральным, жанраўтваральным (творчасць Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, Івана Мележа, Вячаслава Адамчыка і інш.). «Я пісаў зямлі многа лістоў, – паэтычна сведчыў Максім Танк. – Але пакуль што // Адказ атрымаў я // толькі на ліст мой, // напісаны плугам».

Вобраз Маці-Зямлі – глыбока архетыповы, бо, як можна меркаваць, ядро аўтахтоннага насельніцтва (барэалы) заставалася тут, нягледзячы на ўсе перамяшчэнні плямёнаў, назаўсёды, засяліўшы тэрыторыю адразу пасля сыходжання ледавіка (клімат тады быў іншы, і зямля высыхала хутка). А выгоды геаграфічнага становішча цяперашняй Беларусі былі ацэнены, безумоўна, здаўна. Маецца на

ўвазе цэнтральнае становішча ў Еўропе, у тым ліку паміж морамі – Балтыйскім і Чорным, на беразе ўласнага Мора Герадота, акрамя таго, з рэчкамі-дарогамі, якія цяклі (заўважым гэтак) ў розныя бакі свету. Улічваючы такога кшталту рачную сетку, можна сказаць, што космас беларуса заўсёды быў арыентаваны на інфармацыю, бо да нас сцякаліся звесткі з усю краін. І літаратура беларуская таксама скіравана на гэтыя і нават на палілог: яна ўбірала ў сябе лепшае з суседніх літаратур і па гэтай прычыне хутка, дынамічна развівалася.

У гісторыкаў свой падыход да праблемы, у філолагаў – свой. Мова і міф – больш праўдзівыя сведкі, чым матэрыяльныя артэфакты, якія ў глебе, безумоўна, не захаваліся, бо наша высокаразвітая цывілізацыя была праўляная. Тут пафас нашага даклада палемічна скіраваны супраць паважаных пісьменнікаў і даследчыкаў літаратуры, якія гавораць аб беларусах як аб «людзях на балоце», што спрадвечна сьдзелі ў балоце і мелі адпаведны менталітэт. Наадварот, у раўніннай Беларусі існаваў культ курганно-валатовак, што ствараліся штучна, з'яўляючыся і сродкам архітэктурнай арганізацыі ландшафту, і сакральным судакрананнем зямлі і неба, і месцам пахавання героя-волата. А герояў было столькі, што нават у пачатку XX ст., як сцяврджае БСЭ, у нас заставалася 6000 курганоў [4, с. 179]. Што ж тычыцца зямлі, то беларус сямліўся на высокіх берагах рэчак, на ўзгорках, пад купалам неба. Так, сапраўды, у балотах хаваліся: пад ударамі пас-таянных хваляў качэўнікаў з усходу – готаў, гунаў, венграў, печанегаў, татар – славянскія плямёны з поўдня, з Дуная, беглі ў нашы лясы і балоты і бараніліся тут. Мы павінны быць ўдзячныя балотам, якія захавалі славянскі этнас.

Вада і лес – асноўныя фактары, паводле акадэміка Б. Рыбакова, жыцця славяніна. Ёсць версія акадэміка І. Дзяканавы, што і земляробства, як не дзіўна, узнікла не ў стэпе, дзе, здавалася б, багатыя чарназёмы, а ў лясной зоне. Увогуле стасункі продка-селяніна з прыродай уяўлялі сабою надзвычай складаную сістэму ўзаемазвязі сацыяльна-прыроднага, псіха-эмацыянальнага і рацыянальнага кампанентаў. Яны знаходзілі сваё выяўленне ў гаспадарцы, у вераваннях, у фальклоры. Вопыт развіцця земляробчай цывілізацыі даваў чалавеку ўпэўненасць у адэкватнасці сваіх дзеянняў Боскай задуме.

Па ўсіх вышэйназваных прычынах, на думку дакладчыка, толькі народная культура – сапраўдная культура, а ўсё астатняе – тэатры, музеі, выставы, выдавецтвы, радыё і тэлебачанне – толькі напластаванні над ёю. Больш за тое, народная культура – своеасаблівае і навука, ва ўсялякім разе, каласальны скарб ведаў, з якога яшчэ чэрпаць і чэрпаць. Фактычна ў кожнага народа ёсць найвялікшыя каштоўнасці: яго зямля, яго гісторыя, яго культура.

Тэзісна адзначу палажэнні, якія з'яўляюцца высновамі з даклада, і на якія, спадзяюся, дакладчыкі звярнуць увагу падчас работы секцый:

1. Фальклор з'яўляецца асноўнай крыніцай для рэканструкцыі старажытнай славянскай духоўнай культуры, славянскай міфалогіі. Можна з гонарам сказаць, што за апошнія дваццаць гадоў намаганнямі беларускіх навукоўцаў, у тым ліку, навукоўцаў нашага факультэта, удалося рэканструяваць і скласці даволі гарманічную сістэму беларускай міфалогіі. Веданне ж міфалогіі, якая ўся – на архетыпах – дапамагае лепшаму разуменню псіхалогіі нашых продкаў, а значыць, і веданню нас саміх. Урэшце, той жа задачы служыць і фальклор.

2. Беларускае народная культура наскрозь, так бы мовіць, экалагічная. У ёй занатаваныя шматтысячагадовыя стасункі чалавека і прыроды. Народная духоўная спадчына вучыць беражліваму і любоўнаму стаўленню да свету, да прыроды, да зямлі – нашай маці-карміцелькі.

3. Народная культура дае найважнейшыя ўрокі і маралі, вучыць любові і сяброўскім адносінам паміж людзьмі. Немец Апоніmus, які праязджаў па Беларусі ў эпоху Сярэднявечча, сведчыў, што не было ў нашых продкаў ні крадзеж, ні падману, затое ўражвалі яны чужынаў сваёй выключнай гасціннасцю. Ды што казаць, яшчэ я памятаю часы, калі ў вёсках, ды і ў горадзе, не было замкоў на дзвярах. У нашым так званым «пісьменніцкім доме» па вуліцы К. Маркса, 36,

дзверы не зачыняліся, дзеці маглі забегчы ў любую кватэру, і заўсёды іх кармілі, распыталі пра справы ў школе, чыталі вершы. Гэтае адчуванне жыцця абшчынай, грамадой з нязменнай узаемадапамогай і прыязнасцю паміж людзьмі – самае моцнае ўражанне, вынесенае мною з гадоў маленства. Нярэдка можна пачуць, што часы змяніліся, а значыць, маўляў, і мараль павінна змяніцца. Гэта няпраўда. Тэхнічная аснашчанаць, дасягненні тэхналагічнай цывілізацыі не адмяняюць звыклых стасункаў паміж людзьмі, а тым больш, не адмяняюць матывацый учынкаў. Яны тыя ж, што былі і ў Антычным Рыме, і ў славянскіх княствах. Любоў, нянавіць, зайздрасць, рэўнасць, сяброўская сімпатыя, прага багацця, камфорту, аскетызм – усё гэта засталася, як засталася і жыццёвыя сітуацыі, у якіх пачуцці выяўляюцца. Не сакрэт, што маладых часам раздражняе кансерватызм старэйшых, якія, як быццам, абмяжоўваюць іх свабоду, устаўляюць розныя табу, забароны. Яны лічаць, што нарэшце настаў іх час – час свабоды, дэмакратыі. Між тым, культура – уся на табу. Сістэма маральных табу – і ёсць культура.

4. Народная культура дае не толькі веды – веды пра тысячы розных сітуацый, якія і вучаць нас жыццю ў соцыуме, але дорыць яна і паэтычнае пачуццё, якое была прасякнута на працягу тысячагоддзяў. Дзякуючы гэтаму паэтычнаму, а таксама сакральнаму пачуццю народная культура ўпрыгожвае наш побыт, робіць яго цікавым, гарманічным, поўным, дапамагае пераадольваць цяжкасці быцця.

Літаратура

1. Казлова, Вольга. *Мой хросны бацька. Слова пра Міхася Рыгоровіча Ларчанку / Вольга Казлова // Польшча. – № 9. – 2007. – С. 173. – 180.*
2. Кара-Мурза, С. *Советская цивилизация. От Великой Победы до наших дней / С. Кара-Мурза. – М.: Эксмо, 2004.*
3. Панарин, А. С. *Православная цивилизация в глобальном мире / А. С. Панарин. – М.: Алгоритм, 2002.*
4. *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. У 5 тт. – Т. 3. – Мінск: БелСЭ, 1984–1987.*

Казаква І. В. (Мінск, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНАЯ СПАДЧЫНА ХОЦІМШЧЫНЫ: УЧОРА І СЁННЯ

Кожны народ, як бы не змянялася яго жыццё, застаецца самім сабой. Асноўныя этнічныя асаблівасці, спецыфіка нацыянальнага светапогляду і псіхалогіі захоўваюцца на ўсіх этапах развіцця народа. Бясспрэчна, ідзе працэс паглыблення светапогляду і пашырэння псіхічнай сферы, але іх унутраная спецыфічная для кожнага народа сутнасць застаецца і забяспечвае трываласць існавання этнасу.

Пераемнасць пакаленняў нідзе не адлюстроўваецца так поўна і натуральна, як у фальклору. У апошні час усё больш набірае сілу навуковая і культурна-асветніцкая плынь, у якой народная творчасць бачыцца ў трох вымярэннях – мінулым, сучасным і будучым. Вялікае значэнне мае фальклор для стварэння цэласнай выявы свету, успрыняцці сябе ў сусвеце, асэнсаванні свайго месца на Зямлі. Глыбокае і ўсебаковае вывучэнне фальклору – найпершага і найглыбейшага самавыяўлення народнай душы – дае магчымасць даследаваць вытокі нацыянальнай самасвядомасці, што дапаможа нам больш аб'ектыўна ацаніць гісторыю і правільна арыентавацца ў сучасных этнічных працэсах. Хоцімскі раён Магілёўскай вобласці мае вельмі багатую і распрацаваную фальклорную спадчыну. Дзякуючы рупліўцам-збіральнікам фальклору многае з найкаштоўнейшай духоўнай спадчыны нашых продкаў захавалася і стала набыткам сённяшніх і будучых пакаленняў беларусаў.

Пра важнасць захавання помнікаў фальклору і этнаграфіі навукоўцы пачалі задумвацца параўнальна нядаўна – у канцы XVIII ст. Як раз у гэты час (у 1786 годзе) у Беларусі была праведзена першая этнаграфічная экспедыцыя

пад кіраўніцтвам Андрэя Казіміравіча Меера, вынікам якой стала яго праца «Апісанне Крычаўскага графства, або былога староства». Потым, у XIX ст., вивучэнне Беларусі стала ажыццяўляцца планава і больш-менш якасна. На жаль, Хоцімшчына не была шырока прадстаўлена ў спісе рэгіёнаў, фальклорна-этнаграфічная адметнасць якой была б афіцыйна засведчана. Таму і грунтоўнае вивучэнне яе вуснай спадчыны распачалося толькі ў 2-й палове наступнага, XX ст.

Аднымі з першых запісалі песні і некаторыя абрады ў Забялышынскім прыходзе Клімавіцкага павета пазаштатныя карэспандэнты «Могилевских губернских новостей». Затым, сістэматызаваныя пад кіраўніцтвам рэдактара газеты І. В. Рубаноўскага, гэтыя матэрыялы ўвайшлі ў 1-шы том унікальнага «Опыта описания Могилевской губернии...» (1882 г.).

У 4-м выпуску манументальнага выдання Е. Р. Раманава «Белорусский сборникъ» (1891) на с. 196–197 знаходзім запісанае ў мястэчку Забялышына цікавае паданне пра паходжанне возера. Змест яго наследзе лепшыя традыцыі старажытных апокрыфаў, у якіх Бог і святыя апосталы надзяляюцца рысамі рэальных, вядомых многім людзей.

Еўдакім Раманавіч Раманаў, які апублікаваў больш за 10 тыс. фальклорных твораў, не абмінуў увагай і такія утылітарны, тады яшчэ практычны, жанр, як замовы. Клімавіцкі павет (у тым ліку, вядома, і цяперашняя Хоцімшчына) таксама даў яму некалькі дзесяткаў «моцных» (як сцвярджалі рэспандэнты) па сіле свайго ўздзеяння «нагавораў».

Паводле сведчання даследчыкаў фальклору (З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева), значную навуковую вартасць маюць песенныя запісы, зробленыя ў 1908 г. у вёсках і мястэчках тагачаснага Клімавіцкага павета І. Зубавым. На жаль, шырокаму чытачу яны дагэтуль застаюцца недаступнымі. Тым не менш, важным з'яўляецца ўжо сам факт існавання, таго, што каштоўныя духоўныя набыткі навечна засталіся ў гісторыі нашай культуры.

Увогуле, XX ст. як бы падвяло рахунак таму, што было назапашана чалавецтвам за доўгія стагоддзі яго існавання. Для вуснай народнай творчасці беларускаў такім «рахункам» стала выданне шматтомнага збору «Беларуская народная творчасць», здзейсненае Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларусі. Шырока прадстаўлены ў гэтым унікальным выданні і фальклор Хоцімшчыны. Вось некаторыя ўзоры песень, запісаных у гэтым раёне ў 1968 г. удзельнікамі фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі:

*– Ой, вясна, вясна,
Што ты нам прынясла?
– Дзевачкам – па яечку,
Хлопцам – па скулечку.
Дзеўкам – па булцы,
Хлопцам – па скулцы.
Ой, вясна, вясна,
Цёплае лецечка,
Абрасла трава,
Як авечачка.*

(Запісаў А. С. Фядосік у в. Трасціно
ад М. Е. Новікавай, 75 год)

Гэтак спявалі на гуканні вясны дзяўчаты. Хлопцы ж спявалі наадварот:

*Хлопцам па булцы,
Дзеўкам па скулцы.*

На хрэсьбінах у час застолля была папулярная такая песня:

*Я ў піру была, у бяседушке,
Я ў бяседушке, у суседушкі.
Я не мёд піла, а гарэлачку.*

Я піла молада з поўнага вядра,
 З поўнага вядра цераз край да дна.
 Я піла, піла, напівалася,
 Цёмным лесам ішла – не баялася,
 Чыстым полем ішла – не шаталася,
 А к двору падышла – пашацілася,
 За вярмелюшку я схапілася.
 – А вярмель мой, вярмель,
 ты вярмелюшка,
 Падзяржы мяне, бабу п'яну,
 бабу хмельную.

(Запісала М. С. Шушкевіч у в. Забялышыне
 ад Ганны Казаковай, 48 год)

Тут, думаецца, варта патлумачыць, што слова «вярмель» ад рускага «верей» – шула па-нашаму.

Не можа не ўразіць слухача, не абудзіць у ім сыновых пачуццяў адна з балад, запісаная ў тым жа Забялышыне Л. М. Салавей ад Матроны Новікавай, 1897, і Настасі Смірновай, 1903 гадоў нараджэння. Сапраўды мудры народ умеў дайсці да сэрцаў сваіх неабачлівых дзяцей:

Гоман, гоман на вуліцы,
 А пайду ж я паслухаю.
 А сын матку з двара гоніць:
 – Ідзі, маці, далоў з двара.
 А ты ўжо мне надаела,
 Надаела, надакучыла. (2 р.)
 Дзяцей маіх памучыла. (2 р.)
 Жану маю ізжурыла.
 А пайшла маці, заплакала,
 Ідзець поле і другое.
 На трэцяе стала ўсхадзіць,
 А ці не стогніць дарожачка. (2 р.)
 То сын матку даганяіць.
 – Вярнісь, вярнісь, мая мамачка,
 Вярнісь, вярнісь, мая родная.
 У мяне ўжо бяда здзеілася:
 Конь вараны на ногі ўпаў. (2 р.)
 Жана млада ў пасцель лягла. (2 р.)
 Дзеці малыя забалелі.
 Стала маці, падумала,
 Яна дворачку вярнула.
 К двору стала падыходзіць,
 Конь вараны на стайні зарзаў.
 Дзеці малыя заскакалі,
 Жана млада з пасцелі ўстала.

Усе, бадай, сёння ведаюць беларускую жартоўную песню «Ой, хацела ж мяне маць...». На Хоцімшчыне існуе свой варыянт гэтай песні, нічым не горшы ў плане мастацкіх вартасцей за той, што выконваюць у самых прэстыжных залах рэспублікі. Запісаны ён у 1968 г. у в. Трасціно В. І. Скідан ад Р. П. Захаранка:

Ой, хацела ж мяне маць
 За каваля замуж даць.
 Ой, дуду маю дуду,
 Дуду-дуду.
 За каваля не пайду,

Каваль будзе куці-куці,
 А мне скажа мехам дуці.
 Ой, хацела ж мяне маць
 За рымара замуж даць.
 Рымар будзе шыці-шыці,
 А мне скажа дратву віці.
 Ой, хацела ж мяне маць
 За п'яніцу замуж даць.
 Бо п'яніца будзе піці,
 Мяне младу будзе біці.
 Ой, хацела ж мяне маць
 За мельніка замуж даць.
 Мельнік меле і шатруе,
 Абярнецца – пацалуе.
 А ў мельніка хата чорна,
 А ў хаце стаяць жорна.
 Жорна будуць пыляваць,
 А я буду цалаваць.

У 1996 годзе выйшаў зборнік «Традыцыйны фальклор Магілёўскага Падняпроўя» (уклад. Т. Б. Варфаламеевай, дзе таксама змешчаны творы, запісаныя на Хоцімшчыне. Напрыклад, калядная песня, запісана ў в. Трасціно, жніўная песня, запісаная ў в. Варвараўка і ў в. Узлогі, вясельная песня, запісаная ў в. Мікалаеўка, Трасціно, Янаполле і інш.). У в. Лінаўка (Хоцімскі раён) былі запісаны цікавыя купальскія павер'і ад Фёклы Осіпаўны Раманенка: «Купальская ноч такая, што калдуюць многа. Можна здэлаць, што б ваўком быць, і свіннёю, і кім хочаш, ці катом пабязыш. Расказвалі, адна дзеўка сядзела з хлопцам уночы і бачыць – капна сена па вуліцы бягці. А няма ні каня, ні чалавека, ні калёс. Ета на Івана ведзьмы ператвараюцца так і бегаюць, урэд дзелаюць. Вот у нас раньшэ агароды палоскамі былі, дык яны, кажуць, бегалі да, к прымеру, з маёй паласы зямлі схваціць і сабе нясець. Ета што б мне беднасць была, а ёй багацтва».

У 1999 г. з'явілася кніга «Песні Беларускага Падняпроўя», у якой З. Я. Мажэйка і Т. Б. Варфаламеева на самым высокім мастацка-навуковым узроўні падалі запісы больш за трыста выдатных узораў песеннай творчасці рэгіёна. Вартае месца сярод іх занялі песні таленавітых спявачак з вёсак Бяседавічы, Ліпаўка, Варвараўка, Енаполле, Васілёўка.

Вось, для прыкладу, адна з гэтых песень, так званая «паставая» (спявалася ў пост):

А дарогаю шурокаю,
 А дуброваю зялёнаю
 А туды ж бегла сіротачка.
 А стрейсь з ёй сам Госпад Бог:
 – Ты куды бягш, сіротачка?
 – Я бягу ж, бягу на круту гару,
 На крутой гарэ каплічычка,
 А ў каплічычкі мая мамычка,
 А расчашы мне русу косычку.
 – А ніхай чэшыць люта мачыха.
 – Люта мачыха чэшыць – валосся рвець,
 Абуваіць – праклінаіць.

(Запісала Т. І. Кухаронак у 1993 г. у в. Бяседавічы ад М. Р. Чыбусавай, 1915 г. нар.)

Легенды і паданні пра паходжанне вёсак Хоцімскага раёна змясціў А. М. Ненадавец кнізе «Магілёўшчына ў легендах і паданнях» (Мінск : Беларусь, 2002 г.).

І ў пачатку XXI ст. жыхары многіх вёсак Хоцімшчыны працягваюць захоўваць традыцыі продкаў. Жыхары в. Горня дагэтуль не забываюць пра святы сваёй іконы. Раней амаль кожная вёска Магілёўшчыны мела ікону-абаронцу. У Горні – гэта ікона святой вялікай пакутніцы Варвары. Для свята вяскоўцы рыхтуюцца загадзя – забіваюць парсюка, купляюць (або гоняць) гарэлку і чакаюць дарагіх гасцей. Калі тыя прыязджаюць, распачынаецца само свята...

Як сцвярджае 75-гадовая Кацярына Міронаўна Лаушчанка, песня «Касіў Ясь канюшыну» пайшла з Хоцімшчыны, з в. Роскаш. Спачатку песня была праспявана на абласным аглядзе-конкурсе. Старшыня журы Р. Р. Шырма даў ёй высокую ацэнку і, уласна, вывеў на шырокую сцэну, бо потым вясковыя спявачкі выконвалі яе і ў Мінску, і ў Маскве. Праз колькі часу жывая народная песня кінулася на вочы «Песнярам»...

Кацярына Міронаўна ведала і працяг «Яся...»:

*Ясь жаніўся на Яніне,
Працавітай жа дзяўчыне.
І цяпер Яніна з Ясем
Працай славяцца ў калгасе.
Косіць Яська канюшыну
Не касою, а машынай.
На Яніну Яська гляне –
Жне Яніна на камбайне.
Давай, Яська, пасядзім,
Пра жыццё пагутарым.
Любка мамка ты наша,
Не паедзем із калгаса.
Як нам добра тут жыць.
Сваім калгасам даражыць.
Ясь знайшоў свой пакос.
Прыязджайце ў наш калхоз.*

Увогуле, Хоцімскі раён цікавы тым, што многія фальклорныя творы, звычаі і абрады захоўваюцца там не толькі ў памяці інфарматараў, але існуюць у жывым бытаванні і сёння.

Народная творчасць захаваная ў розных рэгіёнах Беларусі, дае багаты матэрыял для ўсебаковага даследавання спецыфікі этнасу, беларускай народнай культуры, яе гістарычных вытокаў, развіцця і сучаснага стану.

Хоцімскі раён Магілёўскай вобласці мае вельмі багатую фальклорную спадчыну. Адной з асаблівасцей гэтай мясцовасці з'яўляецца шырокае бытаванне самых старажытных фальклорных жанраў, напрыклад, такіх як замовы, якія арганічна ўваходзяць у структуру, напрыклад, сямейных абрадаў, а таксама існуюць самастойна. Захаваліся таксама, асабліва ў абрадавых кантэкстах, старажытныя прыкметы і павер'і. Характэрна, наогул, высокая ступень захаванасці сямейных абрадаў і паэзіі, якая іх суправаджае.

Некаторыя рытуалы, якія ўваходзяць у склад сямейных абрадаў, з'яўляюцца спецыфічнымі для гэтага рэгіёна і першапачатковым сваім сэнсам звязаны з язычніцкім светапоглядам, з самымі старажытнымі уяўленнямі. Вельмі выразна, менавіта ў абрадах сямейнага цыкла, адбіліся і замацаваліся архаічныя вераванні і рытуалы, звязаныя з уяўленнем пра кругазварот жыццёвых форм, сканцэнтраваныя вакол універсальнага сусветнага ўяўлення – праз смерць да новага нараджэння. Прапамленне гэтага асноўнага тэзіса старажытнага светапогляду на нацыянальнай глебе вельмі важна для глыбокага і ўсебаковага вывучэння беларускай культуры. Захаваліся на Хоцімшчыне і календарныя абрады і святы. Найбольш каштоўным, на нашу думку, з'яўляецца захаванне і адраджэнне такіх малавядомых каляндарных свят, як «Аўсень» і «Мікольшчына».

Багаты гэты рэгіён і на песні. Трэба адзначыць, што найбольш тут захаваліся песні пазаабрадавыя: сямейна-бытавыя, любоўныя, жартоўныя і інш. Захаваліся і развіваюцца далей прыпеўкі.

Таксама вельмі важным момантам з’яўляецца тое, што жыхары амаль кожнай вёскі ведаюць гісторыю яе паходжання, легенды і паданні, звязаныя з роднымі мясцінамі. Жыхары гэтай мясцовасці не толькі захавалі ў памяці помнікі спрадвечнай культуры, але, як сведчаць сабраныя матэрыялы, народныя звычаі і абрады з’яўляюцца неад’емнай часткай іх жыцця, яны працягваюць існаваць і зараз. Хоцімскі раён можна сапраўды разглядаць як унікальнае месца, у якім захоўваецца і сёння вялікая колькасць помнікаў народнай культуры, многія з якіх налічваюць не адно стагоддзе, а то і тысячагоддзе свайго бытавання.

Нездарма кажуць, што народ застаецца народам, пакуль зберагаецца духоўная памяць усіх пакаленняў, адлюстраваная ў звычаях, абрадах, песнях, легендах, паданнях і многіх іншых скарбах народнай творчасці.

Ненадавец А. М. (Бабруйск, Беларусь)

БАГАЦЕ ФАЛЬКЛОРНАЙ СПАДЧЫНЫ ПАЛЕССЯ

Апошнім часам усё часцей ставіцца пытанне аб тым, каб як мага хутчэй і, галоўнае, грунтоўней даследаваць вуснапаэтычную спадчыну беларускага народа, бо вельмі імкліва адыходзяць апошнія («сапраўдныя») носьбіты фальклору. У гэтым плане Палессю пашанцавала ў савецкі перыяд, калі на яго прасторы прыязджалі шматлікія экспедыцыі не толькі з беларускіх навуковых цэнтраў і навучальных устаноў, але з украінскіх і расійскіх таксама. Было сабрана надзвычай багатая матэрыялу, які да гэтага часу не цалкам сістэматызаваны і выдадзены. Яно і зразумела, з сённяшнімі адносінамі да фалькларыстыкі як да навукі, многія, падрыхтаваныя яшчэ дзесяць і болей гадоў таму назад да друку зборнікі, манаграфіі і даследаванні так і не пабачылі свет. Вядома ж, тое, што было запісана рулівымі збіральнікамі духоўнай спадчыны даўней, не старэе, але пастаянна знікае. Прычым, невядома куды.

Пасля таго як развалілася адзіная сацыялістычная сістэма, парушыліся і трывалыя навуковыя сувязі паміж традыцыйнымі цэнтрамі даследавання фальклору. Мала таго, колькасць экспедыцый у рэгіёны Палесся значна зменшылася. Прычына да банальнага простая – няма сродкаў фінансавання. Павінны адзначыць і наступнае: зараз адшукаць першаносьбіта нейкага вуснапаэтычнага твора шанцае ўсё радзей і радзей. Акрамя гэтага, даволі часта даводзіцца сустракацца і з неахайнасцю (метадалагічнага характару) збоку даследчыкаў. Добра, калі гэта прафесійны фалькларыст і ведае ўсе тонкасці палявых экспедыцый, калі ён можа хутка адрозніць вуснапаэтычны варыянт ад літаратурнага ці ад псеўдафальклорнага, прапанаваныя яму, «як нідзе раней не зафіксаваны жанр, твор». У многіх выпадках нават нельга вінаваціць у гэтай «падставе» саміх носьбітаў, бо яны проста не ведаюць, дзе сапраўды народнае, а дзе падмененае.

Вязджаючы апошнім часам на Палессе, а я ўжо амаль два дзесяці гадоў займаюся запісамі фальклору самастойна, што, лічу, больш эфектыўным, звярнуў увагу на тую акалічнасць, што ўсё меней сярод адшуканага сустракаецца казак і легендаў, баладаў і нават песняў. Асноўнае, што ўдаецца, – гэта зафіксаваць прыкметы і павер’і, рэцэпты своеасаблівай народнай медыцыны, частушкі ды іншыя малыя жанры вуснапаэтычнай спадчыны, якія ўсё яшчэ працягваюць развівацца і жыва рэагуюць на змены сацыяльна-грамадскага жыцця. Можна згадаць і пра тое, што некаторыя жанры ў апошнія часы адчуваюць сваё «другое нараджэнне». Сюды можна аднесці варажбу, тыя ж самыя прыкметы і павер’і. Прычым, на іх адчуваецца «актыўнае ўздзеянне» сацыяльных падзей і, што абавязкова адзначым, узровень адукаванасці нашых інфарматараў. З аднаго боку,

гэта спрыяе справе, бо яны стараюцца канкрэтна адказваць на пастаўленае пытанне і згадваць усе выпадкі, якія некалі былі імі пачуты ці прачытаны па гэтай тэме. З другога, даволі звычайным стала тое, што яны, выкручваючыся, многае дадаюць ад сябе, асабліва не задумваючыся над тым, што свядома ўводзяць даследчыка ў зман. Такое сустракаецца на кожным кроку.

Немалаважным фактам з'яўляецца тое, што, наглядзеўшыся тэлеперадач, наслухаўшыся радыё, начытаўшыся наймаднейшых даследванняў па акультызму, магіі, міфалогіі, многія пачынаюць звяртаць сваю ўвагу толькі на гэты аспект, забываючыся пра ўсё астатняе. Гэта ад іх сыходзіць на сённяшнім этапе найбольшая пагроза для нешматлікіх ужо рэшткаў традыцыйнай вуснапаэтычнай спадчыны, бо яна нібыта пастаянна аказваецца «прыціснутай пластом сучасных усемагачмых трактаванняў і аўтарскіх поглядаў на многія даўным-даўно знаёмыя шматлікім пакаленням нашых продкаў рэчы». Вось тут і думаеш, як мага хутчэй паспець запісаць тое, што яшчэ існуе сярод палешукоў, якія таксама падвяргаюцца актыўнаму ўздзеянню сучаснага жыцця. Яно прымушае іх адмаўляцца ад таго, чаму пакланяліся і ў што верылі іхнія бацькі і дзяды.

Нам не вельмі б хацелася засяроджваць увагу на наступным факце, але ён, чамусьці, усё часцей утвараецца ў духоўную спадчыну і нават цалкам падмяняе яе, – гэта рэлігійнасць. Спрадвечныя абрады, замовы, прыкметы і павер'і з боку царкоўнікаў, асабліва праваслаўных, зноў прылічваюцца да «забобонаў» і з імі, у некаторых выпадках, заклікаюць у адкрытую змагацца. Асабліва гэта датычыцца народнай медыцыны, а таксама згаданых ужо замоў, былічак і пэўнага пласта ўзятка з традыцыйнай магіі, з веры нашых продкаў у тое, што ўсё гэта магло ўплываць на іхняе жыццё, на здароўе і лёс блізкіх ім людзей, на плоднасць жывёлы, на вядзенне гаспадарчых справаў. Канешне, пагодзімся, што ў асобных выпадках усё ж не абыходзіцца без нейкай ступені цэмаршальства, якое немагчыма растлумачыць і якое трэба старанна аналізаваць, каб вызначыць нейкія рэальныя вытокі, карані, ці тое, што мела значны ўплыў пры іх стварэнні. Толькі ні ў якім разе нельга адназначна адмаўляцца ад гэтай часткі вуснапаэтычнай творчасці. Яна таксама мае права на існаванне.

Апошняе, на чым хацелася б засяродзіць увагу, тое, што многія прафесійныя літаратары, дзеячы культуры і нават фалькларысты, імкнуцца на свой лад прыстасоўваць тыя ці іншыя фальклорныя персанажы і вобразы, надаючы ім рысы і ўласцівасці, якія ніколі не былі характэрны для гэтай часткі духоўнай спадчыны. Такім чынам, адбываецца свядомая вульгарызацыя фальклору, якая вымушана служыць вузкім інтарэсам і амбіцыям тых, каго ні ў якім разе нельга назваць сапраўднымі прыхільнікамі і даследчыкамі духоўнай спадчыны продкаў.

Падводзячы высновы, згадаем абавязкова народнае: раз ты да нас так адносішся, то і мы цябе так згадаем. Не хацелася б, каб так атрымалася ў адносінах да найбагацейшай фальклорнай спадчыны Палесся.

Новак В. С. (Гомель, Беларусь)

МЯСЦОВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ ЖЛОБІНШЧЫНЫ

На тэрыторыі Жлобінскага раёна сабраны фактычныя матэрыялы па абрадах і звычаях, песеннай творчасці, народнай міфалогіі.

У прыватнасці сабраны і сістэматызаваны звесткі па зімовых абрадах і звычаях веснавой каляндарна-абрадавай паэзіі. Матэрыялы запісаны ў наступных населеных пунктах: г. Жлобін, вёсках Касакоўка, Беліца, Лясян, Жырхайка, Вірскі, Верхняя Алба, Гарадок, Пірэвічы, Дзяніскавічы, Гарбачоўка і інш.

Калядна-навагодняя абраднасць і паэзія на Жлобіншчыне вылучаецца таксама спецыфічнымі рысамі лакальнага характару. Напрыклад, у в. Касакоўка «*святкавалі толькі навагоднія Каляды*» (Запісана ад Чысловай Лізаветы Цімафееўны,

1917 г. н.). Як і ў інших мясцовасцях Гомельскай вобласці, рыхтавалі куццю, прыносілі сена і клалі на стол, засцілалі яго абрусам, а раніцай аддавалі гэта сена жывёле, каб «была здаровай». Славесная формула, якой заклікалі мароз, мела мясцовую афарбоўку: «Мароз, мароз, хадзі куццю есці, зімой хадзі, а летам пад калодай ляжы». Па-іншаму гучала формула дазволу пакалядаваць: «А ці можна спяваць, // Ваш дом велічаць? // А ці можна спяваць, // Каляду усхваляваць?» (Запісана ад Чысловай Лізаветы Цімафееўны, 1917 г. н.).

У калядных песнях, якія выконвалі ў в. Касакоўка, услаўляўся гаспадар і яго дзеці, іх багацце і працавітасць:

*Добры вечар, пане гаспадару,
Харошыя маеш ты сыночкі.
Што ж яны ў цібе робяць?
У святліцы золата важаць.
Наважлілі трыццаць пудоў і чатыры,
Тыя трыццаць пану гаспадару аддалі,
А тыя чатыры нам, каляднічкам і калядзе.
(Запісана ад Чысловай Лізаветы Цімафееўны, 1917 г. н.)*

Мясцовай асаблівасцю каляднай традыцыі ў в. Касакоўка з'яўляецца калядная гульня «Жаніць Бахурку»: «Бахурку выбіралі з больш вясёлых, жвавых хлопцаў. Яму выбіралі на ўвесь вечар нявесту і садзілі на кут. А ён выбіраў усім хлопцам нявест, і парамі плясалі, хлопцы весялілі дзевак. Гулялі аж да віднага» (Запісана ад Чысловай Лізаветы Цімафееўны, 1917 г. н.). «Слова «бахар» («бахур», «бахар», «бахор») мела розныя значэнні, але ўсе яны прама ці ўскосна звязаны з эротыкай: гэта і палюбоўнік, распуснік, і пазашлюбнае дзіця, што вельмі пасуе да характару гульні, а часам яе непрадбачаных вынікаў...» [1, с. 170].

У в. Беліца рытуальная трапеза, звязаная з першай куццёй, суправаджалася выкананнем псалмаў. Звычай засяваць на першую куццю – гэта таксама адметнасць мясцовай каляднай традыцыі. Пасыпанне ў хаце жытам, пшаніцай ажыццяўлялі з мэтай паспрыяць добрай ураджайнасці зерневых культур у будучым годзе. Своеасаблівая варажба гаспадарчага характару была звязаная з першай куццёй: калі імкнуліся, каб на падвор'і з'явіліся свінкі, то дзяўчынка павінна была першай прагнуцца і «залезці на комінак: «Мама, давай каўбасу» (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.), а калі жадалі, каб былі кабанчыкі, то павінен хлопчык выканаць тыя ж дзеянні. «А еслі і свінак, і кабанчыкаў хочуць, то ўдзвях бягуць і зразу, еслі хто не праспіць. Той, хто на комінак залезе, ён ужэ як бы первы разгаўляецца, пост жа быў» (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.). У мясцовым абрадзе калядавання, які адбываўся на другую куццю, у складзе калядоўшчыкаў былі пераапанутыя малады і маладая, стары цыган і старая цыганка. Калі цыгане заходзілі ў хату, скакалі і пелі «Цыганачка, цыганачка сама сабе пані», то шчадроўшчыкі, маладзейшыя па ўзросту, выконвалі песні пад вокнамі: «А йшлі плотнічкі // Да й без тапароў, // А зрублі цэрквачку // Да й без вуглоў. // Первая – у вакно // Сонейка ўзышло, // А ў второе вакно // Сам Бог паглядзеў. // Святы вечар // Добрым людзям» (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.). Акрамя казы, у тэатралізаваных калядных прадстаўленнях мелі месца звычай хаджэння з канём, з мядзведзем. Вядомай была ў в. Беліца і калядная гульня «Жаніцьба Цярэшкі»: «пераадзьяваліся маладая, малады, шуцілі, адзін хаваецца, а той прыходзіць как са сватамі, баб бярэ старых, пераадзьяюцца, і ўжэ шукаюць» (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.). Як падкрэслілі вяскоўцы, у іх мясцовасці са «звяздой» не хадзілі.

З трэцяй куццёй у в. Беліца былі звязаны такія кампаненты магічнага прызначэння, як гаспадарчая варажба, сэнс якой – спрыяць пладавітасці і захаванасці дамашняй жывёлы («матка дастае куццю, дзеці ўсе бяруцца за юбку, яна куццю нясе і гаворыць, якая худоба толькі ё: «Му-му, це-це, ко-ко-ко, га-га-га, рох-рох-рох, бя-бя-бя» і дзеці ўслед паўтараюць за ёй» (Запісана ад Зайцавай

Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.); маляванне старэйшым у сям'і хлопчыкам крыжыкаў на вокнах і дзвярах, закліканне марозу («*матка дае палкудобраю, і старэйшы сын з ёй ідзе к парогу і гаворыць: «Мароз, маразец, хадзі гушчу есці, а ўлетку не бывай, агурочыкі не з'ядай»* (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.); шлюбная варажба («*куццю крадуць і пад падушку кладуць, каб суджаны сасніўся, кажучь: «з кім век векаваць, прыйдзі кашу даядаць»* (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.); кіданне зробленых напярэдадні Вадохрышча драўляных крыжыкаў у калодзеж і імкненне іх злавіць раніцай («*уранні кожны стараецца пайці і паймаць еты крэсцік, і хто раней худобу папоіць, тая худоба ўсягда спраўная будзе»* (Запісана ад Зайцавай Вольгі Іванаўны, 1935 г. н.); захоўванне крыжыкаў за іконай.

У в. Лясань абавязкова клалі ў звараную куццю два каласкі, з якімі вяскоўцы звязвалі надзеі не толькі на выбар добрай шлюбнай пары, але таксама і на атрыманне большага, чым у мінулым годзе, ураджаю жыта і агародніны. Рытуал заклікання марозу ў в. Лясань адбываўся перад Новым годам, на багатую куццю і ўтрымліваў іншы, чым у в. Беліца, матыў запрашэння: «*Мароз, мароз, хадзі куццю есці, улетку не бывай, па межах не хадзі, яры не губі»* (Запісана ад Кудзівіч Веры Іванаўны, 1918 г. н.).

У вёсках Жырхаўка і Вірска Жлобінскага раёна ў абрадзе калядавання на Новы год удзельнічалі чатыры цыганы: «*Цыгане ходзяць з пугамі. Патом хазяін скажа: «Спейце!» Яны ложаць пугі наўхрасць. Адзін цыган танцуе, а яны пяюць:*

*Як прыйду я на парог,
Стукну, бразну сапагом,
Стукну, бразну сапагом.
Німа сена лашадзём,
Німа сена, ні броўкі,
Німа дзеўкі ля боку.
І німа, і не будзе,
А хто мяне любіць будзе?*

(Запісана ад Міраеўскай Марыі Ульянаўны, 1908 г. н.)

Абрад ваджэння мядзведзя ў вышэйназваных вёсках суправаджаецца батлеачнай сцэнкай, персанажамі якой з'яўляюцца доктар, баба, дзед, музыка: «*Прыйдзе мядзведзь у хату. Яму кажучь: «Пакажы, як у гуркі лазяць». Пакладуць палку. Ён пераскоча і пакоціцца. А там ходзіць доктар у халаце, уколы яму дае»* (Запісана ад Міраеўскай Марыі Ульянаўны, 1908 г. н.).

У в. Чырвоны Бераг у першы дзень Ражаства хадзілі хлопцы па хатах, насілі «звязду», упрыгожаную лентамі, званамі, і жадалі гаспадарам дабрабыту: «*Пан гаспадар, // Пусці звязду. // Звязда дабро нясе, // Радасць за сабой вядзе»* (Запісана ад Гаўрыльчык Алены Іванаўны, 1906 г. н.).

З абрадам ваджэння казы мясцовыя жыхары звязвалі надзеі на багаты ўраджай у полі, на свой дабрабыт. Як падкрэслілі інфарматары, звычайна мужчыны вадзілі казу. Калядоўшчыкі ў в. Кіцін «*бралі гарбуз, выразалі глаза і рот, ставілі туды свечку гарашчую і хадзілі па хатах калядаваць»* (Запісана ад Ткачовай Аляксандры Аляксееўны, 1913 г. н.).

Даследчык зімовай абрадавай паэзіі А. І. Гурскі заўважыў, што «некалькі менш распаўсюджана ў беларускім калядаванні ваджэнне «каня» («кабылы»): назіралася яно і ў іншых славянскіх народаў. Але ні ў самым абрадзе, ні ў абрадавай паэзіі не знаходзіцца ўказанняў на этнічную функцыю гэтай маскі ў калядным абрадзе. Уключэнне «каня» («кабылы») у магічныя дзеянні каляднага цыкла, напэўна, абумоўлена важнай гаспадарчай роляй гэтай жывёлы ў сялянскім быццё» [2, с. 23]. На думку А. С. Фядосіка, «пераапананні чалавека ў «казу», «мядзведзя» і інш. жывёл генетычна адносяцца да тых далёкіх часоў, калі галоўным заняткам людзей было паляванне. Маскёрўка пад пэўнага звера мела працоўную аснову: яна давала магчымасць чалавеку бліжэй падысці да аб'екта палявання незаўважаным».

Такоє пераадзяванне не было абрадавым і адыгрывала толькі ўтылітарную функцыю. Нашы ж калядныя пераадзяванні першапачаткова мелі сакраментальны характар і ґрунтаваліся на магічным стаўленні да традыцыйных рытуальных дзействаў» [3, с. 10].

Па-мясцовому рытуальна значнымі на тэрыторыі Жлобінскага раёна з'яўляюцца такія абрадавыя элементы, як калядная гульня «Жаніць Бахурку» (в. Касакоўка), суправаджэнне рытуальнай трапезы падчас першай куцці выкананнем псалмаў, абрад засявання на першую куццю, звычай хаджэння з канём і мядзведзем (са «звяздой» не хадзілі) (в. Беліца), суправаджэнне абраду ваджэння мядзведзя батлеечнай сцэнкай (вв. Жырхаўка, Вірскі). Прысутнасць у каляднай свіце пераапанутых цыган (вв. Жырхаўка, Вірскі) – элемент, які сустракаецца ў іншых мясцовых тыпах калядавання на Гомельшчыне, і аб'ядноўвае іх як агульны рэгіянальны палескі факт.

Юраўскі абрадавы комплекс на Жлобіншчыне ўключаў такія абрады як выган жывёлы ў поле і абыход нівы.

Перш чым выгнаць карову ў поле, яе абходзілі ў двары тройчы з хлебам, соллю і свечкай, прамаўляючы: «*Выганяю цябе, кароўка, на крутую гору, на шаўковую траву. Рожкамі каліся, ножкамі тапчыся, хвосцікам махай, сваё малачко нікому не аддавай*» (Запісана ў в. Верхняя Алба ад Канаваленка Наталлі Ануфрыеўны, 1933 г. н.).

З мэтай засцярогі ад ведзьмаў прынята было ў в. Верхняя Алба класці на парозе хлява крапіву, а ў хляве або каля варот – свечку, «*каб яна засцерагала ад ведзьмакоў жывёлу. Былі выпадкі, калі сыпалі соль*» (Запісана ад Байдакова Сцяпана Васільевіча, 1929 г. н.).

Абрад агледзін поля гаспадаром і асвячэння яго светаром, зыходзячы з успамінаў жыхароў в. Верхняя Алба, мелі ўстойлівы характар бытавання: «*На Юр'ю гаспадар аглядаў поле... На Юр'ю поп з іконаю абходзіў палі, свяціў іх. У адно месца зганялі кароў і коней, і поп з іконай і малітвай абходзіў тры разы статак*» (Запісана ад Байдакова Сцяпана Васільевіча, 1929 г. н.).

Цікавы абрад гукання вясны быў запісаны ў в. Касакоўка Жлобінскага раёна ад Любові Маісееўны Чысловай, 1940 г. н.: «*У нашай мясцовасці гукане вясны пачыналася 14 сакавіка. Упоўдзень маладзёж збіралася кучай і ішлі за сяло на гару пець. Хлопцы збіралі на вёсцы ўсякую старызну, калёсы, бароны. Складвалі ўсё ў адну кучку і палілі касцёр, пелі песні з матывамі непасрэднага заклікання вясны, заклікання Бога адмакнуць зямліцу, выпусціць расіцу, матывамі ўслаўлення жаночай працавітасці і ганьбавання нядбайных гаспадынь:*

*Благаславі, Божа, благаславі, Божа,
Вясну заклікаці, вясну заклікаці,
Зіму забываці.*

*Гэй, вясна! Гэй, красна!
Чужыя жонкі
Да ткуць кросны,
А я, маладзенька,
Спаці радзенька.
Ой, што напрала,
То таварышка ўкрала.*

(Запісана ад Чысловай Любові Маісееўны, 1940 г. н.)

Адметным у мясцовай традыцыі гукання вясны была наступная дэталі: «*вечарам з'ядалі сорок галушак, выпечаных у форме птушак, а галаву аддавалі жывёле*». Рытуал гушкання на арэях звязвалі з імкненнем быць здаровымі.

Прыведзены мясцовыя звесткі з'яўляюцца пацвярджэннем ідэі актуалізацыі ўзаемаадносін паміж жывымі і продкамі.

На Жлобіншчыне ў в. Лясань гукалі вясну на Благавешчанне каля сажалкі, дзе раскладвалі вогнішча, вадзілі карагод і выконвалі песню-вяснянку «Прыдзі, прыдзі, вясна», у якой гучалі матывы просьбы да вясны выканаць пажаданны плён у гаспадарцы. «*Прасілі ў вясны цяпла ды дабрабыту, каб сонца ўжэ засвяціла, каб снег сышоў, гаспадары начыналі пра сяўбу думаць*» (Запісана ад Кудзіковіч Веры Іванаўны, 1918 г. н.). Выбар дзяўчыны на ролю вясны («У хараводах дак з дзевак вясну не выбіралі, а во калі якая дзеўка спозніцца, дак тады ўжэ становілася ў серадзіні, на пачотным месце»), упрыгожванне дрэў лентамі, абрадавае пачэнне, якім частавалі адзін аднаго і гулялі з ім, гушканне на арэлях, выкананне ў карагодзе песні-вяснянкі «Дзякуй Богу, што вясна прыйшла» – асноўныя кампаненты ў мясцовым абрадзе гукання вясны (в. Лясань).

У в. Пірэвічы гукалі вясну ў апошні дзень масленічных святкаванняў. Як і ў іншых вёсках, спявалі песні-вяснянкі, выходзілі на высокія месцы, дзяўчаты ў вінках вадзілі карагод. У песні «Ой, вясна, вясна» створаны вобраз вясны, якую кожны чакае з нецяярлівасцю, бо яна прыносіць свае дары:

*Што ты прынясла, прынясла?
А я прынясла, прынясла
Цёпла летачка.
Старым бабачкай ды й пасядзеці,
А маладым – кросенцы ткаці,
А дзевачкам – свечкі сукаці.*

(Запісана ад Калядзенка Сафіі Васільеўны, 1935 г. н.)

Жыхары в. Гарадок паведамілі, што ў іх мясцовасці карагодаў не вадзілі, вогнішчаў не запальвалі, прадзенне і ткацтва суправаджаліся песнямі-вяснянкамі: «*Сядзелі ў хаце ды работалі, у нас была кудзелька, спявалі самі сабе:*

*Вясна-вясняначка,
Дзе твая дачка Мар'яначка?
Сядзіць у садочку, шые сарочку
Свайму сыночку Васілёчку».*

(Запісана ад Федасенка Наталлі Ерафееўны, 1928 г. н.)

У в. Верхняя Алба гуканне вясны адбывалася на Благавешчанне: «*Дзяўчаты выходзілі на самае высокае месца і гукалі, клікалі вясну. Часам перагукваліся вяснянкамі з моладдзю суседніх вёсак*» (Запісана ад Канаваленка Наталлі Ануфрыеўны, 1933 г. н.).

Выпечка абрадавага пачэння ў выглядзе птушак і крыжыкаў («*у цеста клаляся манета*»), выбар дзяўчыны на ролю вясны, запальванне вогнішча і гукання вясны ў гэтай мясцовасці.

Асноўны матыву песні, якую спявалі жыхары в. Верхняя Алба, – гэта адмыканне зямлі і выпусканне расы:

*Благаславі, маці,
Благаславі, маці,
Вясну заклікаці,
Вясну заклікаці.*

У вёсках Дабрагошча і Дзяніскавічы таксама гукалі вясну. Як заўважыла Валянціна Іванаўны Камарова, 1931 г. н., у в. Дабрагошча па народнаму звычайу дзеці першымі выходзілі на гару ці які-небудзь узгорак і клікалі яе, ласкава называлі «*вясна-красуня*», «*вясна-чараўніца*».

Калі ў в. Верхняя Алба вясну гукалі на Благавешчанне, то ў в. Дзяніскавічы, пачынаючы з 1 сакавіка. У структуры мясцовага абраду важнае месца адводзілася такім абрадавым момантам, як збор дзяўчат на ўзгорку, ваджэнне карагодаў, запальванне вогнішча і скокі праз яго, падкідванне ўверх выпечаных з цеста птушак, што «*азначала прылёт птушак*» (Запісана ад Грынкевіч Марыі Андрэеўны, 1930 г. н.).

Паводле ўспамінаў інфарматараў, падчас гукання вясны апаналі адзенне жоўтага («солнце»), зялёнага («трава»), карычневага («ветки деревьев») колеру.

Выносілі на вуліцы сталы і ладзілі пачастунак, выпякалі печыва ў выглядзе розных фігурак, спаборнічалі, якая з каманд выканае больш песень, «*играла в догонялки*», вадзілі карагоды, пелі песні:

Вясна, вясна, што ты нам прынясла?

Дзе ж так доўга ты гукала?

Дзе ж ты ўночанькі хавалася?

Ты прынесла шмат цяпла,

Колькі прынясла добра

Вясна наша красна,

Усім на радасць ты прыйшла.

Вясна, вясна, што ты нам прынясла?

Дзе ж так доўга ты гуляла,

А куды ж ты залятала?

У якіх вёсках начавала?

Чуем мы адказ твайго цяпла,

А за ім добра паўна.

(Запісана ў г. Жлобіне ад Белай Валянціны Пятроўны, 1956 г. н.)

Сімвалічныя абрадавыя дзеянні ўсходніх славян на Саракі былі звязаны не толькі з імкненнем забяспечыць сабе падтрымку продкаў у гаспадарчых работах. Прытрымліваючыся прынцыпаў сімільнай магіі, паводле павер'яў, стараліся і самі наблізіць жаданы надыход сапраўднага веснавога цяпла. З гэтай мэтай «рыхтавалі сорок хлебных шарыкаў і з'ядалі па адным у кожны мароз, вылічваючы такім чынам час надыходу лета; пераломвалі сорок дошак і разрывалі сорок невялікіх вярвачак ці шнуркоў, перакідвалі праз страху сорок трэсак; хлопчыкі з запляшчанымі вачыма, не памыліўшыся, збіралі на двары сорок трэсак і высыпалі іх пад печ, каб увесну знайсці сорок птушыных гнёздаў» [4, с. 404].

Літаратура

1. Барташэвіч, Г. А. *Жанравая спецыфіка каляндарна-абрадавай паэзіі ўсходніх славян* / Г. А. Барташэвіч // *Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян* / Л. П. Барабанова, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў і інш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – С. 138–258.
2. Гурскі, А. І. *Святкаванне каляд на Беларусі* / А. І. Гурскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 95 с.
3. Фядосік, А. С. *Беларускія абрадавы фальклор у агульнаславянскім кантэксце* / А. С. Фядосік. – Нацыян. акадэмія навук Беларусі. Ін-т маст-ва, этнаграф. і фальклору К. Крапівы. – Мінск, 1998. – 35 с.
4. *Жыцця адвечны лад: Беларускія народныя прыкметы і павер'і* / Уклад., прадм. і пераклад У. Васілевіча. – Мінск : Маст. літ., 1998. – Кн. 2. – 607 с.

СЕКЦИЯ 1. ФАЛЬКЛОР: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНАСЦЬ

Бартош О. Э. (Минск, Беларусь)

ФОЛЬКЛОР ЦЫГАН БЕЛАРУСИ

В данной статье фольклор цыган Беларуси рассматривается в контексте духовной и социальной культуры этноса.

Остановимся на общепринятом в фольклористике выделении двух видов устного народного творчества – прозаического и поэтического.

Таким образом, из общего фольклорного массива можно выделить следующие жанры:

- прозаические: сказка, быль, притча, анекдот,
- поэтические: песня, частушка.

Наиболее распространённая форма прозаического фольклора у цыган Беларуси это т. н. «быль». Основной признак, отличающий цыганскую быль от другого фольклорного жанра, – гипотетическая достоверность происходящего (конкретизация места и времени действия). Имеющийся массив былей представляется возможным разделить на два типа:

- были, в основе сюжета которых лежат действительные события;
- были с вымышленным сюжетом.

Были второго типа являются ценным источником для изучения народной демонологии: они отражают группу цыганских верований, связанных с людьми, которые имеют контакты с Нечистой Силой. Подобные верования можно условно разделить на две категории: а) представления об оборотнях (людях, перевоплощенных или обладающих способностью чудесным образом перевоплощаться в животных, растения, камни [2, с. 310]); б) представления о людях, в которых вселяется Нечистая сила вне зависимости от их желания.

К первой категории относится поверье о т. н. «молочных» ведьмах, очевидно, заимствованное у белорусов. У белорусов существовало представление о том, что существуют женщины, способные перевоплощаться в зооморфных существ (собаку, кошку, курицу, гадюку, ящерицу, жабу и т. д.) с целью забрать молоко у чужой коровы [2, с. 233]. В цыганском варианте Молочные ведьмы предстают чаще всего в образе огромных жаб [7].

Кроме Молочных ведьм, к цыганским оборотням относятся люди, ставшие камнем или ужом в результате проклятья, а так же люди-невидимки. Последние опасны тем, что, будучи в тесном контакте с Нечистой силой, обладают способностью «вселять» ее в другого человека. Верный признак появления рядом Человека-невидимки – внезапный вихрь. Поэтому существует ряд предосторожностей, которые необходимо соблюдать при встрече с ним. Во-первых, необходимо обязательно перекреститься: в данном случае крест воспринимается как действенная защита. Во-вторых, нужно тщательно закрыть рот обеими руками: рот считается главным путем проникновения в человека Нечистой силы (основной путь выхода – мизинец) [7]. В случае если необходимые меры предосторожности при встрече с Человеком-невидимкой не были соблюдены, избежать «вселения» Нечистой силы нельзя.

Из общего массива цыганских былей необходимо выделить группу былей, стилизованных под современность. К ним относятся рассказы про заколдованных ужей и Домовых, которые живут в многоэтажных домах [7]. Основа подобных былей архаична. Со временем детали описания были утеряны, а сюжет трансформирован под новые реалии. Однако цель исполнения осталась та же: убедить слушателя в существовании того мифического мира, в который верит сам рассказчик.

По сравнению с остальными прозаическими жанрами цыганского фольклора была сохранена гораздо лучше. Это связано с её функциональным назначением – консервацией традиционных верований цыган [5; 6; 7].

Вторым по степени распространения жанром прозаического фольклора у цыган Беларуси является сказка. В отличие от были, цыганская сказка сохраняется в перевозданном виде. Однако встречается она гораздо реже, чем была. Это опять-таки связано с функцией, которую данный жанр выполняет в цыганской культуре. Сказка – один из важных элементов традиционной системы воспитания у цыган. С появлением новых механизмов воспитания её первостепенное значение было утеряно. Со временем исполнение сказки стало достаточно редким явлением. Как следствие, были забыты не только детали описания, но и композиционные составляющие [5; 6; 7].

Большинство цыганских сказок относится к виду «волшебных» (по классификации В. Я. Проппа [3, с. 51]). В цыганской волшебной сказке широко представлены народные идеалы.

Образ молодой красавицы-цыганки (Рада, Земфира, Патрина) это сочетание таких женских качеств, как красота, покорность, скромность. В мужских образах (Руслан, Забар, Внук бабушки-колдуны) воплотились обязательные для юноши ловкость, хитрость, смелость. Как несомненное достоинство цыганскому юноше предписывается способность «быть большим конокрадом» [5].

В прозаическом фольклоре цыган Беларуси можно выделить большую группу сказок «о глупых цыганах». Сказки «о глупых цыганах» имеют не только развлекательное значение. Как и все остальные виды сказок, они выполняют воспитательную функцию. Дурак – это пример антиповедения. Путём высмеивания сказочного дурака, старшее поколение показывает младшему, как не надо себя вести.

Большой интерес представляет жанр т. н. притчи. Цыганская притча – это малая форма фольклора, которая фактически даёт ответ на один из основополагающих вопросов (например, «Откуда пошли цыгане» [5], «Почему цыгане воруют» [4], «Откуда люди взяли огонь» [5]).

Большинство притч восходит к библейским сюжетам. Это связано прежде всего с тем, что у цыган Беларуси возникла необходимость обосновать существование своего этноса и его социальных норм в рамках иноэтничной христианской среды. Так как цыгане в большинстве своем были безграмотны и не могли читать Библию, за пересказом услышанных библейских сюжетов следовали многочисленные народные интерпретации [5; 6; 7].

Малые формы фольклора – анекдот и частушка – являются важным источником для изучения этнопсихологии. В цыганской среде чаще всего встречается исполнение анекдотов «о цыгане и русском». На их основании можно выделить качества, которые цыгане относят к своему этносу – гостеприимство, трудолюбие, сообразительность, ловкость. Русского (в данном случае белоруса) по цыганским анекдотам можно охарактеризовать как жадного, негостеприимного, корыстного.

В таком жанре, как частушка, широко распространены подобные мотивы:

*Мы, цыгане, ежики.
По карманам – ножики.
Кто наступит на носок,
Порубаем на кусок [6].*

По мнению цыганологов это является проявлением т. н. «феномена изгоя». На протяжении всей своей истории цыгане подвергались гонениям. Как следствие, они выработали своеобразный этический стереотип: с одной стороны, это этика группы, внутри которой существуют строгие этические ограничения, с другой стороны, этические нормы по отношению к иноэтничной среде не имели ограничений и запретов [1, с. 29].

В песенном фольклоре цыган Беларуси изначально отсутствовали песни календарной обрядности. Параллельно с заимствованием способа празднования

зимних календарных праздніков прайшошло і заімаствование саответствующих песен. Так, у цыган цэнтральнай Беларусі зафіксавана выкананне рождаственскай песні на польскай мове [6].

Выкананне ісконна цыганскай песні мае рад адрозных асабнасцей: адсутнасца інструментальнай падтрымкі, уключэнне ў тэкст міждометый у якасці рытмічнага запоўнення тэкставых пустот, іаіраванне парных гласных [1, с. 33].

Несмотря на многаобразие цыганского фольклора существует ряд общих особенностей, характерных для всех его жанров. Эти особенности связаны, прежде всего, с исполнением фольклорных произведений:

- сильная эмоциональная окраска и мистицизм;
- изобилие описаний цыганского быта. Описание быта встречается даже в таком фольклорном жанре, как волшебная сказка;
- текстологические особенности:
 - а) имена собственные главных героев употребляются исключительно в начале текста, далее происходит замена на местоимения;
 - б) наличие устойчивых словосочетаний и целых словесных конструкций (напр., «красавица-цыганка», «конокрад большой», «очень богатый барон», «девушка – красавица большая», «красавица-лялька», «цыгане богатые»),
 - в) тенденция к гиперболизации эпитетов – к эпитетам часто прибавляются наречия типа «сильно» и «очень»;
- широкое заимствование из иноэтничного фольклора на всех уровнях: заимствование понравившихся фольклорных произведений целиком, заимствование сюжета с последующей стилизацией под цыганский, включение в цыганское фольклорное произведение характерных для иноэтничного устного народного творчества словосочетаний и оборотов.

Літаратура і полевыя матэрыялы

1. Друц, Е. Песни и сказки, рождённые в дороге / Е. Друц, А. Гесслер. – М., 1985.
2. Народная культура Беларусі: энцыклапедычны даведнік. – Мінск, 2002.
3. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М., 1976.
4. Матэрыялы этнаграфічнай практыкі історычнага факультэта ў г. п. Ружаны (02.07.2004-21.07.2004 г.)
5. Полевые материалы, собранные Бартош О. Э. в д. Красное Молодечнеского р-на Минской области в сентябре–октябре 2005 г.
6. Полевые материалы, собранные Бартош О. Э. в д. Городилово Молодечнеского р-на в марте 2006 г.
7. Полевые материалы, собранные Бартош О. Э. в г. Слуцке в апреле 2006 г.

Бельская Т. В. (Мінск, Беларусь)

СІМВОЛІКА ВЕЛІКОДНАЙ АБРАДНАСЦІ ЧЭХАЎ

Вялікдзень – адно з самых старажытных свят, якое адзначаецца ўжо дзве тысячы гадоў. Яго аналагі можна знайсці амаль ва ўсіх культурах свету. Вядома, што першымі гэтакія свята сталі адзначаць іудзеі, калі ў памяць аб вызваленні свайго народа з егіпецкага рабства абвясцілі свята Пэйсах, што азначае «зыход», «збаўленне». Менавіта ад гэтага азначэння паходзяць карані грэчаскага, а пасля і рускага слова Пасха.

Царкве спатрэбілася больш за чатыры стагоддзі, каб распрацаваць, а пасля і кананізаваць правілы і тэрміны святкавання Вялікадня, прывесці ў пэўную суаднесенасць абрады і канчаткова зацвердзіць іх на Усеагульных саборах. Было ўстаноўлена, што хрысціянскі Вялікдзень – Свята Уваскрэсення Хрыста і яго святкуецца

асобна ад іўдзейскага ў першую нядзелю пасля поўні, што надыходзіць пасля сакавіцкага роўнадзенства. Таму святга гэта – пераходнае і вылічваецца кожны год нанова. У Чэхіі першы каляндар з датамі святкавання Вялікадня быў складзены знакамітым вучоным-астраномам Іганам Кеплерам.

За тры стагоддзі, што аддзяляюць нас ад пачатку святкавання Вялікадня, карані яго абраслі шматлікімі сімваламі, абрадамі і народнымі традыцыямі. У Чэхіі, напрыклад, прынята дарыць дзецям на Вялікдзень пернік у выглядзе баранчыка – так званага «беранэка». Гэта традыцыя сягае сваімі каранямі ў спадчыну іўдзейскага Пэйсаха: у святочны дзень гаспадары абмазвалі дзверы свайго жытла крывёю забітага барана, якога потым з'ядалі. Жорсткая старажытная традыцыя заснавана на вядомай біблейскай гісторыі аб зыходзе іўдзеяў з Егіпта. Бараны былі ў егіпцян свяшчэннымі жывёламі, і ноччу перад збаўленнем усе рабы адзначылі дзверы сваіх дамоў іх крывёю, каб Іегова змог іх знайсці. З тых старажытных часоў іўдзеі на святга Пэйсаха ажыццяўляюць звычайнае, забіваючы спецыяльным спосабам барана. Чэшскі баран – у выглядзе перніка – сімвалізуе ахвярнасць Ісуса Хрыста, які аддаў сваё жыццё, каб выкупіць чалавечыя грахі, а таксама перамогу над смерцю.

Самай папулярнай жывёлай у заходніх хрысціянскіх краінах, звязанай традыцыйна з Вялікаднем, з'яўляецца заяц. У сярэдневечным бестыярыуме зайцу адведзена не самае ганаровае, але вельмі прыкметнае месца. Традыцыйна гэта палахлівая і невялікая жывёліна азначае ўсё ціхамірнае, паслухмянае і пакорлівае. На некаторых заходнееўрапейскіх рэлігійных палотнах заяц маляваўся як сімвал перамогі над усім грахоўным, як сімвал пераадолення спакушэнняў плоці.

У велікоднай абраднасці заяц выкарыстоўваецца як сімвал адраджэння і неўміручасці чалавечай душы. На думку Т. І. Шамякінай, заяц, парадаксальна злучаючы грахі і станоўчыя якасці, у заходнееўрапейскай традыцыі «робіцца сімвалам не столькі душы, колькі чалавека як такога, разам з яго грахоўным целам, —слабага, беспрытульнага» [1, с. 25].

Галоўным і абавязковым атрыбутам велікодных святаў з'яўляюцца і пафарбаваныя яйкі. Паводле аднаго з паданняў, Марыя Магдалена прынесла ў падарунак рымскаму імператару яйка, якое на вачах натоўпу афарбавалася ў чырвоны колер.

Паводле іншай версіі, курыныя яйкі сталі мянцць свай колер намнога раней. Хрыстос, які хадзіў па свеце разам са святым Пётрам, завітаў у хату да беднай жанчыны. Гаспадыня хацела пачаставаць чым-небудзь падарожных, але ў хаце не знайшлося ніводнай скібка хлеба. Нечакана для прысутных з хлява данеслася кудадтанне курыцы, гаспадыня пабегла туды і назад вярнулася з яйкам. Гэтым адзіным яйкам яна і накарміла сваіх гасцей. Калі ж раніцай тыя выправіліся ў дарогу, яна са здзіўленнем убачыла, што шкарлупінае ад яйка, якое заставалася на стале, стала залатым. З таго часу жанчына кожны год у памяць аб гэтай падзеі усіх людзей частавала яйкамі. А ў заходнееўрапейскай традыцыі з'явіўся звычай фарбаваць яйкі ў залаты колер.

У заходнееўрапейскай велікоднай традыцыі ёсць яшчэ адна цікавая дэталі: яйкі тут нясуць не куры, а зайцы. У сярэдневяковыя часы лічылася, што з-за магічнай сілы велікодных яек звычайныя куры несці іх не могуць. Таму курам была знойдзена замена: у Германіі, напрыклад, у залежнасці ад розных рэгіёнаў краіны яйкі «неслі» лісы, пеўні, буслы, зязюлі і зайцы. Паступова заяц выцесніў усіх «канкурэнтаў» і заняў галоўнае месца ў сімвалічным велікодным абрадзе. З таго даўняга часу кожны год напярэдадні Вялікадня ён уладкоўвае сабе гняздзечка ў самых патаемных кутках дома і нясе рознакаляровыя яйкі.

У некаторых заходнееўрапейскіх краінах, а таксама паўднёвых рэгіёнах Чэхіі яйкі прыносяць не зайцы, а велікодныя званы. Напрыклад, французы вераць, што велікодныя званы праводзяць у Рыме Святы тыдзень, а калі вяртаюцца, прыносяць дарослым і дзецям падарункі: яйкі, куранят і зайцаў. Званы таксама могуць раскладваць падарункі па садах, а дзеці павінны іх адшукаць. Традыцыя гэта

дайшла да нашых часоў, праўда, у вялікіх гарадах, дзе амаль не засталася садоў і дрэў, велікодных пачастункі прынята складваць у плеченыя кошыкі, аздобіўшы іх зялёнай паперай ці посцілкай, якая нагадвае траву.

Велікодныя ўрачыстасці ў Чэхіі, як і ў іншых хрысціянскіх краінах, пачынаюцца ў апошнія дні Вялікага посту. Велікодным святам папярэднічаюць тры святыя дні – «трыдзіум сакрум»: Зялёны чацвер, Вялікая пятніца і Белая субота. Кожны з гэтых дзён звязаны з падзеямі, апісанымі ў Новым заавеце: у чацвер, пасля Тайнай вячэры, Хрыстос быў схоплены стражнікамі і адданы пад суд, у пятніцу ён быў распяты і пахаваны, а субота лічыцца днём усеагульнай тугі і чакання Уваскрэсення.

У адпаведнасці з каталіцкім веравызнаннем, у чацвер напярэдадні Вялікадняя ў апошні раз гучаць касцёльныя званы – у народзе лічыцца, што яны адлятаюць у Рым. Служыць царквы у гэты дзень пры ажыццяўленні абрадаў аправаюць зялёнае убранства – адсюль і назва: Зялёны чацвер. Чэшскія сяляне (традыцыя гэта пераважна існавала і існуе зараз у сялянскім асяроддзі) у гэты дзень стараюцца ужываць посную ежу толькі зялёнага колеру: напрыклад, шпінат, капусту, шчаўе – каб увесць год быць здаровымі.

Вялікая пятніца ў чэшскай велікоднай традыцыі звязана з народным звычаем, які мае распаўсюджанне толькі на чэшскай тэрыторыі. Лічыцца, што ў гэты дзень людзям адчыняюцца ўсе скарбы, схаваныя пад зямлёю і ў нетрах скал Чэхіі. «Самыя адданыя вернікі з наступленнем поўначы могуць убачыць самыя знакамiты чэшскі скарб, які схаваны ў Вышаградскай скале» [2, с. 205].

У апошні дзень Вялікага посту – Белую суботу – яшчэ нейкае паўстагоддзе таму ў чэшскіх вёсках раскладалі з раніцы перад касцёламі вялікае вогнішча. Пасля таго, як яно дагарала, гаспадыні разбіралі вугельчыкі і попел: лічылася, што вуглі захоўваюць дом ад пажару, а попелам пасыпалі поле, каб яно было болей урадлівым.

Вечарам, ва ўсіх касцёлах пачыналіся ўрачыстыя богаслужэнні. У нядзелю на святанні людзі рыхтаваліся да вялікага свята – ішлі да касцёла асвятчаць яйкі, печыва і віно. Па сваёй абрадавай структуры чэшскі Вялікідзень мала чым адрозніваецца ад беларускага і абрадаў іншых славянскіх народаў: пасля царкоўнага абрада і ўрачыстай службы людзі ходзяць у госці і шчодра надзяляюць усіх велікодным пачастункам.

Моладзь пачынае веселяцца толькі ў першы панядзелак пасля Вялікадняя, які ў Чэхіі называюць Велікодным, або Чырвоным. У Чырвоны панядзелак чэшскія юнакі ходзяць па вуліцах з «памлазкамі» – заплеценымі ў выглядзе касы галінкамі вярбы з прывязанымі на канцах рознакаляровымі стужкамі. Яшчэ не ў такім далёкім мінулым яны хадзілі па хатах, калядвалі, а таксама не моцна выціналі дзяўчат згаданымі ўжо раней «памлазкамі». Лічылася, што «пабітыя» такім чынам дзяўчаты будуць толькі здаравейшымі і прыгажэйшымі, бо ім павінна перадацца сіла і свежасць маладой галінкі. Каб адкупіцца ад пакарання галінкаю, дзяўчаты прапааноўвалі квалерам велікодных яйкі ці салодкасці.

З цягам часу традыцыя «выкупу» набыла іншае значэнне, і адкупляцца сталі манетами. Таму ў правінцыйных гарадках і па сённяшні дзень дзяўчаты ў Велікодны панядзелак найбольш сядзяць дома і без пільнай патрэбы на вуліцу не паказваюцца. У некаторых чэшскіх мясцовасцях застаўся «зваротны» звычай: на наступны дзень, у аўторак, «памлазкі» бяруць у рукі дзяўчаты, а хлопцам даводзіцца скарыцца і падставіць пад удары спіны.

У Празе існавала некалькі своеасаблівых звычайў святкавання Вялікадняя, якія ў іншых рэгіёнах Чэхіі распаўсюджання не атрымалі. Увесь тыдзень, які ішоў за вялікім святам, у чэшскай сталіцы наладжваліся працяглыя народныя гуляння ў гонар прыхода вясны. Кожны рамесны цэх меў сваё ўласнае свята, сімволіка якога была цесна знітавана са сферай асноўнай дзейнасці. Так, напрыклад, у паслявелікодных аўторак звычайна адбывалася свята краўцоў пад даволі празаічна назваю «сламнік», што ў перакладзе азначае «сяннік» – матрац, набіты

саламою. На бліжэйшай бярозе краўцы вывешвалі такі «сламнік» з белага палатна – на ім магла быць вышыта Маці Божая з сынам Ісусам, – а пасля наладжвалі масавыя гулянні вакол дрэва.

Велікодная серада лічылася днём шаўцоў – у пражскім раёне Нусле прадстаўнікі гэтай прафесіі наладжвалі штогод вялікае свята, якое атрымала назву «Фідлавачка». Шаўцы з песнямі танцавалі вакол упрыгожаных елкі ці сасны. Іншым жа жыхарам Прагі настолькі прыйшліся даспадобы гуляння рамеснікаў, што яны палічылі патрэбным у гонар свята шаўцоў назваць тэатр у гэтым раёне.

Шматлікія старажытныя традыцыі, звязаныя са святкаваннем Вялікадня, захаваліся і дайшлі да нашага часу. Традыцыйна на галоўнай плошчы горада перад Тынскім саборам напярэдадні велікодных святаў пачэснае месца займае вялікая бяроза, упрыгожаная рознакаляровымі стужкамі. У памяць аб святкаванні Вялікадня па старакаталіцкім абрадзе у касцёле Святога Лаўрэнція штогод таксама адбываецца служба згодна звычайу, якой існаваў у Чэшскім каралеўстве тысяча год таму. Касцёл Святога Лаўрэнція выдому як самы старажытны ў Чэхіі, бо быў пабудаваны на месцы былога паганскага капішча, а яго першым епіскапам стаў святы Войцэх.

Літаратура

1. Шамякіна, Т. І. *Кітайскі каляндар і славянскі міфалагічны бестыярыум: паралелі / Т. І. Шамякіна.* – Мінск : РІВШ, 2007.
2. Хроповский, Богуслав. *Славяне. Историческое, политическое, культурное развитие и значение / Богуслав Хроповский.* – Прага, 1998.

Горбачев А. Ю. (Минск, Беларусь)

ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОЛЬКЛОРА

Фольклор является основой и поэтому важной частью культуры, которая представляет собой иерархически организованную целостность. Единство культуры подразумевает наличие в ней противоречия между общностью, существующей среди ее уровней, и их иерархической соотносительностью. Это означает, что во всех формах культуры есть общее, но в каждой отдельной ее форме оно репрезентировано индивидуальной, градационно выраженной мерой.

Критерием единства, или универсализирующим параметром культуры, выступает ее гносеологический потенциал (любые альтернативные критерии рано или поздно обнаруживают свою локальность и, следовательно, субъективность). Он же является критерием значимости каждого из уровней культуры. Верхнюю ступень данной иерархии занимает философия, гносеологические возможности которой максимальны. Если свести этот тезис к простой формуле, то она будет выглядеть так: больше философии – выше познавательный потенциал – больше культуры. Отсюда вытекает, что любая форма культуры обладает философским содержанием, выражающим ее гносеологические возможности и определяющим ее иерархический статус.

Сказанное полностью относится к фольклору. С гносеологической точки зрения он, как и всякий феномен культуры, за исключением философии, представляет собой идеологию – интеллектуализированную форму коллективного бессознательного. Специфика фольклора состоит в использовании им познавательного ресурса народной мудрости. Она располагает самым большим количеством носителей по сравнению с остальными идеологиями и является их низовой сферой, за которой находится лишь обширная зона алогизма. Таким образом, в структуре коллективного бессознательного народная мудрость занимает место немного выше среднего.

Фольклор обладает отчетливой этно-национальной маркированностью, однако она не оказывает существенного влияния на гносеологические возможности

народного творчества. Принципиальной для них является разработанность текстовых жанров, в которых народная мудрость приобретает максимально адекватную форму. Среди них также наличествует иерархия и имеется своя вершина. В концентрированном виде народная мудрость представлена в пословицах, что свидетельствует об их наивысшей для фольклора гносеологической репрезентативности и дает нам основание ограничиться анализом произведений именно этого жанра.

В полном соответствии с природой коллективного бессознательного фольклор связывает познание с совместными, а не индивидуальными усилиями. Показательная в этом смысле поговорка «Ум хорошо, а два лучше» [3, с. 255] подчеркивает, что за истину народная мудрость принимает конвенциональность (согласованность мнений). Тем самым истина психологизируется, низводится к пониманию до отношения.

Пословицы демонстрируют огромное множество мнений (Гегель назвал бы их совокупность дурной бесконечностью), из которых не выстраивается истина, если понимать ее философски, т. е. собственно понимать. Причина этой гносеологической несостоятельности поговорок в том, что истина противоречива, а фольклор позволяет лишь указывать на противоречия, но не оперировать ими. Иными словами, вместо диалектики народная словесность пользуется простейшим видом формальной логики – здравым смыслом, сущность которого заключается в неукоснительном соблюдении приоритета витальных, или психико-телесных (преимущественно житейских, повседневно-бытовых) ценностей над познавательными.

Запечатленные в поговорках противоречия не поднимаются до философского уровня, которому соответствует категория универсального. Они локальны по смыслу и ограничены рамками общего. Поэтому гносеологически наиболее значимыми являются те поговорки, в которых обобщение усилено сближением противоположностей и постижение закономерностей предпочтено констатации фактов: «От любви до ненависти – один шаг» [5, с. 246], «Промеж жизни и смерти блоха не проскочит» [5, с. 267], «Не тот живет больше, чей век дольше» [5, с. 228], «Не ищи в селе, а ищи в себе» [5, с. 217], «Не вкусив горького, не узнаешь и сладкого» [5, с. 209] и др.

Однако гносеологическая ценность этих поговорок не слишком велика, так как представленные в них противоречивые явления не настолько абстрактны, чтобы быть универсальными. Кроме того, необходимо учитывать, что в необъятном поговорочном массиве процитированным образцам народной мудрости отведено весьма скромное место. А в глобальном контексте фольклора они просто теряются, несмотря на то, что фактически являются ведущими. Эта смысловая деиерархизация наглядно указывает на гносеологическую индифферентность народной словесности.

Аналогичная ситуация складывается и в отношении таких феноменов, как мышление и сознание. Пословицы трактуют их узкопрагматически, тем самым не возвышая до уровня категорий. «Думай не думай, а лучше хлеба-соли не придумаешь» [5, с. 87] – в этой максиме содержится суть фольклорного представления о мышлении. Оно рассматривается как инструмент обеспечения средств к существованию, а не как цель человеческого существования, в рассуждениях о которой народная мудрость склоняется к мистической версии: «Жить – богу служить» [1, с. 53].

Коллективное бессознательное, воплощенное в поговорках, не только низводит мышление до своих масштабов, но и открыто третирует его: «Дума что борода: лишняя тягота» [5, с. 86]. Здесь присущая фольклору деиерархизация принимает утрированную форму: духовное (дума) уравнивается с натурно-телесным (борода) и признается ничемным.

Скептический подход к мышлению в поговорках актуализируется вследствие непонимания сути этого процесса. Фольклор не приветствует затраты

времени на бесполезные, на его взгляд, поиски истины («Долго думал, да ничего не выдумал» [3, с. 240], «Долго думать – тому же быть» [3, с. 242], «Думал много, да вошь поймал» [3, с. 240], «Что больше думать – то хуже» [3, с. 242]), поскольку он не знаком с их механизмом. Поэтому народная мудрость совершенно беспощадна к ошибкам, которые составляют неотъемлемую часть мышления, будучи его неизбежными издержками: «Думай, да чтобы не передумать» [3, с. 240], «Передумка – недоумка» [3, с. 241]. Еще более хлестко звучит пословица, объединяющая негативную реакцию на мышление и его нюансы: «Передумкой не воротишь. Рожают, так не думают» [3, с. 240]. За подобными сентенциями здравого смысла стоит представление о том, что мышление – тяжелый и малопродуктивный труд, которым предпочтительнее себя не обременять («От думы голова трещит» [3, с. 239]), а если и возникнет такая необходимость, то лучше отделаться интуитивным прозрением: «Думать хорошо, а отгадать и того лучше» [3, с. 240].

Народная мудрость учит с опаской относиться к мышлению, исходя из того, что оно не должно чинить препятствий удовлетворению витальных потребностей. Поэтому в фольклоре общее для типов человеческой деятельности противоречие между культурой и натурой (познанием и вербализованным представлением, сознанием и вербализованной психикой) разрешается в пользу природы, а если и в пользу культуры, то низовой, обслуживающей природу. И не удивительно, что пословицы, в которых превозносится культурное начало («Ученье – свет, а неученье – тьма» [3, с. 221], «Учи других – и сам поймешь» [3, с. 219], «Ученый водит, неученый следом ходит» [3, с. 223], «Корень учения горек, да плод его сладок» [3, с. 219] и т. п.), дискредитируются противоположными по содержанию: «Век живи – век учись, а умри дураком» [3, с. 220], «Много учен, а не досечен», «Без палки нет ученья», «Женатому учиться – времечко ушло» [3, с. 218] и др.

Планка народного представления о ценности культуры обозначена в пословицах все тем же абсолютном витальных потребностей: «Не учась и лаптя не сплетешь» [3, с. 221]. Лапти, щипки, дрова, телеги, иконы – и ни намек на целесообразность теоретических форм культуры, не говоря уже о философских.

В соответствии с конкретно-эмпирической методологией, доминирующей в фольклоре, пословицы высказываются и о главном инструменте культуры и познания – сознании. Этот термин неведом народной словесности, поэтому ему находится двойная синонимическая замена – ум и разум. Несмотря на их противопоставление в тех пословицах, которые отдают первенство разуму перед умом («Разум не велит – ума не спрашивайся» [1, с. 53], «Ум разумом крепок» [3, с. 266], «Ум доводит до безумья, разум до раздумья» [3, с. 267], «Ум без разума – беда» [3, с. 266], «Где ума не хватит – спроси разума» [1, с. 53] и т. п.), принципиальных оснований для их дифференциации народная мудрость не дает.

Зато она явно склоняется к тому, чтобы приписывать сознанию исключительное природное, а не культурное происхождение и в любом случае не придавать последнему существенного значения: «Нет роженого, не дашь и ученого» [3, с. 236] (говорится об уме), «Не родись богат, не родись умен, родись счастливым!» [1, с. 495], «Родился неумным, дураком и помрешь» [3, с. 160], «И всему учился, да ничему не доучился» [1, с. 528]. Если же сознание признается производным от неестественных факторов, то оно отождествляется с жизненным опытом, – как правило, бытовым и ни в коем разе – не мыслительным: «Время разум дает» [1, с. 53], «Наживемся, кума, – наберемся ума» [3, с. 257]. Еще примечательнее то, что в фольклоре отсутствует внятная информация о самосознании и самопознании, без которых невозможны ни сознание, ни познание, ни культура в полном смысле слова.

Народное творчество считает с ценностью сознания («Где ум, там и толк» [3, с. 236], «И сила уму уступает» [3, с. 237], «Ум да разум надоумят сразу» [3, с. 239], «Умные речи приятно и слушать» [5, с. 312]), однако не признает ее высшей и, следовательно, путает сознание с вербализованной психикой. Такая подмена позволяет фольклору находить у восхваленного им ума слабости и изъяны, которые

уму категорически не свойственны. Одна пословица предупреждает о том, что его избыток не только возможен, но и опасен: «От большого ума сходят с ума» [3, с. 262]; вторая предпочитает разуму наитие: «Догадка лучше разума» [5, с. 82]; третья напоминает о его этической сомнительности: «Много ума – много греха» [3, с. 259] и т. д.

Фольклор сравнивает сознание с витальными ценностями и прямо либо косвенно отдает приоритет им. В прямой форме это чаще всего происходит через сопоставление сознания с психикой («Разумом крепок, а сердцем слаб» [5, с. 271]), богатством («Богатый ума купит; убогий и свой бы продал, да не берет» [2, с. 147], «Разума много, да денег нет» [1, с. 53], «Рубль есть – и ум есть; нет рубля – нет и ума» [2, с. 150]) и физической силой («Сила разум ломит» [5, с. 284], «Сила – ума могила» [3, с. 238]). В косвенной форме преимущество витальных ценностей над сознанием утверждает через наделение его ассимилирующими функциями, т. е. через придание сознанию статуса не цели, а средства. В этом случае сознание выступает подспорьем во лжи («Умная лож лучше глупой правды» [1, с. 495]), в приобретении богатства («Тот мудрен, у кого карман ядер» [2, с. 146], «Рубль – ум, а два рубля – два ума» [2, с. 151]), в военном деле («Не копьём побивают, а умом» [5, с. 82]) и т. д.

Конкретно-эмпирическая методология распространяется в фольклоре и на ключевую гносеологическую ценность – истину. Это означает, что под истиной народная мудрость подразумевает фактическую достоверность (правду факта), а также правоту и справедливость. Тем самым создается возможность подмены гносеологического содержания этическим, но для фольклора подобные неувязки привычны. «Истина не боится света» [5, с. 118], – заявляет пословица, не учитывая, что истина исчезает, если оказывается подвластной эмоциям.

Эмпирически приземленное толкование истины не препятствует фольклору изображать ее одним из средств добывания материальных благ: «Кто правдой живет, тот добро наживет» [5, с. 152]. В пословицах отмечается также и то, что искажение правды факта и отсутствие справедливости приводят к психологическому дискомфорту («Без правды не житье, а вытье» [2, с. 372]) и порождают напряженность в отношениях («Кто правды не скажет, тот многих свяжет» [5, с. 152]). Поэтому похвала истине со стороны народной мудрости обусловлена здравомысленным расчетом и является декларативной: «Правда дороже золота» [3, с. 372], «Деньги смогут много, а правда все» [2, с. 271], «Правда всегда перетянет» [5, с. 264] и т. д. И вместе с тем пословицы выражают гносеологический и этический скепсис: «Правда прежде нас померла» [2, с. 384], «Правду говорить – друга не нажить» [5, с. 265], «На правде далеко не уедешь: либо затянешься, либо надорвешься» [2, с. 384] и т. п. Отсюда вытекает предсказуемая мораль: «Правда – хорошо, а счастье – лучше» [5, с. 265]. Все эти зигзаги этической беспринципности и терминологические несостыковки, производимые народной мудростью, свидетельствуют о том, что для нее истина, по большому счету, безразлична и выступает разменной монетой витальной выгоды.

Гносеологическая индифферентность фольклора сущностно обнаруживает себя в таком атрибуте народной мудрости, как мистицизм. Делегирование познавательной способности и ее метафорического двойника – всемогущества мистическим инстанциям (богу, дьяволу, судьбе и т. п.) нашло свое отражение в пословицах: «На человеческую глупость есть божья премудрость» [2, с. 56], «Бог лучше знает, чего дать, чего не дать» [2, с. 59], «Всяк про себя, а господь про всех» [2, с. 54], «Все в мире творится не нашим умом, а божьим судом» [2, с. 56], «Бог видит, да нам не скажет» [5, с. 22], «Силен бес и горами качает» [2, с. 72], «Судьба придет – по рукам свяжет» [2, с. 97].

При таком авторитете потусторонних сил человеку остается выбрать из них самую благоприятную для себя и верно служить ей, после чего к предназначению человеческого ума становится вполне применима мистическая мерка: «Умная голова, разбирай божьи дела!» [2, с. 58].

Вера в бога и надежда на загробное воздаяние, будучи вершинами народной мудрости, плохо согласуются с фундаментальными для фольклора здравым смыслом и приверженностью к материальным благам. Поэтому иногда в пословицах заходит речь о мистицизме, который сочетается с меркантилизмом («Не дал бог ста рублей, а пятьдесят – не деньги» [2, с. 199], «Денежка не бог, а полбога есть» [2, с. 149], «Без креста и молитвы не будет ловитвы» [2, с. 63]) и принимает неконформистские (богоборческие) формы («Что тому богу молиться, который не милует» [5, с. 329], «На тебе, боже, что мне не гоже» [5, с. 198]).

Наконец, необходимо сказать о субъекте познания, или носителе сознания, каким он представлен в фольклоре. Помимо декларативно назначаемых на эту роль мистических инстанций, таковым является человек. Но все дело в том, что народная мудрость провозглашает гносеологически субъектным ментально женский (психико-телесный) антропологический тип. Позиция фольклора состоит в признании гносеологического превосходства женского начала над мужским, причем эту расстановку сил выражает идеология мужского шовинизма, в которую включены незначительные, но показательные феминистские элементы. Вот что говорится в пословицах об умственных способностях женщины: «Волос долог, да ум короток» [3, с. 64], «Собака умней бабы: на хозяйна не лает» [3, с. 65], «Добра кума живет и без ума» [5, с. 80], «Перекаати-поле – бабий ум» [5, с. 329] и т. п.

Процитированные суждения относятся к сфере коллективного бессознательного (ментально женского), поскольку они не отражают универсальность ума, а сосредотачиваются лишь на его локальных характеристиках. Кроме того, в приведенных пословицах желание унижить женщину поглощает потребность понять ее. Как следствие, в другой ситуации эти методологические дефекты порождают фольклорную сентенцию, которая настаивает на упразднении мужского пола в качестве доминирующего гносеологического субъекта: «Бабий ум лучше всяких дум» [5, с. 15].

Проведенный анализ гносеологических возможностей фольклора побуждает сделать вывод о небеспредельности их. Однако нужно учитывать, что народная мудрость – это все-таки мудрость, точнее, детально оформленная система представлений, а не конгломерат алогизмов. Поэтому конструктивная полемика с фольклором является необходимым этапом эволюции в области познания.

Литература

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М., 1999. – Т. 4.
2. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 3 т. – М., 1996. – Т. 1.
3. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 3 т. – М., 1996. – Т. 2.
4. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 3 т. – М., 1996. – Т. 3.
5. Русские пословицы и поговорки. – М., 1988.

Гулак А. А. (Мінск, Беларусь)

РОЛЯ А. КІРКОРА Ў РАЗВІЦЦІ МІФАЛАГІЧНАЙ ШКОЛЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ

Аналіз навуковых крыніц паказвае, што міфалагічная школа як з'ява ў фалькларыстыцы асэнсавана ў багатым, часам супярэчлівым, матэрыяле: ад ацэнак Ф. Буслаева, А. Афанасьева, прыжыццёвых рэцэнзій і водгукў на іх публікацыі ў 1860-1870-х гг., рэцэнзій і водгукў на працы іх паслядоўнікаў – да тэарэтычных і гістарыяграфічных прац нашага часу: Н. Талстога, А. Тапаркова, А. Баландзіна, Е. Леўкіеўскай, г. Каханойскага, І. Цішчанкі.

На этапе савецкай гісторыка-філалагічнай навукі цікаvasць да праблем міфалогіі была параўнальна невялікая. Самі міфалагічныя ўяўленні ў дагістарычны перыяд часта атаясамліваліся з раннімі формамі рэлігіі, пазбаўленымі

гісторыка-мастацкай вартасці. Гэта не садзейнічала правільнаму разуменню і засваенню навуковай спадчыны вучоных-міфалагаў. Амаль выключна іх разглядалі як вучняў і адэптаў школы, створанай братамі Грымамі, ці атаясамлівалі са славянафіламі. Патрабуе істотнага перагляду і паглыблення замацаваны ў сучаснай фалькларыстычнай навуцы, найперш у працах В. Бандарчыка, І. Цішчанкі, падыход да міфалагічнай школы ў яе тэарэтычным аспекце як да рэакцыйнага накірунка, прадстаўнікі якога «спрабавалі штучна прыстасаваць асобныя элементы духоўнай культуры народаў да сваіх тэарэтычных меркаванняў» [2, с. 52]. Але нават знаходзячыся на самых непрымірымых пазіцыях, крытыкі міфалагічнай школы не маглі не прызнаваць, што «яна адыграла некаторую стануючую ролю ва ўзняцці цікавасці да духоўнай культуры народа і многае рабіла ў параўнальным вывучэнні фальклору, вераванняў і абрадаў славянскіх народаў» [тамсама].

Найбольш выразна тэратыка-метадалагічныя падыходы, уласцівыя міфалагам, выявіліся ў працах П. Шпілеўскага, А. Кіркора, П. Шэйна, П. Бяссонава. У пэўнай меры яны паўплывалі на Е. Раманава, М. Нікіфароўскага, Я. Ляцкага, М. Доўнар-Запольскага, а таксама А. Багдановіча [1, с. 16].

Распачатае беларускімі фалькларыстамі ў 1970-я гг. шматбаковае даследаванне і выкарыстанне фальклорных тэкстаў прадстаўнікоў міфалагічнай школы, зрабіла іх, фальклорныя тэксты, найкаштоўнейшай крыніцай тамоў БНТ: «Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі» (1975), «Веснавыя песні» (1979), «Валачобныя песні» (1980), «Купальскія і пятроўскія песні» (1985), «Балоды» (Кн. 1–2. 1977–1978), над якімі працавалі А. Фядосік, А. Ліс, К. Кабашнікаў, Г. Барташэвіч, А. Гурскі, Л. Салавей. Сёння (пры прызнанні бясспрэчнай каштоўнасці сабраных і апублікаваных міфалагамі фальклорных тэкстаў) надышоў час асэнсаваць і тэарэтычныя здабыткі міфалагаў класічнай школы. У прыватнасці, іх тэзісы аб універсальным філасофска-сімвалічным сэнсе міфалогіі як крыніцы нацыянальнай культуры, аб магчымасці тлумачэння пры дапамозе міфалогіі паходжання і сэнсу культурных з’яў, якія не ўспрымаюцца як рэакцыйныя і не выключаюцца з праблемнага поля сучасных даследаванняў.

Канцэпцыі міфалагаў з’яўляюцца шматузроўневымі, змештава багатымі. Паводле Н. Талстога, значэнне міфалагічнай школы – «першай навуковай школы ў славянскай фалькларыстыцы» – нельга адваргаць з-за часам памылковага прымянення міфалагамі метаду гістарычнага тлумачэння слоў, вызначэння іх прамой формы і роднасных сувязей. Зварот да этымалогіі пры рэканструкцыі старажытнай міфалогіі прымянім: «развіццё славянскага мовазнаўства і славянскай міфалогіі паказала, што зварот да этымалогіі плённы для міфалагічных пошукаў, таксама як веданне міфалогіі неабходнае для правільнага этымалагічнага аналізу лексікі, звязанай са старажытнаславянскай духоўнай культурай» [5, с. 555].

Праца А. Кіркора «Этнаграфічны погляд на Віленскую губерню» (1857–1859), якая склала аснову III тома «Маляўнічай Расіі» (1882), ч. 2 пад назвай «Заходняя і Паўднёвая Расія: Беларускае Палессе», з’яўляецца найбольш паказальнай у аспекце выяўлення міфалагічных поглядаў даследчыка.

Аналіз і тэарэтычнае асэнсаванне навукова-публіцыстычных тэкстаў А. Кіркора, прысвечаных беларускай міфалогіі, паказвае, што роля даследчыка ў развіцці міфалагічнай школы ў беларускай фалькларыстыцы можа быць акрэслена ў наступных тэзісах:

- светапоглядная аснова даследчыка заснавана на ідэях прадстаўнікоў нямецкай і рускай міфалагічнай школы, увабрала ў сябе дасягненні тагачаснай заходнеўрапейскай славістыкі; асноўным тэарэтыка-метадалагічным прынцыпам А. Кіркора-міфалага з’яўляўся прынцып супастаўлення антычных і германскіх / славянскіх міфалагічных персанажаў з акцэнтualізацыяй на славянскім фальклорна-этнаграфічным кантэксце;
- А. Кіркор засвой, развіў, факталагічна ўзбагаціў здабыткі свайго папярэдніка П. Шпілеўскага ў рэканструкцыі зводу міфалагічных персанажаў – «сюжэтна аформленай і персанфікаванай асновы» беларускага язычніцтва;

- А. Кіркор пастуліраваў агульную карціну міфалагічных уяўленняў славян; прасторава-часавыя межы гэтай карціны – славянскі свет на мяжы I і II тысячагоддзяў н. э., у якім вылучаюцца два цэнтры: Кеўская Русь на ўсходзе і землі балтыйскіх славян на паўночным захадзе;
- міфалагічныя даследаванні А. Кіркора прадстаўляюць сабой якасна іншы ўзровень, абумоўлены, у першую чаргу, пашырэннем крыніцознаўчай базы; у 1850-я гг. істотную гнасеалагічную функцыю пачынаюць адыгрываць перавыдаваемыя на латыні, на нямецкай, чэшскай, польскай мовах сярэдневечныя пісьмовыя тэксты, помнікі славянскага летапісання, старажытныя тэксты з узгаданнем славянскіх багоў; аб’ектам увагі міфалагаў, А. Кіркора ў прыватнасці, робяцца тэксты вуснапаэтычнай творчасці, абрады, вераванні;
- пашырэнню крыніцознаўчай базы даследавання славянскіх старажытнасцей спрыяла: прыцягненне А. Кіркорам уласных краязнаўчых ведаў, дадзеных археалагічнай навукі, «дзякуючы ім сталі вядомы многія свяцілішчы, рытуальныя месцы... ці нават выявы саміх багоў» [6, с. 162]; увядзенне ў навуковы зварот буйных эпічных жанраў беларускай вуснапаэтычнай творчасці;
- у навуковай спадчыне А. Кіркора назіраецца таксама характэрная з канца 1860-х гг. тэндэнцыя адыходу ад рамантычных грываўскіх уяўленняў аб міфалогіі як усеабдымнай народнай культуры першабытнага мінулага, што аб’ядноўвала мову, вераванні, звычаі, права і мараль; адным з кірункаў развіцця міфалагічных даследаванняў з’яўляецца «міфалогія прыроды», у якой ўся мнагастайнасць культуры зводзіцца да прасцейшых прыродных апазіцый [3, с. 251–252], што вяло да спрашчэння міфалагічных схем;
- фактарамі, якія абмяжоўвалі патэнцыял даследаванняў прадстаўнікоў міфалагічнай школы, у тым ліку А. Кіркора, з’яўляліся: па-першае, асэнсаванне з’яў традыцыйнай культуры беларусаў, ажыццёўленае на падставе ідэі міфалагізму без уліку прынцыпа гістарызму, па-другое, выкарыстанне другасных крыніц, датаваных XVI–XVII стст. [4, с. 175], мастацкай літаратуры класіцызму;
- надзвычай важнай канстытутыўнай састаўляючай міфалагічнай школы ў беларускай фалькларыстыцы, развітай А. Кіркорам, з’яўляецца ўласна лінгвістычная, выражаная ў рознага роду элементах фальклорнай лексікаграфіі.

Літаратура

1. *Беларуская фалькларыстыка: Зборнік і даследаванне народнай творчасці ў 60-х гадах XIX – пачатку XX ст. Зборнік / г. А. Пятроўская, І. К. Цішчанка, У. А. Васілевіч і інш. – АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 332 с.*
2. *Беларусы: У 8 т. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Бел. нав., 1995 – Т. 3. : Гісторыя этналагічнага вывучэння / В. К. Бандарчык. – 365 с.*
3. *Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г. – Мінск: БелЭн, 1993. – 550 с.*
4. *Левкиевская, Е. Е. Низшая мифология славян / Е. Е. Левкиевская // Очерки истории культуры славян / В. В. Седов, А. Ф. Журавлев, Н. И. Толстой и др. Институт славяноведения и балканистики РАН – М.: Индрик, 1996. – С. 175–195.*
5. *Толстой, Н. И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М.: Индрик, 2003. – 622 с.*
6. *Топоров, В. Н. Боги древних славян / В. Н. Топоров // Очерки истории культуры славян / В. В. Седов, А. Ф. Журавлев, Н. И. Толстой и др. Институт славяноведения и балканистики РАН – М.: Индрик, 1996. – С. 160–174.*

Кавалёва Р. М. (Мінск, Беларусь)

**ПАМІЖ ФАЛЬКЛОРАМ І ЛІТАРАТУРАЙ:
ДЫСКУРС САМАДЗЕЙНАЙ ТВОРЧАСЦІ САВЕЦКАГА ЧАСУ**

Тое, што паняцціна-тэрміналагічны апарат фалькларыстыкі мае патрэбу ў далейшай распрацоўцы і ўдасканалванні, здаецца, прызнаецца ўсімі навукоўцамі. Паняцце «самадзейная творчасць» адносіцца да ліку самых няпэўных. Да статкова сказаць, што ў кнізе «Усходнеславянскі фальклор: слоўнік навуковай і народнай тэрміналогіі» (Мінск, 1993) тэрмін «творчасць народная, самадзейная» мае спасылку на артыкул «Самадзейнасць мастацкая» [3, с. 351], дзе апошняя вызначаецца як «масавая арганізаваная прафесійная дзейнасць, якая праяўляецца ў розных формах, відах, жанрах мастацкай творчасці». Сцвярджаецца таксама, што яна «звязана з традыцыямі фальклору і прафесійнага мастацтва» [3, с. 304], але нічога не гаворыцца пра асобныя віды творчасці, у прыватнасці пра песенна-музычны фальклор і яго спецыфіку ў розных гістарычных часы. Мы спынімся толькі на характарыстыцы дыскурса самадзейнай слоўна-песеннай творчасці савецкага часу, але паспрабуем паказаць тыпалагічныя рысы з'явы «самадзейнае» і яе прысутнасць у сучаснай культуры.

На наш погляд, пазначаны від самадзейнай творчасці знаходзіцца паміж фальклорам і літаратурай, а яе дыскурс, г. зн. тып выказвання, не з'яўляецца ні фальклорным, ні літаратурным. Гэта зусім іншае пісьмо, прыкметай якога выступаюць не эстэтычныя характарыстыкі, а сацыялагічны асаблівасці аўтараў. Феномен самадзейнага аўтара палягае ў яго ідэалагічнай ангажыраванасці, даволі часта нават неўсвядомленай, а феномен самадзейнага дыскурса – у прынцыповай схематычнай застыласці: гэта творчасць, якая не ведае ўнутранай іерархіі, эвалюцыі, развіцця. Калі вусная народная творчасць паўстае як складаны нелінейны шматвектарны працэс, непрадказальны, непадуладны загадам, індывідуальным жаданням і памкненням, то самадзейная – як статычнае ўтварэнне, што кожны раз узнаўляе свае ўласныя ўзоры. Электычнае спалучэнне літаратурнага, фальклорнага і псеўдафальклорнага – характэрная рыса самадзейнага дыскурса і яго «вырабаў», эстэтычна бездапаможных і нелагічных. Напрыклад:

*Мы адновім гаспадарку,
Пойдзем ў новы, светлы шлях,
Заспяваюць зноў жняркі
І машыны на палях [2, с. 162].*

Калі фальклорны дыскурс – гэта сістэмна арганізаваная мастацкая мова, асаблівасцю якой з'яўляецца традыцыйнасць, то самадзейны – набор штампаў, прынятых за мастацкую норму. Арганічная сукупнасць традыцыйнага – тая прыкмета фальклорнага выказвання, якая адрознівае яго ад фальклорных стылізацый і ад самадзейных твораў. Літаратурны дыскурс уяўляе спалучэнне традыцыйнага і індывідуальнага. Час ад часу пісьменніцкая боязь эпігонства дае выбухі ў выглядзе такіх з'яў, як авангардызм і мадэрнізм. Паказана, што пісьменнікі постмадэрнісцкай плыні таксама дэкларуюць зварот да «новага пісьма», адмаўляючыся ад «старога», г. зн. рэалістычнага. Ніякіх выбухаў, мастацкіх знаходак, наватарскага выкарыстання прыёмаў, выразнай вобразнай творчасці самадзейная творчасць не ведае.

Самадзейную творчасць нельга блытаць з наіўнай славеснасцю, часткай наіўнага мастацтва, якое заўсёды існавала ў культуры, але толькі цяпер атрымала эстэтычнае прызнанне і філасофскае асэнсаванне. Яе трэба адрозніваць ад канцэптальнага мастацтва, якое выкарыстоўвае прыёмы і вобразы наіўнага і тым самым актуалізуе, па словах А. Апрэсяна, «наіўную свядомасць як грамадскую каштоўнасць» [10, с. 116]. У сваёй пераважнай большасці самадзейныя творы прымітыўныя, але іх нельга адносіць да прымітывізму з яго свядомай арыентацыяй на імітацыю наіўнага для дасягнення пэўнай мастацкай мэты.

Слоўная самадзейная творчасць савецкага часу, безумоўна, патрабуе вывучэння як спецыфічная сацыякультурная з’ява, але яна не падлягае эстэтычнаму аналізу. Творы, якія складаліся мясцовымі аўтарамі і культасветработнікамі, на жаль, вельмі далёкія ад патрабаванняў, якія прад’яўляюцца мастацтву. Горш за ўсё тое, што дэфармацыя эстэтычных крытэрыяў прывяла да прызнання тоеснасці фальклору і самадзейнага фальклору. Штучныя, эстэтычна бедныя падробкі «пад фальклор» уключаліся ў зборнікі сучаснага фальклору, атрымоўвалі ад фалькларыстаў высокую ацэнку.

Трэба сказаць, што самадзейныя паэты-песеннікі зусім не прэтэндавалі на статус фальклорных аўтараў, хутчэй наадварот: ім хацелася адчуваць сябе сапраўднымі паэтамі. Фальклорнымі іх зрабілі вучоныя. Менавіта на «прадукцыю» самадзейнай творчасці былі вымушаны спасылацца даследчыкі, каб засведчыць росквіт народнай творчасці, для якой быццам бы «надышла самая шчаслівая, яркая эпоха, асвечаная геніем Сталіна» [8, с. 555]. Па сутнасці, большая частка так звананага «сучаснага фальклору» была ў чыстым выглядзе псеўдафальклорам. Няўмелае выкарыстанне фальклорнай формы станавілася падставай для залічэння самадзейных песень і прыпевак да фальклору. Насамрэч тэксты, падобныя да наступных, не мелі ніякага дачынення да сапраўднай народнай творчасці:

*Сабірайцеся, падружкі,
Песню звонкую сямём.
З новым ленінскім законам
К камунізму мы ідзём.
Больш не вернецца ніколі
Жыццё цяжкае да нас, –
Мы заможныя ў калгасе,
Бальшавіцкім стаў калгас.
Кулакi вы, кулакi,
Папоўскія галовачкі.
Не ўдасца вам сарваць
Хлебанарыхтовачкі [1, с. 686–688].*

Гэтыя прыпеўкі – звычайныя агіткі, як і лозунгі «Ленінізм – шлях у камунізм», «Жыць – партыі служыць», «Камуністы адчынілі затворы ў касмічных прасторы», што змяшчаліся ў зборніках і хрэстаматых пад выглядам савецкіх прыказак [1, с. 697–699]. Тым не менш для паўнаты характарыстыкі культурнай сітуацыі ў СССР падобныя з’явы трэба ўлічваць. Неабходна мець на ўвазе, што адначасова існавала фальклорная плынь, апазіцыйная і афіцыйная культуры, і ангажаванай уладамі самадзейнай песеннай творчасці, але ў друкаваныя крыніцы яе творы не траплялі, застаючыся ва ўласных архівах збіральнікаў.

З папраўкай на час трэба разглядаць даследаванні, дзе самадзейныя творы разглядаліся на ўзроўні фальклору савецкай эпохі. Яны не падлягаюць крытыцы, бо іх навуковыя тэзісы – часцей за ўсё прыняты рытуальны жэст. Напрыклад: «У яркіх паэтычных вобразах сучасных народных твораў увасоблены ідэі і мары савецкага чалавека. Паэтыка гэтых твораў, асабліва песень і частушак, вельмі багатая на разнастайныя мастацкія сродкі. З дапамогай іх ствараюцца цудоўныя песні, ясныя па думцы і выразныя па форме, напрыклад:

*Цаліну мы скрозь расквецім
Ва ўрадлівыя палі,
Каб і мы, і нашы дзеці
У шчасці, радасці жылі [9, с. 57].
Эй, цвіці, красуй навокал,
Беларускі родны край!
Хай звiніць, расце высока
Наш савецкі ўраджай [9, с. 69].*

Назіраецца заканамерная карэляцыя паміж «навуковай» і «мастацкай» мовай: абедзве карысталіся ідэалагічнымі клішэ, за якімі была пустата. Адсутнасць адрознення паміж дыскурсамі мела агульны карань – ідэалагічны ціск і самацэнзура. Маска ідэйнай вытрыманасці была на той час самай масавай, хоць і вымушанай.

Канцэпцыю росквіту народнай творчасці, пад'ёму яе «на вялікую ідэалагічную і мастацкую вышыню» [8, с. 554] зацвердзіў сваім аўтарытэтам акадэмік Ю. М. Сакалоў, аўтар падручніка «Рускі фальклор» [М., 1941], дзе прастадушна акрэслены прычыны пад'ёму: «Народная паэзія цяпер акружана цёплым клопатам партыі і Урада і ўсёй савецкай грамадскасці. <...> А гэта надзвычай ажывіла і сам фальклор, самым добратворным чынам паўплывала на творчасць рабочых і калгаснікаў» [8, с. 554].

Пакуль сапраўдная народная творчасць працягвала незалежнае ад улады плаванне, самадзейная знаходзілася ў палоне савецкай прапагандысцкай машыны. Ключавым паняццем песень стала «шчаслівае жыццё». За яго на ўсе лады дзякавалі Сталіну, Ураду, партыі. У літаратурных творах ключавыя паняцці прыхаваны, «валодаюць гранічна нізкай частотнасцю» [11, с. 50], а ў самадзейных яны надзвычай частыя і з'яўляюцца знакам нарматыўнай ментальнасці аўтара, яго «ідэйнай спеласці». Змястоўным стрыжнем твораў, яго арганізацыйным пататкам становіцца запазычаная паэтамі-аматарамі з літаратуры і савецкай масавай песні апазіцыя мінулае жыццё (цяжкае, дрэннае, жудаснае, пад прыгнётам) – цяперашняе (добрае, шчаслівае, свабоднае). Супадаюць і іх ідэйна-мастацкія клішэ: *светлы дзень, светлы шлях, заможныя калгасы, новыя песні, багаты ўраджай, дружная праца, савецкі народ, пераможны шлях і, вядома, дзякуй партыі, дружная сям'я народаў, шчаслівыя калгаснікі*. Яны надаюць стылю дзяжурную экспрэсіўнасць, яскрава сведчаць аб аберасцы аўтарскага зроку, дэфармацыі мастацкай мовы, панаванні скажонай карціны свету.

Калі разумець пад цэласнасцю мастацкага выказвання «сам эстэтычны аб'ект» [11, с. 92], то эстэтычных аб'ектаў у слоўнай самадзейнай творчасці якраз не назіраецца, а ўзровень культурных ведаў, або, па тэрміналогіі М. Фуко, «эпістэма», нагадвае арганчык са знакамітай «Гісторыі аднаго горада» М. Я. Салтыкова-Шчадрына. Ідэалагічныя нормы абумоўлівалі спрашчэнне мастацкага мыслення паэтаў-аматараў, шаблоннасць іх мовы. Нездарма ў сучасным літаратуразнаўстве левыя дэканструктывісты падыходзяць да разгляду дыскурсіўных практык як да канструктаў, што забяспечваюць уладу пануючай ідэалогіі праз ідэалагічныя «карэкціроўкі» і «рэдактуры» агульнакультурных ведаў той ці іншай канкрэтнай гістарычнай эпохі» [7, с. 42]. Культурнае напаўненне самадзейнага дыскурса імкнецца да нуля.

Зразумець феномен самадзейнай творчасці можна і праз найноўшыя паняцці, напрыклад, праз паняцце «метарасказ», уведзенае французскім даследчыкам Ж. -Ф. Ліатарам [1979] для пазначэння «вытлумачальных сістэм», якія служаць сродкам самаапраўдання сацыяльна-палітычных дактрын [7, с. 217]. Міфалагічная ідэалізацыя савецкага ладу жыцця – стрыжань самадзейных твораў. Яскравы прыклад – песня «Юбілейная застольная», складзеная, згодна з заўвагамі збіральніка, удзельнікамі Азершчынскага хору пад кіраўніцтвам Т. К. Лапацінай:

*Сабраліся мы сёння
На нашае свята
Сям'ёю вялікай,
Калгаснай багатай.
За стол юбілейны
Мы ўсіх запрашаем,*

*За партыю першы
Наш тост падымаем.
Мы з песняй у светлае
Заўтра шагаем,
Мы партыю родную
У ёй услаўляем... [6, с. 134]*

Дзяржаўная падтрымка сапраўды таленавітых самадзейных паэтаў і кампазітараў, стыль якіх пераймалі мясцовыя аматары, спалучалася са штучнай

стымуляцыяй «нізавой» творчасці. Партыйныя інспектары ўважліва сачылі за рэпертуарным забеспячэннем мастацкай самадзейнасці; пашырэнню якой савецкія прапагандысцкія структуры надавалі вялікае значэнне. Творам мясцовых паэтаў-песеннікаў адводзілася роля народнага рупара. Песні і прыпеўкі ствараліся не спантанна, а на заказ, не для ўласнага спажывання, а для выступленняў мастацкай самадзейнасці. Яны не пераходзілі межы калектыву, выконваліся толькі ў прызначаны час. Дакладна акрэсліў «новыя формы бытавання сучаснага беларускага фальклору» У. В. Гутараў: «пры правадзенні масавых народных урачыстасцей і гуляняў, на дэманстрацыях, мітынгх, маёўках, святах песні, пры правадзенні розных юбілеяў... на злётах, гадавых справаздачных сходах у калгасах, пры провадах у Савецкую Армію» [4, с. 25]. Праўда, прыведзеныя прыклады не маюць дачынення да фальклору, як, напрыклад, быццам бы савецкая жніўная песня, у якой «гуцаць матывы шчасця, радасці, волі:

*Ой, калышыцца жыта ў полі,
Залатыя звіняць каласы,
Льецца жніўная песня ў прыволлі,
Песня шчасця і светлай красы»* [4, с. 22].

Ідылічныя карціны выдаваліся за сапраўдную пазатэкставую рэальнасць, хаця адзінай рэальнасцю ў самадзейных творах была ідэалогія савецкага часу. Супярэчнасць паміж выдуманым светам агульнага шчасця і сапраўдным станам рэчаў самадзейнай творчасці не вербалізавала, а тэорыя валіравала яе праз эксплуатацыю катэгорыі «эстэтычны ідэал». Ён разумеўся як камуністычны ідэал, свайго роду праекцыя «светлага будучага» на цяперашняе.

Творы паэтаў-аматараў былі імітацыяй нейкага псеўданароднага стылю шэрага савецкіх масавых песень, аўтары якіх, што зусім натуральна, не валодалі сакрэтам вытанчанага прастаты фальклорных песень. Таму і фалькларызм самадзейных твораў – усяго толькі другасная падборка, а літаратурнасць вельмі нагадвае безгустоўную літаратуршчыну. Спрактыкаваны слых адразу вылучае чужародныя ўстаўкі. Прыклад такой самадзейнай апрацоўкі – песня «Ой, пайду я па-над лугам», запісаная А. Чопчыцам у 1947 г. у в. Ганцавічы ад удзельнікаў мясцовага народнага хору і пазначаная як «беларуская народная» [6, с. 25].

Цалкам пазбаўлены натуральнасці фалькларызм песні «Ды чаго ж, Ванька, журышся?», запісанай А. Чопчыцам у 1940 г. у Лунінецкім народным хоры і рэпрэзентаванай як народная. Тут і неўласцівыя фальклорнаму дыскурсу прымітыўныя дзеяслоўныя рыфмы *журышся – пячалішся, журыццяся – пячаліцца, жаніццяся – журыццяся, плакацца – сватацца, жаніццяся – памаліццяся*, і карагодны прыпеў, і неарганічнае для народных лірычных песень ужыванне калектывнага праклёну бяззліваму хлопцу, і разухабістае імя, не характэрнае для беларускага фальклору:

*Да чаго ж, Ванька, журышся,
Да чаго ж ты пячалішся?
Лю-лі, лю-лі, лю-лі,
Да чаго ж ты пячалішся? . . .
Ой, баюся я жаніццяся,
Ой, каб не памаліццяся...
Лю-лі, лю-лі, лю-лі,
Век табе не жаніццяся!* [6, с. 20]

Такім чынам, прыклады сведчаць, што суб'екты фальклорнага, літаратурнага і самадзейнага дыскурсаў валодаюць розным тыпам мастацкага мыслення, аперыруюць розным наборам мастацкіх кампанентаў, унутры тэкставых дыскурсаў і рознымі кампазіцыйнымі прыёмамі іх спалучэння. Відавочная камунікатывная адметнасць дыскурсаў: фальклорныя апелюе да традыцыйнай мастацкай свядомасці, агульнанацыянальнага эстэтычнага вопыту; літаратурны імкнецца да яго бязмежнага пашырэння за кошт новых форм асэнсавання рэчаіснасці; самадзейны – водгук на сацыяльны заказ, спроба самавыражэння на «трэцім»

мове – быццам бы літаратурнай, быццам бы фальклорнай. Акрамя фалькларыстаў, ніхто – ні аўтары, ні слухачы – не лічыў мясцовыя песні фальклорнымі, народнымі.

Падагульняючы, можна было б сказаць, што разгледжаныя творы самадзейных паэтаў-песеннікаў – прадукт гістарычнай эпохі, што іх сімуляцыйна прастора складаецца з ідэалагічных міфалагем шчаслівага жыцця, што іх культурны код адсылае да практыкі сакралізацыі асобы правадыра і ўладнай партыі, і на гэтым паставіць кропку, калі б не жывучасць з’явы. Цяпер яна паўстае як агрэсіўны дылетантызм у сферы поп-культуры з сакралізацыяй права самадзейных аўтараў, членаў музычных груп, на самавыяўленне. Іх творчасць – дыялог не з культурай, а з антыідэалогіяй. У выніку мы бачым, па словах І. Бястужава-Лады, «трыумфальнае шэсце антыкультуры, якая паспяхова заганяе ў «цень» уласна культуру» [10, с. 18], бо карыстаецца паслугамі магутных СМІ, атрымоўвае своеасаблівае тэарэтычнае абгрунтаванне, індальгенцыю ад эстэтычнага. Псіхалагічны феномен – упэўненасць аўтараў у істотнасці першых індывідуальных вопытаў для маладзёжнай субкультуры, ідэнтыфікацыя сябе ў «Beatles», якія самі сабе былі аўтарамі.

Дык што – самадзейнае forever? Яно бессмяротнае? Вечнае ярмо культуры? Здаецца, трэба прызнаць той факт, што чамусьці ўсякі раз, калі з’яўляецца запыт, культура адказвае на яго ў тым ліку і вялікай колькасцю штампаванай прадукцыі. Так з’явілася савецкая масавая песня і яе спадарожнік – самадзейная. У 60-я гады ідэйную апазіцыю ім стаў складаць бардаўскі рух з рамантазаванай вобразнай маральных падзвіжнікаў савецкага часу.

Гісторыя паўтаралася з той толькі папраўкай, што поп-культура адгукнулася на запыт эстэтычна не развітай часткі соцыума. У выніку мы маем панаванне забаўляльна-трывіяльнай літаратуры, газетна-часопіснай прадукцыі адпаведнага фармату, коміксы і самаробныя песні дылетантаў без усякай агляды аўтараў на эстэтычныя нормы, правілы, узоры, па законах той суб’ектыўнай свабоды, калі нормай становіцца ўласны прымітыўны інварыянт.

Найўнае мастацтва прастадушнае, як дзіця, самадзейнае – ідэалагічны монстр, і не мае значэння, чыя гэта ідэалогія – дзяржаўна-партыйная ці ваяўнічага высокага мастацтва з фарміраваннем самадзейных сацыялектаў.

Прызнаючы і паважаючы права кожнай асобы ці групы на самавыяўленне, мы павінны катэгарычна не прымаць штучнага навазвання маргінальнай з’явы, да якой адносіцца самадзейная творчасць, у якасці эстэтычнай нормы. Калі дамінуючай тэндэнцыяй становіцца прапаганда нізавой культуры, яе носбітаў і іх недарэчных вершавых самаробкаў, гэта значыць, што наспела задача абароны Культуры, распрацоўкі канцэпцыі яе абароны. Толькі хто яе будзе распрацоўваць? І ці не спознімся?

Літаратура

1. *Беларускі фальклор: хрэстаматыя/склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск, 1945.*
2. *Беларускія частушкі. – Мінск, 1960.*
3. *Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / сост. Л. г. Барак [і інш.]. – Мінск, 1993.*
4. *Гутараў, І. В. Новыя формы бытавання сучаснага беларускага фальклору / І. В. Гутараў // Праблемы сучаснага беларускага фальклору / рэд. П. Ф. Глебкі [і інш.]. – Мінск, 1969.*
5. *Павецьева, Л. І. Некаторыя асаблівасці паэтычнай стылістыкі сучаснай беларускай народнай паэзіі / Л. І. Павецьева // Праблемы сучаснага беларускага фальклору / рэд. П. Ф. Глебкі [і інш.]. – Мінск, 1969.*
6. *Роднае Палессе (зборнік песень) / склаў А. Чопчыц. – Мінск, 1961.*
7. *Современное зарубежное литературоведение: энцикл. справочник. – М., 1999.*
8. *Соколов, Ю. М. Русский фольклор / Ю. М. Соколов. – М., 1941.*
9. *Сучасны беларускі фальклор. – Мінск, 1963.*
10. *Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. – М., 2001.*
11. *Фоменко, И. В. Введение в практическую поэтику / И. В. Фоменко. – Тверь, 2003.*

Калацэй Н. А., Пугач Т. У. (Мазыр, Беларусь)

ФАЛЬКЛОР І ТРАДЫЦЫЙНАЯ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСІ

Музычнае выхаванне як частка эстычнага выхавання павінна пачынацца з вывучэння вытокаў уласнай традыцыйнай культуры: сваёй роднай песні, танца, інструментальнага твора.

Традыцыйная беларуская культура ўнікальная і мае сусветнае значэнне. На міжнародным узроўні не раз адзначалася вялікая мастацкая каштоўнасць нашай музычнай спадчыны. А беларускі палескі фальклор атрымаў узнагароду ЮНЕСКА.

Адным з напрамкаў у адраджэнні беларускай нацыянальнай культуры з'яўляецца стварэнне неабходнай літаратуры па беларускаму фальклору. Важна пры гэтым як мага паўней прадставіць багацце фальклорнай спадчыны, і перш за ўсё песеннай.

Увесь гэты матэрыял павінен адпавядаць запатрабаванням высокага эстэтычнага густу:

- а) паказаць багацце фальклорнай спадчыны, разнастайнасць тэматыкі, жанраў;
- б) прадставіць як мага паўней традыцыйную песенную творчасць – аснову каляндарна-абрадавага цыкла;
- в) даць неабходны мінімум тэарэтычнага матэрыялу, кароткія звесткі пра песні, асаблівасці народнай манеры спеваў;
- г) уключыць разам з фальклорнымі песнямі высокамастацкія апрацоўкі гэтых твораў;
- д) прапанаваць матэрыял па падрыхтоўцы і правядзенню народных абрадаў.

Па сваёй прыродзе песенны фальклор пранізаны элементамі народнага тэатра, гульні, пантамімы. Менавіта гэта асаблівасць дазваляе выкарыстоўваць народную песню ў спалучэнні з іншымі мастацкімі элементамі.

Напрыклад, пры выкарыстанні карагода спалучаюцца розныя жанры: песня, танец, пантаміма, драматызацыя.

Пры рабоце з народнымі песнямі важна спалучыць спевы з рухам, дзеяннем, мізансцэнамі.

Народная музыка выходзіць прыгажосці, дапамагае зразумець многія мастацкія з'явы, садзейнічае фарміраванню эстэтычнага густу.

Наша рэспубліка валодае багатай і самабытнай музычнай традыцыйнай культурай. Будучаму пакаленню трэба ведаць не толькі літаратурную мову, але і жывую мову сваіх продкаў. У гэтым сэнсе магчымасці традыцыйнага мастацтва народа цяжка пераацаніць [1, с. 330].

Традыцыйную народную культуру падзяляюць на агульна-чалавечую, рэгіянальную (славянская, раманская і інш.) і нацыянальную. У функцыянальных адносінах можа быць патэнцыянальнай – створаная, але не засвоеная яшчэ нашчадкамі культура (неадкрытыя помнікі, забытыя творы мастацтва) і актуальнай – засвоеная і ўключаная ў сістэму сучаснай культуры грамадства. У якасці механізму адбору і актуалізацыі тых або іншых здабыткаў сучаснай культуры выступаюць традыцыі, звычаі, пануючая ідэалогія. Тэмпы прагрэсіўнага развіцця залежаць ад творчага арганізаванага засваення найбольш змястоўных і перспектыўных здабыткаў, нацыянальных каштоўнасцей культуры.

Станаўленне культуры беларускай народнасці адбывалася на аснове агульнай для ўсіх славянскіх народаў культурнай спадчыны Кіеўскай Русі. Элементы культуры высокаразвітай антычнай цывілізацыі пранікалі на Русь спачатку праз візантыйскую літаратуру, переклад Бібліі і ранне-хрысціянскай пісьменнасці, а ў XVI – XVIII ст. праз лацінскую заходне-еўрапейскую культуру. Ф. Скарына і яго паслядоўнікі ўзбагацілі айчынную культурную спадчыну дасягненнямі еўрапейскай рэнесансавай культуры. Вялікае значэнне ў станаўленні сучаснай беларускай

культуры меў фальклор, які стаў крыніцай развіцця роднай мовы, літаратуры і інш. відаў мастацтва [2, с. 160].

Для большасці працоўных фальклор з'яўляецца фактычна і школай, і кнігай, і цэлым кодэксам маральна-эстэтычных норм.

Сучасная культура – здольнасць грамадства ствараць, адэкватна ўспрымаць і верна ацэньваць мастацтва ўсіх форм, відаў і жанраў [2, с. 447].

Народны фальклор Беларусі – адзін з найбольш значных раздзелаў традыцыйнай нацыянальнай мастацкай культуры. Таму важна не толькі захоўваць і развіваць народнае мастацтва, але і навукова асэнсаваць яго традыцыі і сучасны стан. Гэта мае не толькі навуковую цікавасць, але і заклікана аказваць уздзеянне на сучасную творчую практыку, на працэс развіцця народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў Беларусі. У сённяшніх умовах навукова-тэхнічнага прагрэсу народнае мастацтва набывае базісную функцыю культуры, што ставіць перад навукай задачу паглыбленага вывучэння і актыўнага заснавання яго дасягненняў. Вывучэнне, зберажэнне і развіццё народнага мастацтва разглядаецца сёння не толькі як важная народна-гаспадарчая, але і духоўная задача, вырашэнне якой мае непасрэдня адносіны да нацыянальна-культурнага адраджэння Беларусі.

Народнае мастацтва прыкметна адраджаецца: наглядаецца нават яго своеасаблівы росквіт, узнікаюць новыя віды мастацкай творчасці. Народнае мастацтва перастала быць прывілеяй сялянства. Сярод народных майстроў сённяшняга часу – рабочыя, урачы, настаўнікі, інжынеры, мастакі-аматары. Большасць з іх групуецца вакол сучасных традыцыйных цэнтраў мастацкіх промыслаў, фабрык мастацкіх вырабаў, дамоў народнай творчасці. Яны заўсёды ўдзельнічаюць у выстаўках, выконваюць заказы фабрык. Але нямала яшчэ, асабліва ў аддаленных ад такіх цэнтраў рэгіёнах, і «неарганізаваных» народных майстроў, якія займаюцца мастацкай творчасцю ў вольны час, прычым дзеля задавальнення не так практычных, як эстэтычных патрэб. Менавіта такія майстры нясуць у нашу культуру нескранутую самабытнасць, на якую не аказала ўплыву сучаснае жыццё [3, с. 12].

Амаль кожны майстар, пачынаючы працоўную дзейнасць, вывучаў традыцыі мясцовай школы, сучасную культуру свайго народа, фальклор. Ён не капіраваў папярэднікаў, а звязваў сваю дзейнасць з часам, з яго патрэбамі, усё больш удасканальваючы вобраз народнай цацкі. Многае тут залежыць не толькі ад таленту выканаўцы, але і ад яе асэнсавання мастацтва – вобразнай структуры цацкі папярэдніка, ад захавання або ігнаравання традыцыі.

Сучасны майстар атрымлівае разнастайную інфармацыю: радыё, тэлебачанне, друк – спрыяюць творчаму падыходу ў вывучэнні спадчыны. Працы майстроў апошніх гадоў паказваюць, што аўтары шукаюць новыя тэхніка-выканаўчыя прыёмы. Новыя думкі і ідэі, народжаныя нашым часам, патрабуюць і новых форм выказвання. Пластычная мова цацкі, яе мастацкі вобраз – гэта час, пражыты нашым грамадствам, гэта дыялог рукі і душы.

Узнікае пытанне: якой павінна быць цацка сёння, як развіваецца гэты від традыцыйнай народнай культуры ў сучасных умовах?

Існуюць цацкі розных школ: Івянецкая, Ружанская, Харосіцкая, Ракаўская і інш. Усё часцей і часцей гліняныя цацкі з'яўляюцца не толькі на выстаўках народнай і самадзейнай творчасці, але і прадаюцца на кірмашах.

Зараз становіцца відавочным, што вялікая зацікаўленасць шырокай грамадскасці да сваёй культуры дала штуршок адраджэнню і развіццю гэтага віда народнай творчасці.

Вялікім попытам у насельніцтва карыстаецца цацачны посуд, зроблены на ганчарным крузе. Добрае становішча зараз у выпуску сувенірнай прадукцыі дэкаратыўнага характару.

Выпуск цікавых узораў глінянай пластыкі наладжаны фабрыкай мастацкіх вырабаў у Мазыры. Асартымент іх даволі шырокі: ад простых цацак-свістулук да складаных кампазіцый.

За апошнія гады працэсы абнаўлення і мадыфікацыі ў сучаснай культуры яшчэ больш актывізаваліся. Мяняецца традыцыйны асартымент рэчаў, узбагачаецца дэкор колішніх вырабаў: тканых ручнікоў і посцілак, керамічнага посуду, дробнай пластыцы, саламяных вырабаў. Выйшлі з ужытку дэкараваныя вясельныя кумы, але бытуе роспіс па тканіне і шкле; замест двухкаляровых посцілак і дываноў з'яўляюцца яркія, паліхромныя браныя вырабы; даўно перасталі плесці саламянае начынне, затое развілося фігуратыўнае саломалляценне. Традыцыйнае ў многіх выпадках можна мяняць, прыстасоўваць да новых умоў, запазычваючы толькі тое, што гэтым патрабаванням адпавядае. Аднак, калі размова ідзе пра традыцыйныя мастацкія промыслы, гэты працэс павінен адбывацца не гвалтоўна, а натуральна, на аснове традыцый.

Асабліваю актуальнасць для этнографіі, этналінгвістыкі, культуралагіі, этнамузыказнаўства і фалькларыстыкі-славеснікаў уяўляе такі інтэгральны па сваёй функцыянальнай прыродзе раздзел сучаснай традыцыйнай культуры, як каляндарна-абрадавы фальклор.

Каляндарна-абрадавы творчасць, або паэзія земляробчага календара, ахоплівала сабой асноўныя сферы быцця і жыццядзейнасці чалавека. Яна арганізавала соцый і асвятляла яго духоўна. У традыцыйнай народнай культуры, у каляндарным фальклоры, у архаічных абрадавых практыках, родава-жанравай сістэме паэтычнага слова скандэнсаваны ўнікальны працоўны, маральна-этычны і эстэтычны вопыт мільёнаў безыменных ваяроў і рамеснікаў, ведунёў, а перш-наперш аналітыкаў жыцця, прыродных філосафаў, паэтаў і музыкантаў.

Менавіта класічны фальклор і беларуская мова далі магчымасць беларусам ідэнтыфікавацца як асобны, самастойны этнас і паставіць гістарычную задачу яго адраджэння ўжо на нацыянальным узроўні. Па меры ўздыму беларусаў да свядомага палітычнага і культурна-творчага жыцця старадаўнія звычаева-абрадавыя традыцыі, народная творчасць ва ўсім багацці і разнастайнасці яе жанраў сталі духоўным грунтам развіцця нацыі.

Што ж мы разумеем пад нашай традыцыйнай сучаснай культурай?

Яна вучыць любіць сваю Радзіму, садзейнічае выхаванню лепшых якасцей чалавека: імкненне да свабоды, павагі да людзей, працавітасці, справядлівасці, сумленнасці, непрымірымасці да недахопаў. У шырокім значэнні ўключаем духоўную і матэрыяльную культуру, прыроднае асяроддзе чалавечай жыццядзейнасці; у больш вузкім значэнні – помнікі гісторыі і культуры, духоўныя каштоўнасці (фальклор, пісьменнасць, мастацтва, навука, філасофія і інш.) Традыцыйная сучасная культура – гэта сукупнасць здабыткаў культуры, якая застаецца існуючаму грамадству ад папярэдніх пакаленняў.

Літаратура

1. Аляхневіч, А. М. *Беларускі музычны фальклор* / А. М. Аляхневіч. – Мінск: Універсітэцкае, 1996.
2. Каструлеў, І. Д. *Беларускае народнае мастацтва* / І. Д. Каструлеў. – Мінск: «Беларусь», 1980.
3. *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі ў 5-ці тамах.* – Т. 3; пад рэд. І. П. Шамякіна. – Мінск, 1986.

Каратай В. К. (Мінск, Беларусь)

РЭЦЭПЦЫЯ РУСКАГА ЖОРСТКАГА РАМАНСА Ў БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ

Заяўленая праблема выклікала нашу цікавасць невыпадкова. Па-першае, сам факт акцэптацыі, актуалізацыі музычна-паэтычных форм іншай, няхай і блізкароднаснай культуры ў межах айчынай вуснапаэтычнай творчасці з'яўляецца нячаста спатыканым феноменам. Па-другое, зварот да праблемы абумоўлены і яе амаль

суцэльнай недаследаванасцю ў беларускай фалькларыстыцы. Так, нават у грунтоўным акадэмічным Зводзе «Беларуская народная творчасць» адсутнічае асобны том, прысвечаны жорсткаму рамансу, не кажучы ўжо пра ігнараванне гэтага сацыякультурнага феномена ў спецыяльных манаграфіях і артыкулах. Таму напачатку лічым неабходным прывесці некалькі гістарычна-тэарэтычных рэмінісцэнцый.

Жорсткі раманс з'яўляецца адной з жанрава-відавых форм раманса як музычна-паэтычнага твора.

Раманс (ісп. romance ад познелацінскага romanice – літаратура па раманску, г. зн. па іспанску) у паэзіі – невялікі лірычны верш напеўнага характару, пераважна пра каханне.

Жорсткі раманс на пачатку ХХ ст. прыходзіць на змену старой, класічнай баладзе, дадаючы ёй псіхалагічную матывацыю падзей і характараў. Паралельна «у вусны рэпертуар нахлынула новае паводдзе балад, якія цяжка размежаваць з жорсткім рамансам, які, як правіла, з'яўляецца іпастассю ўсё той самай балады» [1, с. 207].

Жорсткія рамансы ў большасці сваёй суадносяцца і лексічна, і вобразна-інтанацыйна з т. зв. «новымі баладамі», чытай, рускімі жорсткімі рамансамі («Маруся отравилась», «Как на кладбище Митрофаньевском», «Кирпичики»). Як і адзначаным узорам, ім уласцівыя займальны змест, драматызм падзей, вастрыня інтымнай праблематыкі: каханне і рэўнасць, каханне і здрада, каханне і паклёп, каханне і трагічная смерць. Але заўсёды ў якасці першачынніку тут выступае матыў кахання. Без яго няма сюжэта, няма паўнацэннай мастацкай тканіны, мастацкай рэальнасці.

Як адзначае даследчыца фальклору Э. В. Памяранцава, жорсткі раманс – «гэта квінтэсенцыя мяшчанскай этыкі і эстэтыкі, часта нізкапробнай, блатной экзотыкі». («Яна была прастытутка, а ён карманны вор») [1, с. 208].

Такім чынам, жорсткі раманс – гэта лірычна-драматычная песня аб падзеях, найчасцей звязаных з праблемамі любоўнага трохкутніка. Вырашэнне яго найчасцей меладраматычнае: трагічная, часам недарэчная смерць. Афектацыя, пэўная экзальтацыя ўчынкаў і пачуццяў герояў – характэрная якасць жорсткіх рамансаў.

«Он ее любил, он и убил» – прыславёная сюжэтная формула твораў гэтага жанра. Яны існуюць у жывой маўленчай практыцы пераважна на рускай мове, або на «трасянцы» – скажонай беларуска-рускай мове. Гэта тлумачыцца самай прыродай (мяшчанска-гарадской) узнікнення і функцыянавання жорсткага раманса, што абумоўлівае яго распаўсюджванне пераважна сярод эстэтычна і моўна недастаткова кампетэнтнага насельніцтва і несур'езнасць, пэўную грэблівасць ацэнкі жанра навукоўцамі.

Аднак, як тады патлумачыць факт існавання пэўных сацыяльна-эстэтычных «нажніц», калі афіцыйная ідэалогія ўсяляк цягнула народ у «сучасную», сацыялістычна-партыйную тэматыку, навязвала яму калгасна-саўгасныя, антымільітарысцкія, урапатрыятычныя масавыя песні, Ленініяну, а старыя і не зусім яшчэ нямоглыя народныя выканаўцы ўпарта, хоць і асцярожна (не на шматлікіх аглядах і дэкадах) зацягвалі сваё, любоўна-жалоснае, жаночае?

Пра гэта красамоўна сведчыць жанравы архіў вучэбна-навуковай лабараторыі (ВНЛ) беларускага фальклору БДУ ды і мой шматгадовы вопыт кіраўніцтва фальклорнымі экспедыцыямі студэнтаў-філолагаў. Праілюструем гэты тэзіс на прыкладзе фальклорных матэрыялаў Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці, а таксама некаторых суседніх раёнаў цэнтральнай часткі Беларусі. Адразу значым, што выбар менавіта гэтага мікрарэгіёна невыпадковы: фальклор раёнаў, якія геаграфічна займаюць цэнтральнае месца на карце Айчыны, рэпрэзентуе вызначальныя якасці і жанры вуснапаэтычнай творчасці беларусаў, а мінска-маладзечанскія гаворкі сталі асновай фарміравання роднай мовы.

Нагадаем, што жанравыя межы паміж жорсткім рамансам – новай баладай – баладай часам досыць прывідныя, хісткія, што і з'яўляецца прычынай памылак у іх атрыбуцыі студэнтамі. Паспрабуем гэта даказаць.

Так, адным з найбольш простых у плане фабулы падаецца беларускі варыянт рускага «шлягера» «Маруся атравілася», запісаны студэнтамі ў 1994 г. У цэнтры твора матыў няшчаснага кахання:

*Спасайце – не спасайце,
Мне жыць не дарага.
Любіла я мілога
Такога падлеца [*1].*

Яшчэ адзін папулярны сюжэтны ход – «маці-разлучніцы» – зафіксаваны зусім нядаўна, у 2007 г. Паводле яго, маці не дазваляе сыну ажаніцца з каханай. Прадчуваючы блізкі канец, ён просіць маці перадумаць. Тая згаджаецца, але позна. У выніку памірае сын, а за ім і любая. У фінале твора, па сутнасці ў эпілогу, узнікае характэрны інфернальны матыў: гучыць голас сына... з магілы:

*Не знал, не знал,
Што крэпка любіш,
Не знал, што будзеш мая
Цяпер абое мы ў магіле,
Радная мама, чэраз цебя [*2].*

Поўны набор сюжэтна-тэматычных прыёмаў і фармальна-паэтычных жанравых аздаб гучыць у творы, запісаным у 1995 г. ад рускага (усе вылучэнні ў тэксце артыкула мае – В. К.) па паходжанні інфарманта і жанр якога пазначаны ім як «русская народная песня» «Галья». У гэтым найбольш яркім узору, па сутнасці інварыянце, ананімныя аўтары, на маю думку, пераступаюць мяжу людскай і маральна-эстэтычнай прыстойнасці, акцэнтуючы амаль садысцкія дэталі. У час, калі муж на фронце, жонка сучышаецца з Васем-суседам. Для поўнага «шчасця» палюбоўнік прапануе забіць Галіну дачку-немаўля, што і робіць са згоды маці.

*Залілася крывёю падушка,
Вынімае яна нож із грудзі:
– Будзь ты шчаслів, Вася, будзь ты весел
І почашце ко мне прыхадзі [*3].*

Ну а далей – крывавае развязка зусім па законах жанра. Муж прыходзіць у водпуск, бачыць жудасную карціну і забівае палюбоўніка, а сам, як герой Ф. Дастаеўскага, выходзіць на плошчу прылюдна каяцца. Хочацца дадаць, што сведчаннем алагічнасці твора, няграматнасці яго аўтараў з'яўляецца і такі нюанс: герой-забойца прадстаўлены ў тэксце як «безымянны Вася-сосед».

На заканчэнне хочацца прывесці прыклад твора, які сваёй вобразна-выяўленчай сістэмай, інтанацыяй паказвае на колішнюю, амаль страчаную агульнасць родавых каранёў, пашлаватага, цынічнага жорсткага раманса і высокай рамантычнай балады. Тэкст гэты маркіраваны збіральнікам як «жорсткі раманс» (і на гэты жанр паказваюць асобныя сюжэтныя дэталі), аднак без пэўных каментарыяў-тлумачэнняў тут не абысціся, асабліва на фоне папярэдняга тэкста. Сюжэт твора ў пэўнай меры перагукаецца з вядомай легендай-прыпавесцю пра сэрца маці, вырванае сынам, якое і па смерці клапоціцца аб ім, баліць па ім.

*Малады купец вёў каня паіць,
А раўнівы муж вёў жану тапіць.
Яна плакала шчэ й прасілася:
– Не тапі мяне, не тапі мяне
Рана з вечара,
А тапі мяне цёмнай ночанькай.
Рана з вечара будуць людзі знаць,
Цёмнай ночанькай будуць людзі спаць... [*4].*

Аздаблены своеасаблівым кампазіцыйным колам твор уражае драматызмам і цнатлівасцю пачуццяў і ўсёй сістэмай фармальнай паэтыкі выразна

карэспандуе з жанрам балады ды па сутнасці і з'яўляецца ёй, варыянты якой вядомыя ў славянскім свеце.

Такім чынам, беларускі фальклор адаптуе, асімілюе рускі жорсткі раманс, надаючы яму ўласцівыя нацыянальнаму менталітэту асаблівасці.

Заўвагі

- *1. Зап. у в. Вял. Боркаўшчына Маладзечанскага р-на ад Нехвадовіч С. М. 1917 г. н. Ф. 5, воп. 11, спр. 12 (матэрыялы архіва ВНЛ беларускага фальклору).
- *2. Зап. у в. Міхневічы Смагонскага р-на ад Сапач Л. М. 1929 г. н. Ф. 5, воп. 11, спр. 36 (матэрыялы архіва ВНЛ беларускага фальклору).
- *3. Зап. у г. Маладзечне ад Тумаш С. І., 1953 г. н. Ф. 5, воп. 11, спр. 15 (матэрыялы архіва ВНЛ беларускага фальклору).
- *4. Зап. у в. Кругляк Мінскага р-на, інфармант не пазнач. Ф. 5, воп. 12, спр. 40 (матэрыялы архіва ВНЛ беларускага фальклору).

Літаратура

1. Памяранцава, Э. В. Балада і жорсткі раманс / Э. В. Памяранцава // Рускі фальклор: праблемы мастацкай формы. – Т. 14. – Л., 1974.

Карашчанка І. В. (Мінск, Беларусь)

«КУРЫЛА-ЯРЫЛА» АБО «ЯРЫЛА» (ЯГО ВАДЖЭННЕ), «ТАВУСЕНЬ» («ТАВУСЯНЬ», «ТАУСІНЬ») І ТАВУСЕНЬСКІЯ (ЗІМОВЫЯ) ПЕСНІ І НЕКАТОРЫЯ ІНШЫЯ ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫЯ СПЕЦЫЯЛЫ «БУДАКОЎ-ПАНОЎ» ПАЎДНЁВАЙ НІЖАГАРОДЧЫНЫ (па матэрыялах палявых фальклорна-этнаграфічных даследаванняў першай паловы 1990-х гадоў)

Азнаямленне ў пачатку 1990-х гадоў з гісторыка-этнаграфічнымі артыкуламі свяшчэннікаў г. Прагрэсава [2] і г. Гуляева [3]¹, што былі прысвечаны асвятленню гісторыка-этнаграфічнай спецыфікі жыхароў сёл Ялфімаў Майдан (пазней Ялфімава) і Васілёў Майдан былога Лукаянаўскага павета Ніжагародскай губерні заахваціла нас да правядзення палявых фальклорна-этнаграфічных даследаў.

На працягу 1992–1994 гг. намі былі зроблены выезды на тэрыторыі Пачынкаўскага (с. Васілёў Майдан, в. Шырокаўка, в. Імільянаўка), Лукаянаўскага (с. Ялфімава і яго наваколле; у тым ліку пас. Бялецкі) і Болдзінскага (с. Кандрыкіна) раёнаў.

У гэты час у рускамоўным часопісе «Нёман» (№5 за 1994 г.) быў надрукаваны нарыс Адама Багдановіча «Мае ўспаміны» («Мои воспоминания») [5], у якім былі змешчаны звесткі пра лёс так званай «мензялінскай» шляхты ў былым Лукаянаўсім павеце Ніжагародскай губерні (у межах былой вотчыны баярына Марозава), дзе яна была вядома пад імем «Паноў» і «Будакоў» [5, с. 26] – людзей, якія займаліся лесахімічнымі («буднымі») промысламі, звязанымі з гонкай смалы, дзёгцю, выпальваннем паташу з вязаў, дубоў і іншых парод мясцовых дрэў (у якасці зневажальнай назвы дзяцей там бытуе азначэнне «сапля вязовая»). Вывучаліся намі і іншыя крыніцы – слоўнікі дыялектнай рускай мовы У. Даля [7], «Голодный год» У. Г. Караленкі, які азначаў мясцовых жыхароў як «кочюбейство» і інш.

Намі выяўлена бытаванне, г. зн. трывалае замацаванне ў народнай традыцыйнай культуры карнавальнага дзейства пад назвай «Курыла-Ярыла» – ваджэн-

¹ Прадстаўнікі мясцовай этнаграфічнай супольнасці «будакоў-паноў» (ці «паноў-будакоў», даўней «палякаў», «польшы», рэдка «йгуноў», якія працавалі на ніве ніжагародскай гісторыі і этнаграфіі ў XIX стагоддзі. Гэтая этнаграфічная супольнасць прысутнічае на Паволжжы з часу гвалтоўнага адсялення ў XVII стагоддзі падчас войнаў Маскоўскай дзяржавы і Рэчы Паспалітай .

не так званага «Курылы-Ярылы» ў суправаджэнні ражаных – мядзвядзя, пастуха, купца, бабы і мужыка, а таксама так званых «букараў» (букаря – адз. л.). Факт бытавання быў пацверджаны шэрагам сведчанняў старажылаў гэтых паселішчаў, а таксама звесткамі пра блізкае і далёкае наваколле, населенае як будакамі-панамі, так і прадстаўнікамі іншых груп вялікарускага насельніцтва¹, мардвой-эрзя, мардвой-мокса і інш. Пад назвай *Курыла-Ярыла* з'ява вядома ў Пачынкаўскім (с. Васілёў Майдан і яго наваколле) і ў Лукаянаўскім раёнах Ніжагародчыны (с. Ялфімава і наваколле). У с. Кандрыкіне і бліжэйшых да яго мясцінах з'ява вядомая як *Ярыла*. М. Забылін у сваім апублікаваным у 1880 г. даследаванні рускага фальклору пад назвай «Русскій народ, яго обычаи, обряды, предания, суеверия, поэзия, собранные М. Забылиным» адзначае: «В Нижегородския губернии празднование Ярылы (17 чэрвеня па новым стылі – І. К.) соединяется с ярмаркой, и к этому дню, поселянки вырабатывают деньги пряжею на лакомство и наряды» [1, с. 82]. Прывядзём некаторыя ўспаміны пра бытаванне «Курылы-Ярылы»: «*Куріла-Ярыла какая-та (была); ряділісь і пасля вайны (а побач хадзілі людзі) мядзвядзём, пастухом, купцом. Намазывалі краскай заборы, пужаюць, бегаюць за людзьмі, пужаюць 'роді' (нібыта т. ск)*» (зап. у 1992 годзе ў с. Ялфімава Лукаянаўскага р-на). «*Када прайдзець Троица (у Пятроўкі як загавеісь), нядзеля прайдзіць загвінняя ў Пятроўкі – Куріла-Ярыла (тады людзі ўсё казалі, выгуквалі: Куріла-Ярыла курей падманіла). «Накрыюцца торпільчямі ті якім чіпаном, хто лошадыю, хто как прімудріцца. У васкрясеньня ряділісь і па вуліцы гулялі. Крічать: Куріла-Ярыла бягіть!»*. Сярод будзённых клопатаў адзначалася наступнае: «*Да Троицы нада пасадзіць капусту*». Абліванне на Троицу (?). «*Горьча была, абліваліся. Хыть девкі, хыть дывчятъ*» (зап. ў 1992 г. ў с. Ялфімава Лукаянаўскага р-на Ніжагародчыны ад Марыі Мікіфараўны Родавай (у дзявоцтве Капусціна), 1909 г. н.) «*Куріла-Ярыла – рязеныя былі, наряжівалісь і для смеху называлісь Куріла-Ярыла*» (запісана ў 1992 г. ў пас. Бялецкі ад Ганны Рыгораўны Казловай, 1903 г. н., урадженкі сяла Ялфімава). Такім чынам, па нашых звестках «абшчэнное» сялян з міфалагічным «стварэннем» было выяўлена як мінімальнае. Тыя, хто пабачыў яго з дзяцей, напэўна, беглі наперад з крыкамі «Курыла-Ярыла бягіць», папярэджаючы пра яго набліжэнне. Раздаваліся канстатуюча-раздражняльныя крыкі дзятвы і некаторых глядзельнікаў: «Куріла-Ярыла курей падманіла». Сэнс гэтых магічных (магічна-побтавых) канстатацый намі дакладна не выяўлены. У гэтай сувязі цікавымі могуць стаць росшукі ўзаемасувязі паміж вядомым вітаннем-узбадзёрваннем вялікарусаў і іншых усходніх славян: «Жив курилка» (ці яго варыянтам ва Уладзіміра Даля: «...Жив, жив чурилка, или курилка» [7, с. 222] і фальклорнай характарыстыкай курылкі (лучынікі): «Ножки тоненьки, душа коротенька» (у песенцы, што спявалі

¹ У якасці такіх можна назваць «саканаў», або «саканцаў» в. Міхарошава («Саканцы-лагуны, прадавалі чігуны, Па капецчыкі, па цяцерачкі...»), «саканцаў» в. Мікуліна (Міхарошава, Мікуліна – «саканцы»: «Усё «цаво»», «дымнікаў» с. Тольскі Майдан (назва, верагодна, з-за распаўсюджання ў мінулым так званых «курных» або «дымных» хат), «пузяняў» – жыхароў с. Пуза, «берязяняў» («берязяне») в. Бярозаўка (гэтыя апошнія дзве назвы запісаны ў сяле Васілёў Майдан). У сяле Ялфімава нам удакладнялі «Саканы – называлі міхарошаўскіх. У іх усё на са выхадзіла (пры маўленні), а ў Мікуліне (мікуляне) – «цаво». А ў Віселёва Майдане – «цаво». Акрамя таго прыгадалася і наступнае азначэнне: «Ах ты гарышчок казарнінскій!» – лялі дзяцей даўней. Па назве паселішча, дзе вырабляліся ганчарныя вырабы. (зап. у 1993 годзе ў с. Ялфімава Лукаянаўскага р-на).

² Месца пражывання галіны «будакоў-паноў», якая вядомая як «качубеі» («кочубеі») – перасяленцы з былых заходніх губерняў Расіі (часткова і з Украіны), а таксама з беларуска-руска-ўкраінскага этнаграфічнага і этнакультурнага пагранічча), якія жылі на землях, што належалі ў XIX стагоддзі вядомаму рускаму дыпламату і былому міністру унутраных спраў Расіі Віктару Паўлавічу Качубею (1768–1834).

дзеці ў дзіцячай гульні «Курылка» [7, с. 222]. Другі адзначаны эпітэт «курулкі» – чурліка – тут, магчыма, азначае нейкае табу, таму, магчыма, у некаторых мясцінах паўднёвай Ніжагародчыны і бытуе назва гэтага міфалагічнага «стварэння» ў карацейшым выглядзе – проста Ярыла. (Болдзінскі р-н Ніжагародскай вобл.). Зварот аўтара да дыялектных слоўнікаў гаворак беларускай мовы ў заходняй частцы Беларусі, а таксама заходнепалескіх гаворак і выяўленыя там жывыя моўныя адзінкі – лексемы-характэрныкі ненатуральнага і даволі хуткага перамяшчэння ў прасторы (падзення) стварыў перадумовы частковага аднаўлення некаторых з часам страчаных бакоў абрадавага «жыцця» гэтага міфічнага стварэння.

«Абрадавае жыццё» «Курылы-Ярылы» у час актыўнага бытавання звычай ў другой палове 1920-х, а дзе і да 1930-40-х, а можа і 1950-х гадоў і перыядычнага (у летні час і «ладным» надвечоркам) «ажыўлення» адыгрывала пэўную ролю ў самарэалізацыі і пэўным культурным самавыяўленні самых розных членаў сельскай грамады, што па нейкіх даўніх узорах аднаўлялі гэтага «Курылу-Ярылу» (з конскім чэрапам у якасці галавы, тулавам з нейкага старога адзення (торьпішча) і кудзельным хвостом. І «ажыўлялі» яго, схаваўшыся ў яго тулаве, а таксама ў якасці пастуха, які вёў за павадок Курылу-Ярылу, суправаджалі і як ражаныя, ці простыя глядзельнікі, якія суправаджалі, шэсце Курылы-Ярылы і суперажывалі таму, што адбывалася, а мо што і асуджалі. Некаторыя, можа, і ратаваліся, бо Курыла-Ярыла спрабавала паваліць і папапцаць (ці толькі надакучлівых, ці няўважлівых, ці якіх іншых людзей?). Нехта ішоў, ці бег побач, здзіўляючыся сам і здзіўляючы іншых сваім выглядам, паводзінамі, а хтосьці выказваў свае адносіны да гэтага «пачварэння».

Знаёмячыся з народнай традыцыйнай культурай насельнікаў гэтых мясцін, мы даведліся і пра іншыя з’явы народнай традыцыйнай культуры. Коротка згадаем пра самае цікавае. Намі было выяўлена бытаванне так званага «таусеня» або «тавусеня» (звычай калядавання на Васілліе – стары Новы год) з вырабам тавусеня – спецыяльнага пірага на «ўвесь протівень», і спяваннем уласна тавусеня – тавусеньскіх песень, сярод якіх у гэтых мясцінах мы запісалі самыя розныя. Ад маючых характэрны ўсходнеславянскі этнакультурны пачатак: «Ты таусянь, старый русянь...» да побытава-непасрэдных: «Тавусень-тавусень, сядзем ды закусім...». Хаця не выключана, што гэтая апошняя фальклорная рэч нам была прыведзена як цікавая варыяцыя на тэму тавусенных спеваў, а не як сама песня. На нашу думку, гэтая варыяцыя магла з’явіцца ў выніку «стомленасці» беларуска-ўкраінскіх «будакі-панюў» ад перабораў вялікарускага характару ў некаторых тавусеньскіх і іншых песнях. «Будакі-панюў» (ёсць таму сведчанне) і прымусова асялянвалі, пазбаўляючы былога шляхецкага стану пасля значнага скарачэння лясанасаджэнняў у паўднёвай Ніжагародчыне ў выніку развіцця т. зв. будных промыслаў. Як пісаў пра гэта ў сваіх успамінах А. Багдановіч, «Будакі-панюў» пратэставалі супраць гэтага лежачы («бунт лёжа»), вытрымлівалі (дакладана невядома з якімі стратамі для сваёй звычайнасці) экзекуцыі бурмістраў у адносінах да традыцыйных жаночых строяў «кочюбейцев» (а больш дакладна качубеек) – карычневых або чорных понек (панёў). Па загаду ўпраўляючага качубейскімі вочкамі Караулава ў 1820-я гг. «бурмістры рэзалі на бабах эти юбки, срывали пояса и водили их в таком виде по селу «для сраму» [5, с. 285].

Прывядзем некалькі ўспамінаў і прыкладаў апісання звычайу «тавусеня» і ўзоры тавусеньскіх песен: «*Таусінь клікалі. (Старыя людзі папярэдзвалі: «Сматры не ідзі клікаць» (?! – І. К.). Падходзіш да кожнага дома і пытаеш (ці) клікаць»* (зап. ў 1992 г. ў с. Ялфімава Лукаянаўскага р-на). «*Таусінь пелі 1 інваря. Деўкі пяклі пірагі. І деўкам, хто пяець «таусінь», давалі пірага. Падыйдуть да вакна і пытаюць: «Ті пець таусінь?» Спявалі так: «Как у Ванькі на дваре растет траванька Растет траванька, твѣтут твѣткі Нады пѣва варіт, нады Ваньку жаніт Да і Дзюнку брать (і па фаміліі назвуть)».* Спявалі ніжанатым, а жанатым ті пають ні знаю (зап. ў с. Кандрыкіна

Болдзінскага р-на ў 1993 г. ад Таццяны Сяргееўны Жырковай, 1903 г. н., ураджэнкі сяла Кандрыкіна былой Новаслабодскай воласці Лукаянаўскага павету Ніжагародскай губерні). «*Как у кочета головушка краснѣхынька...*» (таусінь; спявачка называла таксама «таусянь») (зап. ў 1992 г. ў с. Васілёў Майдан Пачынкаўскага р-на ад Япішынай (у дзявоцтве Масягіна) Дар'і Васіліеўны, 1916 г. н.) «*Как у Чубаровых за двором растет трава-мурава. А по этой па траве Лёнька расхаживайт, Свае русые куделючки разглаживает. Ане в'юцца ў яго – в'юцца, завюваюцца, серябром разливаюцца... Пірагі ў пячі как агонь гарячы. Хто не падасть ляпёшкі, абмажам вакошкі, а хто падасть пірага, прывядём карову за рага. Как у нашва хазяіна рож густа, іна густа ўмалотіста. С аднаво зёрна асьміна пярог...*». Даўно перасталі пець, да той вайны. Спяваць спявалі, але не падавалі ўжо (тым, хто спяваў тавусень) (зап. ў 1992 г. ў с. Ялфімава Лукаянаўскага р-на ад Рамашынай (у дзявоцтве Такарова) Вольгі Фёдараўны, 1902 г. н.).

Да цікавых асаблівасцей мясцовай звычайнасці адносіцца таксама паленне вогнішчаў з саломы, па мясцоваму «купалаў», на дарогах на той жа тавусень у асноўным як прыкмета провадаў старога і сустрэчы новага году. І ўвосень, калі выкопвалі бульбу. І абліванне вадой на Хрышчэнне (фактычнае паўтарэнне хрышчэння вадой сваіх родных, суседзяў, аднавяскоўцаў, любых сустрэчэнняў у святочны (халодны) час году). Некаторыя бакі традыцыйнай самасвадомасці і побыту, асаблівасці вусна-паэтычнай творчасці «будакоў-паноў» (у тым ліку бытаванне традыцыйнай для Беларусі кант-балады «Із-за гор-гары едуть мазуры...») былі дагэтуль асветлены намі ў адпаведных артыкулах у беларускіх энцыклапедыях (у тым ліку гістарычных) у 1990-я – пач. 2000-х гг., а таксама былі прадстаўлены (агучаны) для абмеркавання ў час правядзення навукова-практычнай канферэнцыі па пытаннях традыцыйнай культуры і народнай асветы ў Беларускім універсітэце культуры ў 2001 г.

Літаратура і заўвагі

1. *Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия, поэзия, собранные М. Забылиным, репр. воспроизведение издания 1880 года.* – М., 1992, – С. 82.
2. Священник г. Гуляев. *Описание села Василева Майдана Лукояновского уезда // Нижегородский Сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря комитета А. С. Гацискова.* – Т. II. – Нижний Новгород, 1869. – С. 318–323.
3. Священник г. Прогрессов. *Описание села Елфимова Майдана Лукояновского уезда // Нижегородский Сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря комитета А. С. Гацискова.* – Т. II. – Нижний Новгород, 1869. – С. 327–334.
4. Добротвор, Н. *История города Горького. Краткий очерк / Н. Добротвор.* – Горький, 1947. (На с. 28–29 маюцца звесткі пра асяленне ў 1500 годзе Іванам III пасля маскоўскай перамогі пры Вядрошы ў Ніжнім Ноўгарадзе каля пяцісот «литовских» афіцэраў і салдат («жолнырян»), якія пасля паспяховага адбіцця ў 1505 годзе нападу татараў на Ніжні Ноўгарад атрымалі волю. Тады і асяліліся яны на берагах Волгі каля Ніжагародскага крамля, паклаўшы пачатак так званым Панскім вуліцам («Панские бугры»). Азн. назва з'яўляецца вытворнай ад «пан».)
5. Богданович, А. *Мои воспоминания / А. Богданович // Неман.* – № 5. – 1994. – С. 26.
6. *Народы и культуры. Русские.* / отв. редакторы В. Александров и В. Власова, Н. С. Полещук. – М., – 1997. (Адзначаецца, што «будакі-паны», паводле С. Токарава, у XIX-XX стагоддзях «доўга цягнулі да беларускага».)
7. Даль, В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль.* – Т. 2. – М., 1979.
8. Сцяцко, П. *Дыялектны слоўнік (з гаворак Зэльвеншчыны) / С. Сцяцко, навук. рэд. М. В. Бірыла.* – Мінск, 1970. (На с. 85 змешчана лексема Куралем, прысл. Дагары нагамі (падаць). В. Старае Сяло Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.)

9. Шапялевіч, В. В. З лексікі дзвюх вёсак Брэсцкай вобласці, запісана ў 1976 годзе ў вёсках Каўняцін (мясцовае Коўнятын) Пінскага р-на і Паніквы (Паньквы) Камянецкага р-на / В. В. Шапялевіч, А. П. Шапялевіч // Жывое слова / рэд. Ю. Ф. Мацкевіч, І. Я. Яшкін. – Мінск, 1979. (На с. 164 змешчана лексема *курулём прысл. кулём. Як штырхну, то курылём полэтыш. З вёскі Каўняцін Пінскага р-на Брэсцкай вобл.*)

Лук'янава Т. В. (Мінск, Беларусь)

МЕТОДЫКА ФЕНАМЕНАЛАГІЧНАГА АНАЛІЗУ НЯКАЗКАВЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРОЗЫ

Няказкавая проза ў сукупнасці яе жанраў стала аб'ектам фалькларыстычнага вывучэння, па-сутнасці, толькі з 70-х гадоў мінулага стагоддзя, потым цікавасць да яе паменшылася, і толькі апошнім часам яна зноў апынулася ў цэнтры ўвагі некаторых фалькларыстаў. Прычыны пазбягання няказкавай прозы як спецыяльнага аб'екта даследавання адзначаліся неаднаразова, яны добра вядомыя беларускім вучоным. Гэта дрэнная тэксталагічная база (беднасць, недакладнасць, нізкая якасць, а то і фальсіфікацыя запісаў, выкліканая жаданнем збіральніка прадставіць лагічна і эстэтычна завершаны тэкст); цяжасці тэхнічнага характару (запісваць прозу значна цяжэй, чым песенныя творы); нераспрацаванасць тэорыі няказкавых жанраў і тэрміналагічнага апарату. К. В. Чыстоў вымушаны быў прызнаць: «... Ні ў навукавай, ні ў народнай традыцыі няма абагульняючых тэрмінаў, якія б пазначалі гэтую групу жанраў, адмяркуювачы іх ад іншых груп (тыпу *сage* для германамоўных краін і *legend* для франка- і англамоўных)» [7, с. 18]. На яго думку, невыразныя і межы няказкавай прозы: «Ці можна і ці трэба ўключачаць у склад «няказкавых жанраў», прыкладам, фальклорныя анекдоты, прытчы, небыліцы і да т. п. – жанры яўна «няказкавыя», але адрозныя ад роднаснай групы жанраў «паданне – легенда – былічка – сказы» [7, с. 18, 19]. За апошнія гады тэксталагія няказкавых жанраў палепшылася, павялічылася колькасць запісаў і публікацый, але ўсё роўна сярод іх колькасна парававаюць не аўтэнтычныя, а больш-менш удалыя пераказы і апрацоўкі [3].

Пытанне фенаменалагічнай тыпалогіі жанраў няказкавай прозы на сённяшні дзень у айчынай фалькларыстыцы зусім не закраналася. Гэты факт пацвярджае надзвычайную актуальнасць абранага даследчага напрамку. Паняцце «фенаменалогія» (ад грэч. *phainomenon* – выяўнае, тое, што праяўляецца, і *logos* – слова, паняцце, вучэнне; вучэнне аб феноменах) выкарыстоўваецца ў розных навуковых дысцыплінах: сацыялогіі, этыцы, эстэтыцы, псіхалогіі, літаратуразнаўстве і, вядома, філасофіі, у адпаведнасці з чым мае шматлікія традыцыйныя трактавання. Вызначальнай для фенаменалагічных распрацовак у названых галінах ведаў стала канцэпцыя Э. Гусэрля, заснавальніка фенаменалогіі як філасофскага напрамку і даследчага метаду, цэнтральную пазіцыю ў якой займае паняцце інтэнцыянальнасці. Фенаменалогія ў разуменні Э. Гусэрля – гэта «апісанне сэнсавых структур свядомасці і прадметнасцей, якое ажыццяўляецца ў працэсе «вынясення за дужкі» як факта існавання або быцця прадмета, так і псіхалагічнай дзейнасці, накіраванай на яго свядомасці. У выніку такога «вынясення за дужкі»... прадметам даследавання фенаменалага становіцца свядомасць з пункту погляду яго інтэнцыянальнай прыроды» [5, с. 1123]. Інтэнцыянальнасць свядомасці праяўляецца ў накіраванасці актаў свядомасці на прадмет. Э. Гусэрль не падзяляў свет на з'яву і сутнасць, а рэальнасць на «знешнюю» і «ўнутраную». Для яго «аб'ект – гэта актыўнасць самой свядомасці; форма гэтай актыўнасці – інтэнцыянальны акт, інтэнцыянальнасць» [6, с. 269]. Інтэнцыянальнасць, такім чынам, уяўляе сабой канстытуіраванне аб'екта свядомасцю. Прадметы, не зададзеныя

звонку, а выяўленыя ў самой свядомасці, Э. Гусэрль называе феноменамі. Фенаменалогія ў такім выпадку – гэта «навука аб феноменах свядомасці» [5, с. 1123].

Пасля Э. Гусэрля фенаменалагічныя матывы ў даследаванні распаўсюдзіліся ў шырокім коле гуманітарных навук і суправаджаліся выпрацоўкай адпаведнага тэрміналагічнага апарату ў межах кожнай з навуковых дасцыплін. Пры гэтым цалкам магчыма выкарыстанне набыткаў сумежных навук. Важнымі для фенаменалагічных даследаванняў, у тым ліку і ў галіне фалькларыстыкі, з’яўляюцца паняцці генатэксту і фенатэксту, распрацаваныя Ю. Крысцевай. Генатэкст выступае як праэсуальны феномен, не абмежаваны асобным камунікатыўным актам. Фенатэкст, наадварот, уяўляе сабой структуру, якая актуалізуецца ў канкрэтным камунікатыўным акце і мае на ўвазе наяўнасць як суб’екта, так і адрасата выказвання. Згодна з Ю. Крысцевай, «генатэкст выступае як аснова, якая знаходзіцца на перадмоўным узроўні», паверх яго размяшчаецца тое, што даследчыца называе «фенатэкстам» [1, с. 322].

Шырокае выкарыстанне фенаменалагічных прынцыпы аналізу мастацкага твора атрымалі ў літаратуразнаўстве. Вядомыя напрамкі фенаменалагічнай школы: нямецкі (М. Гейгер, А. Пергер, І. Пфайфер, Х. Мюллер і інш.), польскі (Р. Ингардэн, Ю. Клейнер і інш.), французскі (Г. Блашар, Ж. Пуле, А. Вашон, Ж. П. Рышар і інш.). У беларускім літаратуразнаўстве фенаменалагічныя даследаванні толькі пачынаюцца [2]. У фалькларыстыцы фенаменалагічны падыход да вывучэння беларускіх вусна-паэтычных твораў таксама знаходзіцца ў пачатковым стане. Найбольш фундаментальнай работай у галіне фенаменалагічных даследаванняў на постсавецкай прасторы з’яўляецца работа А. Пяцігорскага «Міфалагічныя разважанні. Лекцыі па фенаменалогіі міфа» [4]. Яна служыць той базай, якая дае магчымасць на аснове тэарэтычных пасылак звярнуцца да фенаменалогіі фальклору, у прыватнасці беларускай народнай няказкавай прозы.

Важнейшай задачай пры фенаменалагічным вывучэнні жанраў фальклорнай няказкавай прозы беларусаў з’яўляецца вызначэнне ўзаемнага дачынення структурных кампанентаў комплексу «фальклорная свядомасць і фальклорнае мысленне – жанравая свядомасць і жанравое мысленне – жанравыя карціны свету». Пры фенаменалагічным падыходзе звязваецца ўнутраны змест жанравай свядомасці з яе знешнімі праявамі ў выглядзе канкрэтных тэкстаў, прыналежных няказкавай прозе, разглядаецца ўзаемадзеянне асобнага свету носьбіта жанравай свядомасці і жанравага макраасому, што вымагае шматузроўневага аналізу жанраў няказкавай прозы. Такі аналіз ўключае даследаванне жанравай карціны свету як цэласнай мастацкай формы і адначасова як змястоўнай жанравай матрыцы. Менавіта жанравая карціна свету выступае арыенцірам для дзейнасці жанравага мыслення, падчас якой у працэсе камунікатыўнага акта яна актуалізуецца ў выглядзе жанравага тэксту. Мяркуем, што канфігурацыя жанравых карцін свету няказкавай прозы беларускага фальклору ў яе канкрэтна-змястоўным тэкстуальным і мастацкім праламленні замацоўваецца як этнічны культурны вопыт і ў сваю чаргу ўплывае на агульную скіраванасць жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі. Прынцып зваротнай сувязі мастацкага і ментальнага якраз і вызначае, на наш погляд, нацыянальную адметнасць фальклорнай няказкавай прозы беларусаў. Можна толькі ўмоўна казаць пра жанрава стандартызаванае мысленне. На практыцы мяжа паміж жанрава арыентаванымі відамі мыслення можа быць як пераходнай (напрыклад, паміж гістарычнымі і тапанімічнымі легендамі), так і непераходнай (напрыклад, паміж легендамі і небыліцамі), што абумоўлена характарам і ступенню міфалагізаванасці жанравых карцін свету.

Жанры беларускай няказкавай прозы існуюць на ментальна-псіхалагічным узроўні носьбітаў фальклорнай традыцыі, які ўключае больш-менш пэўны фармальна-змястоўны ўзор жанру. Гэта – «прыхаваная культура», лагічна адрозная ад выяўнай, што знаходзіцца выражэнне ў тэкстах. Больш за тое, яна звязана

ў сістэму, якую мы называем жанравай карцінай свету. Жанравая карціна свету з'яўляецца тым патэнцыяльным рухавіком, які спрыяе стварэнню новых тэкстаў. Сярод ментальна-псіхалагічных механізмаў іх жывой актуалізацыі вядучая роля належыць жанраваму мысленню.

Працэс крышталізацыі жанравай свядомасці, якая замацоўваецца ў нацыянальнай фальклорнай свядомасці ў выглядзе спецыфічных жанравых карцін свету, адбываецца дзякуючы інфармацыйнаму абмену паміж ментальна-псіхалагічным, неўсвядомлена засвоенымі жанравымі ўзорамі і канкрэтыкай жывога бытвання няказкавых тэкстаў, якая, у сваю чаргу, моцна ўздзейнічае на фарміраванне нацыянальнай культурнай ментальнасці і нацыянальна адметнага ладу жанравага мыслення.

Фенаменалагічны падыход забяспечвае ўлік двух аспектаў: дынамічнага (жанраўтваральнага і жанраразмежавальнага) і канстантнага (трохмерная структура жанру як фенаменалагічна абумоўленага тыпу мастацкага выказвання). Канстантная структура жанру выглядае як суадносіны жанравай карціны свету (фенамен фальклорнай свядомасці), спосабу мадэліравання мастацкага свету (праз жанравызначальныя кампаненты стану, здарэння, выпадку, падзеі) і камунікатыўнай стратэгіі жанру (стыль як рэгулятыўны прынцып выказвання). Адночы сфарміраваўшыся, жанры няказкавай прозы ўзнаўляюць сваю змястоўную форму і жанравую карціну свету праз маўленчы акт, тым самым замацоўваючы іх у фальклорнай свядомасці, якая мае слаіста-дыфузную структуру.

Фенаменалагічны падыход да вызначэння спецыфікі жанраў беларускай фальклорнай няказкавай прозы не супярэчыць класічнаму, які захоўвае свае пазіцыі і рэпрэзентатыўнасць у дачыненні да прадметнай вобласці – тэорыі жанру і жанравай класіфікацыі няказкавай прозы, а дапасуецца да яго згодна метадалагічным прынцыпам дапаўняльнасці, тэарэтычна абгрунтаваным Н. Борам і выкарыстаным Ю. М. Лотманам для апісання семіётыкі культуры. Фенаменалагічны аналіз жанраў беларускай фальклорнай няказкавай прозы дазваляе атрымаць кардынальна іншую праекцыю аб'екта даследавання. Пры гэтым праблема жанраў няказкавай прозы разглядаецца не толькі на рацыянальна-паняццёвым, але і на ментальна-псіхалагічным узроўні калектыўнага жанравага мыслення носьбітаў нацыянальнай вусна-паэтычнай традыцыі.

Літаратура

1. Можейко, М. А. Диспозитив семиотический / М. А. Можейко // *Всемирная энциклопедия: Философия*. – М. : Харвест, Современный литератор, 2001.
2. Навумовіч, У. «Юнацкая» аповесць у гісторыі беларускай літаратуры: фенаменалогія жанра / У. Навумовіч // *Язык и социум: матер. V Международ. научн. конф. 6–7 декабря 2002 г., Минск. В 2 ч. – Ч. 2.* – Минск: РИВШ БГУ, 2003.
3. Ненадавец, А. М. За смугою міфа / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларуская навука, 1999.
4. Пятигорский, А. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А. Пятигорский. – М. : Языки русской культуры, 1996.
5. Филиппович, А. В. Феноменология / А. В. Филиппович, О. Н. Шпарга // *Всемирная энциклопедия: Философия*. – М. : Харвест, Современный литератор, 2001.
6. *Философский энциклопедический словарь*. – М. : ИНФА-М, 1989.
7. Чистов, К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы / К. В. Чистов. – М., 1964.

Макрушыч А. М. (Гродна, Беларусь)

ДЗЯРЖАЎНАЯ ПАЛІТЫКА ПА ЗАХАВАННІ ФАЛЬКЛОРНАЙ СПАДЧЫНЫ Ў РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ У ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

Значнасць фальклорнай спадчыны для паспяховага развіцця нацыянальнай культуры сёння цяжка адмаўляць. Менавіта фальклор з'яўляецца крыніцай, з якой выйшлі музыка, тэатр, літаратура, мастацтва, і з якой яны па-ранейшаму чэрпаюць ідэі і вобразы. Для сённяшняга грамадства актуальным застаецца пытанне захавання і функцыянавання фальклору ў паўсядзённым і культурным жыцці. Працэсы глабалізацыі і распаўсюджвання масавай культуры, што працякаюць у сучасным свеце, выціскаюць праявы этнакультуры з жыцця людзей, звужаюць іх культурную прастору і мератвараюць іх у простых спажываючых неясных «культпрадуктаў». У выніку ўрбанізацыі змяняецца колькасць насельніцтва вёскі – натуральнага асяроддзя бытвання фальклору, паміраюць носьбіты традыцый, што засвойвалі фальклор натуральным чынам, ад бацькоў і дзядоў. Аднак, нягледзячы на ўсе негатыўныя з'явы, і ў ХХІ стагоддзі фальклор працягвае існаваць, у многім дзякуючы дзейнасці спецыялістаў, аматараў-энтузіястаў і пэўнай падтрымцы дзяржавы. Ва ўмовах сучаснай цывілізацыі, калі механізмы самазахавання і самаразвіцця фальклору страчаны, дзяржаўная падтрымка з'яўляецца станоўчым фактарам, бо дазваляе падоўжыць жыццё традыцыі, перадаць яе (хаця б часткова) падростаючаму пакаленню.

У пачатку ХХІ ст. дзяржаўная палітыка па захаванні фальклору грунтавалася на палажэннях Дзяржаўнай праграмы «Функцыянаванне і развіццё культуры Беларусі да 2005 года». Дадаткова 28 снежня 2000 года Саветам Міністраў была зацверджана Дзяржаўная праграма па захаванні і падтрымцы народнага мастацтва, народных промыслаў і рамёстваў у Рэспубліцы Беларусь, разлічаная на 2001–2005 гады. Яна складалася з шасці раздзелаў, прысвечаных асноўным напрамкам рэгулявання сферы традыцыйнай культуры. Дзяржаўныя ўстановы культуры ў 2001–2005 гадах працавалі ў рамках гэтай праграмы, якая на месца дапаўнялася абласнымі і рэгіянальнымі праграмамі на развіццё народнага мастацтва, народных промыслаў і рамёстваў. Напрыклад, у Барысаўскім раёне была распрацавана мэтавая праграма «Традыцыйная культура Барысаўшчыны 2001–2005 гг.» [7].

Важнай часткай дзяржаўнай палітыкі па захаванню фальклорнай спадчыны з'яўляўся збор і захаванне фальклору ў фіксаваным выглядзе (папяровыя запісы, аўдыё- і відэакасеты і г. д.) З 2004 года лабараторыяй традыцыйнага мастацтва БелДІПК пры садзейнічанні ЮНЕСКА ажыццяўляўся перазапіс тэхнічна састарэлых запісаў беларускага аўтэнтычнага фальклору на лазерныя дыскі CD-ROM [5, с. 3]. БелДІПК вялася работа па стварэнні Нацыянальнага банка дадзеных па народным мастацтве, народных промыслах і рамёствах. Пачалася рэалізацыя мультымедычнага праекта «Культура Беларусі – лепшыя старонкі». У яго рамках былі выдадзены дыскі «Народныя песні Беларускага Панямоння» і «Народныя песні Цэнтральнай Беларусі», на якіх былі запісаны аўтэнтычныя песні адпаведных рэгіёнаў.

З 1993 года лабараторыяй традыцыйнага мастацтва БелДІПК ажыццяўляецца праграма комплекснага навукова-практычнага даследавання гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі «Сучасны стан традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў». У ХХІ стагоддзі вынікі гэтай кропатаўлівай працы атрымалі друкаванае афармленне. У 2002 годзе быў выдадзены першы том серыі анталогій «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Магілёўскае Падняпроўе» (Мінск: Беларуская навука, 780 с.), дзе пададзены матэрыял па ўсіх асноўных відах і жанрах жывой мастацкай традыцыі беларусаў – каляндарнай і сямейнай абраднасці, пазаабрадавай лірыцы, народнай прозе і г. д. Ён уключаў у сябе матэрыялы трохгадовых фольклорна-этнаграфічных даследаванняў, праведзеных

на Магілёўшчыне спецыялістамі БелДПК у 1993-1995 гг. [2, с. 105]. У 2004 годзе выйшаў другі том анталогіі «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Віцебскае Падзвінне», у 2006 г. – трэці том у дзвюх кнігах, прысвечаны традыцыйнай мастацкай культуры Гродзенскага Панямоння. Паралельна з выданнем тамоў анталогіі працягваліся экспедыцыйныя даследаванні Гродзеншчыны і Брэстчыны.

Значная частка работы па адраджэнні, захаванню і прапагандзе песеннага, музычнага і танцавальнага фальклору была ўскладзена на клубныя ўстановы розных тыпаў, раённыя і абласныя метадычныя цэнтры. Імі вялася мэтанакіраваная збіральніцкая работа, праводзіліся фальклорна-этнаграфічныя экспедыцыі, выдаваліся зборнікі фальклорных матэрыялаў. Так, Гомельскім АЦНТ быў выдадзены зборнік «Вусная народная творчасць Гомельшчыны ў прозе (легенды, паданні, былічкі)», Гродзенскім АЦНТ – «Народныя вытокі: метадычна-рэпертуарны зборнік песень». У раённых метадычных цэнтрах народнай творчасці, дамах фальклору таксама складаліся ўласныя фона- і відэаархівы рэгіянальнага фальклору на аснове праведзеных фальклорна-этнаграфічных экспедыцый, захоўваліся папяровыя запісы тэкстаў народных песень. Ствараліся картатэкі народных майстроў і носьбітаў фальклору. [3].

Акрамя работы па захаванні фальклорнай спадчыны ў фіксаваным выглядзе, спецыялістамі клубных устаноў розных тыпаў (дамоў культуры, дамоў (цэнтраў) фальклору) праводзілася арганізацыя традыцыйных народных свят і абрадаў, вялася работа з аўтэнтычнымі фальклорнымі гуртамі і фальклорнымі самадзейнымі калектывамі, арыентаванымі на другасныя формы фальклору (яна ўключала ў сябе дапамогу ва ўдаскаленні рэпертуару, пашыў касцюмаў, забяспечыла ўдзелу ў беларускіх і міжнародных фестывалях, прадстаўленне памяшканняў для рэпетыцый). Асноўнай формай дзяржаўнай падтрымкі фальклорных калектываў заставалася наданне ганаровых званняў «народны» і «ўзорны». У 2001 годзе было прынята Палажэнне аб наданні звання «Заслужаны аматарскі калектыв Рэспублікі Беларусь». Ад фальклорных калектываў, што вылучаліся на атрыманне гэтага ганаровага звання, патрабавалася валодаць мясцовай (розных адміністрацыйна-тэрытарыяльных адзінак) аўтэнтычнай манерай выканання, мець аўтэнтычныя народныя касцюмы або зробленыя ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй, весці рэгулярную пошукава-збіральніцкую і краязнаўчую работу [1]. Да 2006 года дадзенае званне атрымалі ансамбль народнай музыкі і песні «Паляшукі», фальклорны ансамбль «Паазер'е», фальклорны ансамбль «Крупіцкія музыкі» і іншыя. Але падчас прагляду праграм калектываў-прэтэндэнтаў выявіліся і негатыўныя тэндэнцыі: адсутнасць наватарства, маруднасць ва ўдасканалванні рэпертуару, слабое выкарыстанне рэгіянальнага матэрыялу [9].

У XXI стагоддзі прыярытэтным напрамкам работы ў галіне традыцыйнай культуры стала далучэнне дзяцей і моладзі да этнакультурных традыцый, навучанне іх народным спевам, танцам, рамяству непасрэдна ад носьбітаў традыцый, натуральным вусным шляхам. Пры аўтэнтычных фальклорных гуртах ствараліся дзіцячыя калектывы – «спадарожнікі», у якіх дзеці пераймалі майстэрства спеваў і танцаў ад носьбітаў фальклору: толькі ў Мінскай вобласці яны існавалі ў 16 раёнах. [11]. У 2001-2003 гадах БелДПК рэалізоўваўся Рэспубліканскі эксперыментальны праект «Танцавальны фальклор і дзеці», у рамках якога ў дзевяці раёнах Беларусі вялося навучанне дзяцей народным танцам, праводзіліся конкурсы выканаўцаў народных побытавых танцаў, раённыя святы народнага мастацтва і фальклорныя фестывалі, ствараліся новыя дзіцячыя фальклорныя калектывы [2, с. 218–230].

Аktуальнай формай падтрымкі традыцыйнай культуры заставаліся фальклорныя фестывалі, на якіх наглядна дэманстраваліся дасягненні фальклорных калектываў, выяўляліся тэндэнцыі і праблемы іх развіцця. У рамках фестываляў арганізоўваліся семінары, майстар-класы, канферэнцыі, творчыя лабараторыі. У чэрвені 2004 года прайшоў чарговы, пяты, рэспубліканскі фестываль «Палескі

карагод», у рамках якога прайшлі выступленні фальклорных калектываў, конкурс дзіцячых народна-побытавых парных танцаў, свята-агляд аўтэнтчных і маладзёжных фальклорных гуртоў «Адвечных песень перазвон». Меў месца і конкурс «народных» і «узорных» ансамбляў народна-сцэнічнага танца, шэрагу ўдзельнікаў якога былі зроблены заўвагі аб неадпаведнасці сцэнічных касцюмаў асаблівасяям рэгіёна, а музычнага суправаджэння – народнаму стылю. [8]. З 2000 года раз у два гады у Паставах праводзіўся фестываль народнай музыкі «Звіняць цымбалы і гармонік». Фестываль быў скіраваны на папулярызацыю інструментальнага фальклору ў апрацаванай форме, аднак і на ім журы ацэньвала ў першую чаргу наяўнасць рэгіянальных твораў у рэпертуары, валоданне традыцыйнымі інструментамі і ўменні іх самім вырабляць, таленавіта на іх іграць. [6]. У маі 2004 года прайшоў Другі рэспубліканскі фестываль сучаснага фальклору «Таўкачускi» (у Мінску і Любані). Яго мэтай з'яўлялася папулярызацыя сучаснай беларускай музыкі, заснаванай на аўтэнтчнай традыцыі. У фестывалі прынялі ўдзел звыш 30 творчых калектываў. Фестываль доўжыўся два дні. Першы дзень быў прысвечаны выступленням гуртоў, што займаюцца рэстаўрацыяй фальклору, другі – яго сучасным інтэрпрэтацыям. [10, с. 676]. У новым тысячагоддзі працягвалася традыцыя правядзення фестывалю фальклорнага мастацтва «Берагіня», Другі і трэці са статусам рэгіянальных прайшлі ў 2000–2001 гадах і ў 2002–2004 гадах адпаведна, а чацвёрты, які меў статус рэспубліканскага, – у 2005–2006 гадах. Галоўнай адметнасцю «Берагіні» заставалася арыентацыя на падтрымку аўтэнтчнай фальклорнай традыцыі і далучэнне дзяцей і моладзі да народнага мастацтва вусным шляхам. Звычайна фестываль складаўся з некалькіх этапаў, на якіх на мясцовым узроўні вялося навучанне дзяцей і моладзі народным танцам, песням, дэкаратыўна-прыкладному мастацтву, праводзіліся раённыя і абласныя агляды, фальклорныя фестывалі і святы народнай творчасці. Падчас заключных мерапрыемстваў праходзілі турніры дзіцячых фальклорных калектываў, якія перанялі вусным шляхам мясцовы танцавальны, песенны, музычны фальклор. [4]. Праблемы этнакультурнага выхавання дзяцей абмяркоўваліся на рэспубліканскіх канферэнцыях «Традыцыйная культура і дзеці: праблемы захавання і пераёмнасці», што праходзілі падчас заключных мерапрыемстваў фестывалю. Да фестывалю выдаваліся даведнікі, таксама друкаваліся і матэрыялы канферэнцый «Традыцыйная культура і дзеці».

Пра фальклорныя фестывалі, дзейнасць клубных устаноў па адраджэнню фальклорных традыцый, фальклорныя калектывы публікаваліся артыкулы ў газетах «Культура», «Голас Радзімы», «Літаратура і мастацтва», часопісах «Мастацтва», «Беларусь». На Першым канале Беларускага тэлебачання, а пасля на тэлеканале «Лад» выходзілі телепраграмы, прысвечаныя фальклорнай спадчыне, фальклорным калектывам, народным абрадам: «Запрашаем на вячоркі», «Спявай, душа!». На першым канале Беларускага радыё кожную суботу выходзіў у эфір радыёклуб «Фальклор». Час ад часу выступленні фальклорных калектываў і аўтэнтчных фальклорных гуртоў адбываліся ў рамках розных радыёперадач, прысвечаных культуры і мастацтву Беларусі.

Падводзячы вынікі, хацелася б адзначыць, што функцыянаванне фальклору ў пачатку XXI стагоддзя падтрымлівалася праз мэтанакіраваную дзяржаўную палітыку, якая грунтавалася на спецыяльных дзяржаўных праграмах па захаванні і падтрымцы народнага мастацтва. У дзейнасці дзяржаўных устаноў культуры ўсіх узроўняў сталі відавочнымі станоўчыя тэндэнцыі ў бок падтрымкі менавіта аўтэнтчнай фальклорнай традыцыі, імкненне з'арыентаваць на яе стылізатарскія фальклорныя калектывы, перадаць, не скажаючы, вусным шляхам дзецям і моладзі, забяспечваючы тым самым пераёмнасць пакаленняў. Была зроблена значная праца як па захаванню фальклорнай спадчыны ў фіксаваным выглядзе, так і па падтрымцы яе натуральнага існавання. Вялікая роля ў гэтым належала спецыялістам БелДІПК, якія часта выступалі арганізатарамі

і выканаўцамі рознага кшталту праграм па адражэнню і папулярызацыі фальклору ў аўтэнтычнай форме.

Літаратура

1. Аб зацвяржэнні Палажэння аб парадку надання звання «Заслужаны аматарскі калектыў Рэспублікі Беларусь»: пастанова Савета Міністраў Рэсп. Беларусь, 2 ліст. 2001 г., № 1609; са змяні дап. ад 29 верас. 2004 г. № 1222 // Нац. рэестр прававых актаў Рэсп. Беларусь. – 2004. – № 156. – 5/14930.
2. Беларуская культура сёння: Гадавы агляд (2002) / Беларускі дзяржаўны інстытут праблем культуры; падрыхт.: В. Я. Абламскі і інш.; навук. рэд. У. П. Скараходаў. – Мінск: БелДІПК, 2003. – 207 с.
3. Беларуская культура сёння: Гадавы агляд 2002 / Бел. дзярж. інстытут праблем культуры; падрыхт.: В. Я. Абламскі і інш.; навук. рэд. У. П. Скараходаў. – Мінск: БелДІПК, 2003. – С. 107, 135; Беларуская культура сёння: Гадавы агляд 2003 / Бел. дзярж. інстытут праблем; нав. рэд. У. П. Скараходаў. – Мінск: БелДІПК, 2004. – С. 116, 127.
4. Берагіня: II Рэгіянальны фестываль фальклорнага мастацтва (ліпень 2000 – чэрвень 2001 г.) / аўт.-склад. М. Козепка. – Мінск: Чатыры чвэрці. 2001. – С. 19, 82–83.
5. Боганева, А. М. Лабараторыя традыцыйнага мастацтва / А. М. Боганева // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 2006. – Т. 2. – С. 3.
6. Гамзовіч, Р. Як зайграюць цымбалы, то і душа адгукнецца / Р. Гамзовіч // Голас Радзімы. – 2006. – № 27–28. – С. 7.
7. Патапенка, Г. Да вытокаў імкнуща / Г. Патапенка // Культура. – 2003. – № 2. – С. 12.
8. Русак, Н. Карагод-опера па-над Пінай / Н. Русак // Культура. – 2004. – № 25–26. – С. 20.
9. Сівурава, Л. Аб заслугах і «заслужаных...» / Л. Сівурава // Культура. – 2003. – № 3. – С. 4.
10. Сівурава, Л. П. Фестывалі фальклорныя / Л. П. Сівурава // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 2006. – Т. 2. – С. 672–677.
11. Сцепаненка, І. Збіраўся скарб... / І. Сцепаненка // Культура. – 2004. – № 33. – С. 12.

Марозава Т. А. (Мінск, Беларусь)

СУЧАСНЫ САЛДАЦКІ (АРМЕЙСКІ) ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСІ: УМОВЫ ФУНКЦЫЯНАВАННЯ, ФОРМЫ БЫТАВАННЯ

Даследаванне ажыццяўляецца пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта Г08М-070)

Салдацкая (армейская) субкультура з'яўляецца адным са складнікаў культуры сучаснага грамадства, адносячыся найперш да такой яе разнавіднасці, як маладзёжная культура. Адзначым, што ў якасці аб'екта даследавання нас будзе цікавіць менавіта маладзёжны армейскі фальклор, носьбітамі якога з'яўляюцца салдаты тэрміновай службы. Дадзеная акалічнасць надзвычай важная: армія і тэрміновая служба ў яе шэрагах – гэта дзве адносна самастойныя з'явы, якія хаця і маюць кропкі судакранання, але ўяўляюць сабой замкнёныя сістэмы са сваімі законамі і адносінамі. Пацверджаннем таму з'яўляюцца фальклорныя творы, якія бытуюць у названых асяроддзях.

Як адзначаюць рускія даследчыкі У. У. Галавін, М. Л. Лур'е і Я. У. Куляшоў, субкультура салдат тэрміновай службы ў асноўных рысах аформілася яшчэ ў часы

існавання СССР, у 60-я гады XX ст., праіснавала без значных зменаў каля сарака гадоў і працягвае існаваць зараз, пра што сведчыць аднароднасць і паўтаральнасць матэрыялаў, атрыманых ад інфармантаў, якія праходзілі тэрміновую службу ў розныя перыяды з 1970-х гадоў да сучаснасці [2, с. 186]. Даследчыкі мяркуюць, што «такая выдатная жывучасць спецыфічных фальклорных твораў, якія фактам свайго існавання абавязаны вайсковаму ладу жыцця, абумоўлена, відаць, прістасаванасцю да грамадска-палітычных зменаў і цесна звязана з унутранай структурнай стабільнасцю самога сацыяльнага інстытута, які і спарадзіў гэту традыцыю, – інстытута тэрміновай службы ва ўзброеных сілах» [2, с. 186].

У айчынай навуцы ў якасці магчымага прадмета вывучэння неафіцыйныя традыцыі салдацкага грамадства пачалі ўспрымацца параўнальна нядаўна. Так, толькі з канца 1990-х гадоў гэты слой сучаснай народнай культуры ўстойліва прыцягвае ўвагу фалькларыстаў і этнографістаў, што прывяло да з'яўлення некаторых навуковых публікацый, прысвечаных салдацкаму фальклору, сацыяльнай стратыфікацыі казарменнага грамадства, рытуалістыцы, семіётыцы паводзінаў. Асноўным матэрыялам для нашага даследавання сталі тэксты твораў, якія захоўваюцца ў архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Беларускага ўніверсітэта (далей – ВНЛБФ БДУ). У плане кампаратывістыкі выкарыстоўваюцца таксама творы з рускай армейскай традыцыі, змешчаныя ў артыкулах У. В. Блажэс [1], Ж. В. Кормінай [3], У. А. Ліпатава [4].

Аналіз фальклорных твораў і фальклорна-этнографічных запісаў, якія захоўваюцца ў рэгіянальным архіве ВНЛБФ БДУ, паказаў, што карціна свету, рэпрэзентаваная армейскім фальклорам, бытавой семіётыкай і неафіцыйнай рытуалістыкай салдат тэрміновай службы, у многім арганізуецца трыма базавымі палажэннямі:

- па-першае, супрацьпастаўленасць армейскай службы і грамадскага жыцця. Адзначым, што першы з элементаў гэтай важнейшай апазіцыі разуецца як парушэнне нормы, своеасаблівае люстранне прапаламленне, у якім трансфармуецца звычайныя, «правільныя», з'явы і адносіны;
- па-другое, супрацьпастаўленасць субкультурнай традыцыі салдацкага грамадства ў цэлым і субкультуры салдат тэрміновай службы, якая жорстка акрэслена сістэмай устаўных адносінаў;
- па-трэцяе, уяўленне аб тэрміновай службе як аб інстытуце полаўзроставай ініцыяцыі.

Звяртаем увагу на тое, што кожнае з гэтых палажэнняў знаходзіць адпаведнасць у афіцыйнай армейскай ідэалогіі, што выражаецца ў сістэме устаўных забарон і прадпісанняў, у прапагандзісцкіх тэкстах, у існуючых практыках паводзінаў і рытуалаў.

Пра вывучэнні фальклору армейскай субкультуры мы прыйшлі да высновы аб разнастайнасці яе структура-тыпалагічных сувязей. Так, відавочнай уяўляецца сувязь паміж «духам арміі» і атмасферай зачыненых мужчынскіх вучэбных устаноў; фальклор салдат тэрміновай службы і курсантаў ваенных вучылішчаў перагукаецца са студэнцкім і школьным, актыўна ўзаемадзейнічае з агульнаафіцыйнымі фондамі вусных і пісьмовых фальклорных форм (анекдоты, парэміі, песні, альбомныя тэксты і да т. п.), а таксама з прафесійнай масавай культурай.

Фенаменалагічны падмурак субкультуры салдат тэрміновай службы складае яе прыныццёвая апазіцыйнасць у адносінах да афіцыйна ўстаноўленай у арміі сістэмы каштоўнасных арыентацый і сацыяльных адносінаў, арыентацыя на ігнараванне, а часам і перадоленне гэтай сістэмы. Афіцыйнай ідэалогіі ў салдацкім грамадстве супрацьпастаўляецца «неафіцыйны» кодэкс маральных прыныццяў і паводзінаў; агульнапрынятай армейскай сімволіцы і рытуалістыцы – падрабязна распрацаваная армейская субкультурай семіётыка і ўласная рытуальная практыка, якая падтрымліваецца механізмамі традыцыі; устаўной рэгламентаванасці адносінаў – непісаная, але не менш жорсткая іерархія ў салдацкім асяроддзі. Такім чынам, трапляючы ў воінскую часць, кожны навабранец як быццам бы аказваецца ў сітуацыі выбару: жыць па уставу, поўнасьцю

прытрымлівацца ўсяго корпусу армейскіх законаў, ці прыняць для сябе альтэрнатыўную сістэму норм, прынятую ў салдацкім асяроддзі, якая называецца *неўстаўняк* – вытворнае ад словазлучэння «неўстаўныя адносіны».

Большасць фальклорных твораў, якія змяшчаюцца ў рэгіянальным архіве ВНЛБФ БДУ, маюць пісьмовую форму бытавання на рускай мове – прадстаўлены ў армейскіх дэзбельскіх альбомах і салдацкіх бланктох, аднак сустракаюцца і творы, запісаныя з вуснаў былых ці дзеючых салдат тэрміновай службы. Бытаванне на рускай мове – важны момант для разумення сутнасці армейскай фальклорнай традыцыі. Закладзеная ў савецкія часы, калі руская мова з’яўлялася сродкам міжнацыянальных зносін у шматнацыянальным СССР, традыцыя вядзення салдацкіх бланкотаў і стварэння дэзбельскіх альбомаў на рускай мове засталася, таму што моўныя стасункі ў афіцыйнай арміі таксама засталіся рускамоўнымі.

Сістэму жанраў армейскага фальклору складаюць творы невялікага памеру, максімальна ёмістыя па змесце. У сваёй большасці гэта малыя жанры гумарыстычнага характару – шматлікія *афарызмы*, *лірычныя мініяцюры*, *анекдоты*, *маразмы*, якія салдат запісвае ў бланкеты і выбрана ўзнаўляе ў дэзбельскім альбоме. Досыць шмат зафіксавана ад салдат тэрміновай службы *песень* на розную тэматыку (каханне, сяброўства, вайна, мужнасць і патрыятызм). Па сведчанні інфарматараў, вядзенне бланкота, як і стварэнне альбома, абавязкова для кожнага салдата і ідэнтыфікуе яго як члена салдацкага грамадства. Адпаведна, грэбаванне гэтай традыцыяй успрымаецца як выклік звычай, якія склаліся ў армейскім асяроддзі, і магчыма толькі як выражэнне свядомага пратэсту супраць дыктата гэтых звычай, якія справядліва асацыююцца з «духам арміі».

Афарызмы – самы распаўсюджаны ў армейскім асяроддзі жанр. Хутчэй за ўсё, цікавасць да афарыстычнай «мудрасці» характэрна менавіта масавай культуры XX ст. і закранае як прафесійную культуру, так і фальклор (блізкія да армейскага бланкота формы можна знайсці ў дзіцячай традыцыі, турэмным рэпертуары). Аднак калі афарызмы, напрыклад, з дзявочага альбома закранаюць агульначалавечыя тэмы (перш за ўсё гендэрную і этычную праблематыку), то армейская афарыстыка накіравана на стварэнне карціны свету салдата, на ідэнтыфікацыю лірычнага героя гэтых твораў як члена армейскай грамадскасці. Адзінае заўважнае выключэнне з функцыянальнай кропкі гледжання складае «жаночая» тэма, багата прадстаўленая ў армейскай афарыстыцы, аднак не падлягае сумненню і тое, што вобраз жанчыны выключна важны для армейскай карціны свету, з’яўляецца яе неад’емнай часткай: *Девушка – это цветок. А цветок красив, когда он распушен. Так выпьем же за распушенных девушек; Если за всю ночь девушка не назвала тебя нахалом, то наутро она назовет тебя ослом; Женщина – это крапива. Взять ее осторожно – обожжешься. А схватишь сразу и смело – она теряет силу»* [5].

Салдацкі бланкот – асноўная форма бытавання тэкстаў пісьмовай формы фальклору. Бланкот не трэба блытаць з дэзбельскім альбомам, які рыхтуецца спецыяльна да моманту звальнення. Іх прызначэнне рознае: калі бланкот з’яўляецца своеасаблівым «акумулятарам» салдацкай традыцыі, то альбом ствараецца як «памяць» пра службу. Дэзбельскі альбом запоўнены фатаздымкамі, адрасамі саслужыўцаў і г. д. Асноўны структурны прынцып дэзбельскага альбома – паступовае адлюстраванне этапаў службы, што занатавана ў характары фатаздымкаў: больш познія фатаздымкі павінны дэманстраваць усё большую і большую ўключанасць гаспадара бланкота ў армейскае жыццё, набыццё ім упэўненасці, удалства. Розныя рубрыкі дэзбельскага альбома аддзяляюцца адзін ад аднаго маляванымі аркушамі – так званымі «пракладкамі», адлюстраванне на якіх носіць эмблематычны характар.

Армейскія «маразмы» – жанр агульнавядомы, аднак, відаць, менавіта іх шырокая папулярнасць ускладняе вырашэнне пытанняў, звязаных з бытаваннем. Не выключана, што і вуснае, і пісьмовае бытаванне «маразмаў» звязана не столькі з армейскім асяроддзем, колькі з ваеннымі кафедрамі вышэйшых вучэбных устаноў.

Рукапісныя зборнікі «маразматычных» выказванняў афіцэраў складаюцца га-лоўным чынам студэнтамі, якія наведваюць заняткі на ваеннай кафедрэ, і іншымі штацкімі людзьмі, якія трапілі на ваенныя зборы.

Як адзначаюць рускія даследчыкі У. У. Галавін, М. Л. Лур'е і Я. У. Куляшоў, «у невялікай колькасці «маразмы» сустракаюцца на старонках салдацкіх бланкатаў, а некаторыя з іх – тыпу «*Копать будем от забора и до обеда*» – і ў вусным бытаванні, выступаючы ў якасці іранічнай формулы, абагульнена апісваючы «дух арміі». Увогуле «маразмы», як правіла, цытуюць з указаннем на канкрэтнага чалавека – «Как говорил наш майор на сборах...» [2, с. 193].

Як паказаў аналіз, вызначальнай рысай для «маразмаў» з'яўляецца згубленне гаворачым прычынна-выніковых сувязей, уласцівых звычайнаму свету («*Что у вас нос красный, как огурец?*» [5]). У ваеннага чалавека, сцвярджае «маразм», логіка абсалютна іншая. Адна з асаблівасцей мовы ваенных – імкненне да афарыстычнасці, каб самае зразумелае і натуральнае было выражана ў выглядзе устаўной фармуліроўкі («*Расстояние между ногами – один шаг*»; «*Ядерная бомба всегда попадает в эпицентр*» [5]). Дзякуючы прыёму пародыі, які неўсвядомлена выкарыстоўваецца ў мове афіцэраў, натуральны свет выглядае як вытворны ад прафесійных установак: «*По команде «отбой» наступает темное время суток*»; «*Горло болит? Учите уставы – болеть не будет!*» [5].

Адзін з найбольш прадуктыўных спосабаў стварэння «маразмаў» – шматлікія скажэнні фразеалагізмаў, якія часам прыводзяць да камічнай двухсэнсоўнасці («*Я все время спускал вам сквозь пальцы, но если я кого-нибудь поймаю за что, то это будет его конец*» [3, с. 18], «*Запишите себе на ус*», «*Вы у меня в кишках по горло сидите*» [1, с. 48]). У выніку жанр «маразма» стварае каларытны маўленчы выгляд афіцэра, які дрэнна валодае фразеалогіяй.

Такім чынам, салдацкая субкультура і яе важнейшы складнік – салдацкі (армейскі) фальклор – цікавы і неардынарны пласт агульнамаладзёжнай сучаснай культуры, які дэманструе жыццяздольнасць і яскравае следаванне традыцыі складання армейскіх альбомаў і бланкатаў. Занатаваныя ў іх творы – паказчык устойлівага самадастатковага развіцця дадзенай арыгінальнай субкультуры ў сацыяльных умовах пачатку XXI стагоддзя.

Літаратура

1. Блажес, В. В. Солдатский юмор в свете народной поэтической традиции / В. В. Блажес // Устная и рукописная традиции: сб. науч. трудов. – Екатеринбург, 2000.
2. Головин, В. В. Субкультура солдат срочной службы / В. В. Головин, М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов // Современный городской фольклор: сб. науч. статей. – М., 2003.
3. Кормина, Ж. В. Из армейского бланкота (заметки о топике и риторике солдатского письменного фольклора) / Ж. В. Кормина // Дембельский альбом – русский Art Brut: между субкультурой и книгой художника: сб. материалов и каталог выставки. – СПб., 2001.
4. Липатов, В. А. «Афганская» песня в самодеятельной и профессиональной музыкальной культуре / В. А. Липатов // Устная и рукописная традиции: сб. науч. трудов. – Екатеринбург, 2000.
5. Матэрыялы рэгіянальнага архіва ВНЛБФ БДУ.

Прыемка В. (Мінск, Беларусь)

АРЭАЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА ПІНСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ

Даследаванне арэалаў той ці іншай з'явы традыцыйнай народнай культуры, вывучэнне шляхаў іх утварэння, гісторыі развіцця, сучасных абрысаў і ў наш час застаецца важнейшай задачай арэальнай фалькларыстыцы. Структурна

арэал (ці вобласць геаграфічнага распаўсюджання) складаецца з цэнтра і перыферыі. Як адзначаюць даследчыкі, «нельга раз і назаўсёды акрэсліць межы культурнага арэала, бо яны не застаюцца нязменнымі, а з цягам часу могуць як пашырацца, так і звужацца. Былы арэал можа знікнуць, распасціся на часткі. У выніку антрапалагічных, сацыяльных або тэхнагенных катастроф арэал можа згубіць цэнтр, і тады застанецца толькі яго перыферыя, у якой, у сваю чаргу, пры арэальным падыходзе магчыма (але не заўсёды) вылучыць цэнтр» [5, с. 15]. Не выклікае сумненняў, што арэальнае вывучэнне фальклору дазваляе вызначыць карэляцыю з'яў, іх узаемазвязь, узаемазалежнасць або апазіцыйнасць [5, с. 15].

Арэал пінскай вясельнай абраднасці вызначаецца на падставе аб'яднання звестак аб яго геаграфічнай лакалізацыі на працягу двух апошніх стагоддзяў, бо дакладныя пісьмовыя сведчанні пра яго бытаванне раней за XIX ст. адсутнічаюць.

Арэал пінскай вясельнай абраднасці прадугледжвае пашырэнне ў дакладных геаграфічных межах інварыянта вясельнага абрада і паэзіі, што яго суправаджае. Тэрмін «*пінскі*» выкарыстоўваецца ў геаграфічных навуках для абазначэння канкрэтных тэрыторый: «*пінскае ўзвышша*», «*пінскія балоты*» [6, с. 33]. У фалькларыстыцы і этнаграфіі такое азначэнне таксама існуе. Для апісання паселішчаў і аналізу тыпаў збудаванняў палешоўкі археолаг А. Мілавідаў выкарыстоўваў тэрміны «*пінскі*» і «*тураўскі*», указваючы на адрозненні матэрыяльнай культуры двух суседніх рэгіёнаў [8]. Гісторык А. Грушэўскі для вызначэння локуса этнаграфічных з'яў і гістарычных падзей карыстаўся тэрмінам «*Пінскае Палессе*», удакладніўшы гэтае паняцце пералікам паселішчаў пінскага арэала [1]. Аб правамернасці тэрміна «*пінскі*» заяўлялі А. Кіркор, Д. Шэндрык, г. Эйхвальд, аднак ніхто з іх не канкрэтызаваў геаграфію гэтага паняцця [7, с. 347]. Толькі М. Доўнар-Запольскі, аналізуючы мову вясельных песень, паказаў канкрэтныя межы пінскага дыялекту і, адпаведна, межы пінскага вясельнага комплексу [4, с. VI]. Зыходзячы з лексічнага матэрыялу, М. Доўнар-Запольскі на карце паўночнай часткі Піншчыны вызначыў усходнюю мяжу пінскай гаворкі – Лахвінская, Лунінская, Плотніцкая, Радчыцкая воласці і вёска Беражное. Акрамя таго, фалькларыст паказаў межы заходняй часткі Піншчыны (вёскі Парэчка, Азарычы, Краглевічы, Целяханы, Святая Воля) і крайні геаграфічны пункт паўночнай вобласці пінчукоў (вёска Выганошты). Даныя па фанетыцы, прыведзеныя даследчыкам, на падставе якіх ім былі вылучаны межы пінскага арэала, падмацоўваюцца матэрыяламі, змешчанымі ў «Слоўніку беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча» (Мінск, 1979–1980).

Першыя звесткі аб насельніцтве Піншчыны сустракаюцца ў старажытнагрэчаскага гісторыка Герадота (каля 490 і 480 – 430 і 424 гг. да н. э.), які ў сказаных аб старажытнай Скіфіі расказвае аб «*ваўкалаках Неўраў*». Як вядома, многія даследчыкі лічаць, што «*герадотавы Неўры*» жылі на поўнач ад Днястра каля ракі Піны. Як адзначалі навукоўцы, старажытнагрэчаскаму мысліцелю Пталемею (каля 90 – каля 160 гг.) былі вядомы *Пенгіты (Pienqitae)* – жыхары ракі Піны («*гіты*» значыць «*жыхары*»; «*пен*» паказвае на раку Піну і пінскія балоты) [2, 24]. Рака Піна таксама ўпамінаецца як месца жыхарства найстаражытнага племені Будзінаў (Будынаў, Вудзінаў), з якога паходзілі дрыгавічы. Навукоўцы мяркуюць, што маюцца на ўвазе пінскія балоты і што, такім чынам, пінчукі – гэта нашчадкі дрыгавічоў [3, с. 47]. З цягам часу насельніцтва Прыпяцкага Палесся змешвалася з цюркскімі народнасцямі, з являгамі (літоўцамі) і германцамі [9, с. 173]. Таму па фізічным складзе, мове і вопратцы пінчукі адрозніваюцца ад жыхароў іншых рэгіёнаў Палесся. Антрапалагічны аналіз насельніцтва Піншчыны, праведзены даследчыкамі XIX ст. і пацверджаны групай сучасных навукоўцаў, дазволіў прыйсці да высновы аб адметнасцях пінскай этнаэтэрарыяльнай групы: «Пінчук сярэдняга росту, шыракаплечы, плотнага целаскладу, з шырокім круглым тварам, болей скуластым, з невялікім тоўстым носам. Колер валасоў пераважна светларусы» [10, с. 197]. Усё гэта адрознівае пінчукоў ад насельніцтва, напрыклад, Усходняга Палесся – народа высокага росту, добрага целаскладу, з чорнымі валасамі

[10, с. 198]. Антрапалагічныя прыкметы сведчаць аб падабенстве дыялектнага і антрапалагічнага члянэння Палесся.

Такім чынам, гаворачы аб пінчуках, мы маем на ўвазе жыхароў Цэнтральнай часткі Палесся. Гэта адна з найбольш прыкметных тэрытарыяльных груп Палесся, якая мае спецыфічныя фізічныя характарыстыкі, гаворку, звычаі, песні і займае значную тэрыторыю, абмежаваную вёскамі:

- на ўсходзе – Бобрык, Багданаўка, Лунін, Стахава, Дубой;
- на захадзе – Семяховічы, Кончыцы, Парэчча, Азарычы;
- на поўначы – Выганошты, Бобрык, гарадскім пасёлкам Целяханы;
- на поўдні – Радчыцк, Гарадная, Сварыцэвічы, Кухчэ, Нобель.

Адзначым, што на працягу двух апошніх стагоддзяў арэал пінскіх вясельных песень істотна не змяніўся. Межы яго не супадаюць з сучаснымі адміністрацыйнымі межамі Пінскага раёна – больш вузкімі і дакладна абмежаванымі. Вясельная паззія Піншчыны такім чынам уключаецца не толькі ў Палескі комплекс і іншыя раёны Беларусі, але і ў агульнаславянскі арэал.

Літаратура

1. Грушевский, А. С. *Очерки истории Турово-Пинского княжества XI–XIII вв.* / А. С. Грушевский. – Киев, 1901.
2. Доватур, А. И. *Народы нашей страны в «Истории» Геродота: тексты, переводы, комментарии* / А. И. Доватур, Д. П. Каллистов, И. А. Шитова. – М., 1982.
3. Довнар-Запольский, М. В. *Очерк истории Польской и Дроговицкой земель до конца XIX ст.* / М. В. Довнар-Запольский. – Киев, 1891.
4. Довнар-Запольский, М. В. *Белорусское Полесье: сборник этнографических материалов. Песни пинчуков* / М. В. Довнар-Запольский // *Университетские Известия*. – 1896. – № 1.
5. Кавалёва, Р. М. *Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: вучэб. -метад. дапам.* УЗ ч. Ч. 1. *Заходнепалескія куствавыя песні* / Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2008.
6. *Карта почв* // *Атлас БССР*. – Мінск, 1978.
7. Киркор, А. К. *Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении* / А. Киркор. – СПб., 1882. – Т. 3. – Ч. 2: *Белорусское Полесье*.
8. Миловидов, А. И. *Церковно-археологические памятники г. Пинска: реферат, прочитанный на Рижском археологическом съезде второго августа 1896 г.* / А. И. Миловидов. – Минск, 1898.
9. *Россия. Полное географическое описание*. – СПб., 1905. – Т. IX 197 (173).
10. Тегако, Л. И. *Антропология Белорусского Полесья* / Л. И. Тегако, В. И. Микулич, И. И. Саливон. – Минск, 1978.

Чукічова Н. П. (Гродна, Беларусь)

ЛЕГЕНДЫ І ПАДАННІ: ДА ПЫТАННЯ АБ ЖАНРАВАЙ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ

Агульнапрызнана, што беларуская народная проза з'яўляецца адной з самых змэстава багатых у славянскім свеце. Разам з тым, класіфікацыя жанравай сістэмы народнай прозы вядзецца нярэдка інтуітыўна, ацэнка яе вельмі суб'ектыўная. Акрамя таго, працэс жанравай дыфузіі развіваецца ў беларускім фальклору вельмі актыўна, і незразумела, які жанр з'яўляецца першаснай ступенню для развіцця ўсяго народнага эпасу. Пастаянныя ўзаемадачынненні паміж твораў вуснай народнай творчасці за многія стагоддзі прыводзяць да размывання міжжанравых межаў, у выніку чаго ствараюцца шматлікія творы пераходнай формы. Да сённяшняга часу няма строга вызначаных крытэрыяў, прынцыпаў, азначэнняў, якія дазваляюць з абсалютнай дакладнасцю аднесці той ці іншы фальклорны твор да пэўнага жанру.

Адной з самых складаных праблем у гэтай галіне з'яўляецца размежаванне і класіфікацыя легенды і падання. Адсутнасць надзейнага і выразнага крытэрыя прыводзіць да розначытання ў паняццях. Адсюль у друку з'яўляюцца легендарныя казкі, казачныя легенды і легендарныя паданні. Навуковыя доследы па пастаўленым пытанні працягваюцца і зараз, аднак значных пераканальных вынікаў пакуль не даюць. Для больш поўнага разумення існуючай сітуацыі варта і мэтазгодна зрабіць невялікі экскурс у гісторыю распрацоўкі пытання.

Тэрмін «легенда» мае лацінскія карані (*legenda* (лац.) – тое, што прызначана для чытання). Такім тэрмінам у літаратуры першапачаткова называюць жыццё святога, напісанае для чытання ў дзень яго памяці. Гэта дало падставы У. Я. Пропу сцвярджаць, што легенда – твор з выключна рэлігійнай тэматыкай, які мог узнікнуць толькі ў сістэме «адзінабожай» рэлігіі. Да паданняў даследчык адносіць апавяданні, звязаныя з гістарычнымі мясцінамі альбо з гістарычнымі асобамі і падзеямі, аднак выразнальным крытэрыем дыферэнцыяцы У. Я. Пропа лічыць паэтыку кожнага з жанраў, якая, на яго думку, яшчэ патрабуе тэарэтычнага доследу [11, с. 48–53].

С. М. Азбелеў сцвярджае, што апавяданне, «адрознае ад Святога Пісання, – элементы вучэння Хрыста і апосталаў, якія перадаваліся спачатку вусна і запісваліся толькі пасля» называлася першапачаткова паданнем [2, с. 275]. Крытэрыем дыферэнцыяцыі легенды і падання вучоны лічыць наяўнасць элементаў фантастыкі, якія пераважаюць у адным жанры і нібыта адсутнічаюць у другім. Следам за С. М. Азбелевым ідуць К. В. Чыстоў, М. Я. Грынблат, К. П. Кабашнікаў, А. В. Цітавец і многія іншыя. Паўтараючы пераважна адны і тыя ж меркаванні, вучоныя здолелі шмат што ўдакладніць у надзвычай складанай праблеме дыферэнцыяцыі жанраў. Аднак кропка яшчэ не пастаўлена.

Т. В. Лук'янава наогул ставіць пытанне аб мэтазгоднасці размежавання легендаў і паданняў. Маладая даследчыца сцвярджае, што гэта адзіны фальклорны жанр, які і трэба разглядаць пад адзінай міжнароднай назвай – «легенда» [4]. Праўда, не зусім пераканальнымі гучаць аргументы на карысць дадзенай прапановы.

Паспрабуем разабрацца ў дэфініцыях. Дзеля гэтага неабходна прыняць пад увагу ўсю сістэму фальклорных жанраў. Сярод жанраў народнай прозы няказкавага характару вылучаюць легенды, паданні, страхі, сказы і вусныя апавяданні-ўспаміны. Па-першае, т. зв. «страхі» (ці былічкі ў рускім фальклоры) уяўляюць сабой апавяданні забабоннага характару пра русалак, ваўкалакаў, вадзянікаў, палевікоў, лесавікоў і іншых духаў старажытнай славянскай дэманалогіі. Асноўным зместам такіх легендаў з'яўляюцца іх свавольствы пры сустрэцы з чалавекам ці паведамленні аб прыродных аб'ектах, з'яўленне якіх звязана з падобнымі персанажамі. Адлюстроўваючы першабытныя міфалагічныя ўяўленні людзей аб навакольным свеце, былічкі-страхі расказваюцца і ўспрымаюцца як рэальныя дакладныя аповяд. «Гэта акалічнасць, – на думку М. Я. Грынבלата, – павінна быць аднесена да рыс найбольш вызначальных для абодвух важнейшых жанраў паказкавай прозы – легенды і падання» [3, с. 20]. Таму больш мэта-згодна альбо адносіць «страхі» да легендаў і паданняў апакрыфічнага характару (пра веру, бога, святых, персаніфікаваныя святыя і іншыя вераванні і ўяўленні), альбо разглядаць іх у якасці адной з сюжэтна-тэматычных групаў легендаў і паданняў – міфалагічных, не вылучаючы ў асобны фальклорны жанр.

Па-другое, няма яскрава выражанай жанравай дамінанты і ў жанра народнага сказа. Вось што піша К. П. Кабашнікаў: «У сказах апавядаецца пра падзеі або выпадкі з грамадскага ці асабістага жыцця з сучаснасці або не вельмі далёкага мінулага, сведкам або ўдзельнікам якіх нярэдка бывае сам расказчык. У адрозненне ад казкі сказ грунтуецца на дакладнасці, рэальнай або ўяўнай, і звычайна пазбаўлены фантастычнай выдумкі. Больш таго, выдумка падаецца як факт, які мае сведак. Са спасылкай на іх нярэдка і вядзецца апавяданне, але часцей ад першай асобы» [1, с. 368]. Адразу ўзнікае шэраг пытанняў. Па якіх прыкметах сказ адрозніваецца ад легенды і падання? Якім спосабам можна праверыць: тое, пра што апавядаецца ў творы, – выдумка ці сапраўднасць? Па якіх

мерках вызначаецца далёкае ці блізкае мінулае? Ці мае дачыненне да народнай творчасці аповяд асобы ад свайго імя пра падзеі сучаснасці, які грунтуецца на рэальнай дакладнасці? Паводле вызначэння К. В. Чыстова «сказ – фальклорная форма, якая стаіць на мяжы бытавой маўленчай практыкі і мастацкай творчасці, вагаецца ад простага выказвання да больш-менш аформленага апавядання аб сучаснасці ці недалёкім мінулым» [2, с. 309]. Сказ, як і вуснае апавяданне-успамін, калі і мае сувязь з мастацкай творчасцю, то толькі з індывідуальнай, заснаванай на імправізацыі, а не з калектыўнай, заснаванай на традыцыі. Іншая справа, што ў рускім фальклоры існаваў такі від вуснага апавядання як патаемны сказ. Гэта творы рэвалюцыйнага зместу, якія бытавалі ў асяродку рабочых-аднадумцаў, аб'ядноўваючы іх ідэяй сацыяльнай барацьбы. Тэрмін узнік у 20–30-я гады XX стагоддзя і проста часткова пазычаны беларускімі фалькларыстамі.

Як бачым, жанры беларускай народнай прозы няказкавага характару маюць досыць распылістыя межы і аб'ём. Паспрабаваць акрэсліць асноўную спецыфіку і жанравыя дамінанты легенды і падання, высветліць, асобныя гэта жанры ці іх можна разглядаць як адно, намалюваць класічную сюжэтную схему жанраў і адхіленні ад яе – вось тое, што застаецца праблемай пры вывучэнні беларускай народнай прозы няказкавага характару.

Паспрабавае вырашэнне дадзенай праблемы можа быць звязана з поглядам на жанры легенды і падання з пункту гледжання іх структуры. Магчыма, менавіта ў пабудове твораў знаходзіцца той крытэрыі размежавання, які так упарта шукаюць вучоныя. Пошук старажытнай асновы, на якой з дапамогай мастацкіх прыёмаў трымаецца ўся жанравая структура легенды ці падання, павінен ахопліваць не толькі светапоглядную рэальнасць, але і парадак стасункаў са светам. Дзеля гэтага на першы план выходзіць задача змадэлявання жанру і вызначэння яго больш-менш устойлівых межаў. Пры распрацоўцы механізма доследу першапачаткова былі праведзены аналіз і сюжэтна-тэматычная класіфікацыя тэкставага матэрыялу з мэтай выяўлення, апісання і разумення яго ў сістэмным адзінстве.

Практычныя дадзеныя даследванняў паказваюць, што тэксты народнай прозы няказкавага характару паводле свайго структуры выразна імкнучца да падзелу на дзве групы: легенды і паданні. Розніцу паміж імі можна ўбачыць праз створаныя «класічныя» мадэлі аднаго і другога жанру.

Паданне.

I. Зацын (дакладнае ўказанне месцазнаходжання аб'екта, часу дзеяння; упамінанне гістарычных асобаў і гістарычных падзей, пра якія пойдзе размова, апісанне ранейшага жыцця і інш.). *«Недалёка ад вёскі Рутка ёсць другая вёска... каля яе, кіламетрах у двух, ёсць мясціна. Гэта балоцістая мясціна, але дарога... праз яе, сухая і ўзвышаецца над гэтым балотам. Называецца гэтае месца Шведскай грэбляй»* [8, воп. 13].

II. Падзея-выпадак (тлумачэнне назвы аб'екта; кароткі аповяд пра паходжанне сучасных з'яў жывой і нежывой прыроды, учынкі гістарычных асобаў, бога і святых; выпадкі сустрэчы з міфалагічнымі істотамі; сацыяльныя канфлікты і інш.). *«У час прыезду ўтапіўся хлопчык. Вось царыца загадала сваім воінам нанасіць шапкамі зямлі і насыпаць высокую гару»* [7, воп. 7].

III. Рэзюмэ (вынікі падзей, пра якія ішла гаворка, апісанне-канстатацыя сучаснага становішча і г. д.). *«І вось з тае пары бог за літасць дараваў усім цыганам незалежнасць, дазволіў вандраваць па свеце, весяліцца, пяць песні»* [6, воп. 14].

Структура **легенды** больш разгалінаваная.

I. Экспазіцыя («уводнае слова» да паведамлення)¹. *«Насколько род чаловечэскі ўсей жадны. Мы ўсе жадныя»* [8, воп. 10]. *«Усё на свеце мае свой парадак»* [3, с. 73].

¹ Экспазіцыя адсутнічае ў большасці відаў легендаў, у некаторых выпадках размяшчаецца ў канцы твора пасля т. зв. рэзюмэ. Звычайна патрэбна для таго, каб матываваць паводзіны і ўчынкі дзейных асобаў у канфлікце.

II. Зачын (дакладнае ўказанне месца, часу, удзельнікаў дзеяння, ці таго, пра што пойдзе размова). «Ну, а калі слухаеш, дык і скажу табе яшчэ пра то, за што баба ўсягды работае, і ні ў будзень, ні ў прызднік ёй навек няма ўгамону» [3, с. 103].

III. Характарыстыка галоўнага героя (заняткі, асаблівасці жыцця, характары, знешнасці і інш.). «Жыў на беразе рэчкі толькі адзін стары дзед па прозвішчу Мудрыла. Вельмі ўжо мудры ён быў. Бывала, калі загаворыць, то цяжка было яго астанавіць. Якіх толькі небыліц ён не ведаў?! Любілі яго людзі з акружных хутароў. З'язджаліся да яго на святы, каб паслухаць забабоны. Тады ўжо разгаворам не было канца» [7, воп. 19].

IV. Падзея, цікавы выпадак, які адбываецца з героем. З-за іх значнай змястоўнай варыятыўнасці канкрэтныя прыклады падзей тут не змяшчаюцца.

V. Мараль-рэзюмэ. «З таго часу людзі прызналі, што няма горшай кары, як у прымах» [3, с. 100].

Такім чынам, прыведзеныя мадэлі жанраў легенды і падання дазваляюць захоўваць інфармацыю, арганізаваную пэўным чынам у свядомасці апавядальніка і слухача. Розніца ў спосабе захавання інфармацыі і ёсць розніцай паміж жанрамі. Гэта азначае, што два жанры могуць праяўляць свае асаблівасці пры аднолькавым змесце і грамадска-бытавых функцыях толькі ў залежнасці ад спосабу і парадку падачы матэрыялу. І калі гэты спосаб у розных творах інакшы, то мы маем справу не проста з вусным народным апавяданнем, а з асобнымі жанрамі вуснага народнага апавядання – легендай і паданнем. Разам з тым, у беларускім фальклоры вельмі пашыраныя пераходныя формы апавяданняў, якія ўзнікаюць у выніку ўзаемаўплыву і маюць агульныя рысы з абодвума жанрамі. Звернемся да канкрэтных прыкладаў. Возьмем два творы з прыблізна аднолькавым зместам, персанажамі, матывамі, аднак створаныя паводле розных фабульна-сюжэтных мадэляў жанраў:

а) «Бог загадаў чалавеку ўсіх насякомых, і вужоў, і змей, і казьявак – ваета ўсё ўтапіць у моры, а ён захацеў паглядзець, што там. Развязаў мех і паглядзеў, а яны ўсе і павысыпаліся. Тады ён чалавека на буццона зробіў» [6, воп. 14].

б) «Етае было тады, як бог хадзіў па зямлі. На зямлі развялася такая многасць гадаў, што не стала ад іх жыцця ні людзям, ні жывёле, і парашыў бог знішчыць іх, патапіўшы ў якойсьці бяздонніцы. Бог сабраў гадаў у торбу, завязаў яе, узваліў на плечы аднаму неразумнаму чалавеку і загадаў укінуць у паказанае месца. Як толькі чалавек рушыў з мейсца, то ўся сволач, якая была ў торбе, засквірлася, засіпела, засвістала, і ўзяло цікаўства, што ён такое прэць. Чалавек развязаў торбу да і аслупянеў ад страху. Гады ж тым часам вылезлі з торбы і распаўзліся ізноў па зямлі. Бог не захацеў другі раз збіраць гэтую дрэнь, і ён накінуў на чалавека парожную торбу і загадаў збіраць у яе паўцякаўшых гадаў, дзеля гэтага ён дапасаваў цела неразумнага чалавека так, каб той мог даступіцца да гада на любым мейсцы. І ходзіць гэты ператвораны чалавек з накінутай паміж плеч торбай па лугах, палёх, балотах ды збірае гадаў, але да гэтай пары ніяк сабраць не можа, нягледзячы на тое, што бог для дапамогі паслаў яму жонку і дзяцей. З прычыны сваёй круўнасці з чалавекам гэты перавароцень не адыходзіць далёка ад людскіх сяліб і мала баіцца людзей» [3, с. 59].

Як бачым, першы прыклад паводле сваёй структуры выразна ілюструе класічную схему жанру народнага падання, другі – схему легенды. Тады карэктным уяўляецца пытанне аб параўнанні вылучаных мадэляў і, адпаведна, жанраў няказкавай прозы. Па-першае, назіранні над тэкстамі паказваюць, што апавяданні, створаныя паводле паданневага ўзору, уключаюць у сябе толькі адзін (рэдка два) эпізод. Легенда ж, наадварот, імкнецца да шматэпізоднасці, аднак эпізоды часцей за ўсё маюць нелінейны парадак спалучэння. Больш разгалінаваная сюжэтная-фабульная аснова легенды дазваляе ўбачыць прычынна-выніковую сувязь паміж падзеямі: каб гадаў не стала так шмат, то бог не вырашыў бы іх знішчыць, а каб ён не вырашыў іх знішчыць, то чалавеку не прыйшлося б іх цягнуць на плячах, а тады не трэба было б развязаць торбу і г. д. Легенда

дэманструе набліжэнне да т. зв. канцэнтрычнага тыпу сюжэта, у той час як у паданні паміж падзей, сюжэтам і фабулай можна паставіць знак роўнасці. У паданні незразумела, з якой прычыны бог загадвае чалавеку утапіць гадаў у моры, з якой прычыны чалавек развязае мех і г. д.

Па-другое, аб'ектам адлюстравання легенды і падання з'яўляецца рэчаіснасць, пададзена праз сістэму прыблізна аднолькавых персанажаў. Аднак персанаж у паданні – усяго носьбіт альбо ўдзельнік учынкаў і падзей, пакладзеных у аснову сюжэта. Ён паведамляе нешта гатовае, утрымлівае ў сабе закончанае паняцце, пэўны факт. Легендавы ж герой уяўляе схематычнага чалавека, т. зв. аб'ектывізаную асобу. Такі персанаж перадае ўражанне, уяўленне пра факт. Напрыклад, калі ў паданні бог «загадаў чалавеку ўсіх насякомых, і вужоў, і змей, і казьяк – ваета ўсё утапіць у моры», то ў легендзе «парашыў бог знішчыць іх, атапіўшы ў якойсьці бяздонніцы. Бог сабраў гадаў у торбу, завязаў яе, узваліў на плечы аднаму неразумнаму чалавеку і загадаў укінуць у казаннае месца». Такая эмацыйна-экспрэсіўная насычанасць легендавага выказвання дае магчымасць убачыць больш пластычны, чым у паданні, персанаж.

Па-трэцяе, кампазіцыя легенды і падання характарызуецца адноснай устойлівасцю размяшчэння кампанентаў сюжэта (пралог, завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка, эпілог). Праўда, мудрыя выслоўі, партрэтныя характарыстыкі, прыродаапісанні, пашыраныя ў легендзе, паданне стараецца замяніць надзвычайнай падзейнасцю (у межах аднаго – двух эпизодаў гэта не так проста).

І, нарэшце, паэтычная мова і стыль. Для легендавага стылю характэрна большая свабода метафарызацыі, легенда насычана эмоцыямі, перажываннямі, яе мова вобразная, экспрэсіўная, поўная трапных выразаў, эпітэтаў, метафар і іншых сродкаў выразнасці. Паданне ж, наадварот, імкнецца да, так бы мовіць, «працакалізацыі», дакладнасці і аб'ектывіснасці. Аднак падкрэслена-строгая танальнасць таксама не выключае выражана выражаных ацэначных адноснаў да выказвання.

Такім чынам, ёсць усе падставы гаварыць, што жанравая сістэма беларускай народнай прозы няказкавага характару рэпрэзентавана легендамі і паданнямі – апавядальнымі фальклорнымі жанрамі, якія трывала замацаваны ў народнай традыцыі. Зарадкі будучых жанраў легенды і падання знаходзяцца ў глыбокай старажытнасці. У аснове іх функцыянавання знаходзіцца схема перадачы той ці іншай інфармацыі аб асвоенай навакольнай рэчаіснасці. Вывучэнне структуры легенды і падання сведчыць пра іх цесную ўзаемасувязь паміж сабой. Між тым, ідэю аб марфалагічнай розніцы легендавага і паданнявага эпаса лішні раз падкрэслівае розніца ў фармаванні сюжэта, будове мастацкай вобразнасці, паэтычнай стылістыцы. Структурныя асаблівасці легенды і падання сведчаць аб дастаткова істотных адрозненнях паміж жанрамі, г. зн. аб нятоесных тыпах і спосабах упарадкавання аднолькавага зместу ў народным творы. Устойлівасць такіх тыпаў і спосабаў арганізацыі пацвярджаецца і статыстыкай: са 130 фальклорных адзінак, атрыманых у вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ (г. Мінск) маем прыкладна аднолькавую колькасць паданняў (52, 3 %) і легендаў (47, 7 %).

Літаратура

1. *Беларуская вусна-паэтычная творчасць: падруч. для студэнтаў філал. спец. ВНУ / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск: Лексис, 2000.*
2. *Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.*
3. *Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983.*
4. *Лук'янава, Т. В. Легенды і паданні (да праблемы размежавання жанраў) / Т. В. Лук'янава // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі: навуковы зборнік. – Мінск: БДУ, 2002. – С. 73–76.*
5. *Матэрыялы вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 1.: Брэсцкая вобласць.*

6. Матэрыялы вучэбна – навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 2.: Віцебская вобласць.
7. Матэрыялы вучэбна – навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 3.: Гомельская вобласць.
8. Матэрыялы вучэбна – навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 4.: Гродзенская вобласць.
9. Матэрыялы вучэбна – навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 5.: Мінская вобласць.
10. Матэрыялы вучэбна – навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ імя Ф. Скарыны. – Ф. 6.: Магілёўская вобласць.
11. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984.

Шандроха Н. Э. (Гродна, Беларусь)

РЫТАРЫЧНЫ АСПЕКТ АНЕКДОТА ЯК ФАЛЬКЛОРНАГА ДЫСКУРСУ

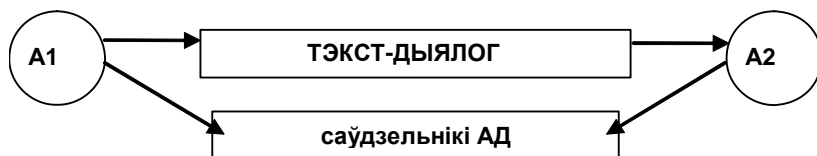
*На лучший мир не уповая,
Цветёт культура смеховая,
Комедианство, анекдот.. (Ю. Мориц)*

Жанр сучаснага народнага анекдота з’яўляецца недастаткова даследаванай галіной вуснай народнай творчасці. Разам з тым анекдот – адзін з самых папулярных фальклорных праявічых жанраў малой формы, які шырока распаўсюджаны ва ўсіх народаў свету. Назва паходзіць ад грэчаскага слова *anekdotos*, што азначае «неапублікаваны». Семантыка тэрміна «анекдот» мянялася: да паловы XIX ст. пад анекдотам разумелі кароткае камічнае апавяданне пра смешны выпадак з жыцця вядомай гістарычнай асобы. Пазней значэнне тэрміна пашырылася і ўжо з другой паловы XIX ст. анекдотам у фалькларыстыцы называюць «невялікае вуснае апавяданне сатырыка-гумарыстычнага характару з нечаканай камічнай канцоўкай» [3, с. 400].

Крыніца ўзнікнення анекдотаў – шматграннае людское жыццё, у працэсе якога народ імкнецца па-мастацку асэнсаваць асобныя з’явы рэчаіснасці, паводзіны і ўчынкi людзей, крытычна паставіцца да іх. У сучасным разуменні «анекдот – гэта невялікае аднаэпізоднае апавяданне пра незвычайную смешную падзею, сітуацыю, рысу характару чалавека ці ўчынак з дасціпнай неспадзяванай камічнай развязкай. Анекдоту ўласціва непрамырымасць да ўсяго адмоўнага і заганнага ў жыцці» [1, с. 4].

Анекдот у параўнанні з іншымі фальклорнымі тэкстамі мае шмат спецыфічных асаблівасцей. Згодна з меркаваннямі сучаснай даследчыцы Н. А. Фядотавай, «па-першае, як і традыцыйны фальклор, ён – прадукт калектыўнай (масавай) творчасці і таму мае пераважна ананімны характар. Па-другое, важнай функцыянальнай асаблівасцю анекдота з’яўляецца вуснае існаванне. Дзякуючы гэтаму ён знаходзіцца па-за многімі афіцыйнымі нормаў, што дазваляе яму мець больш аб’ектыўны характар, які ў іншых тэкстах можа і не праявіцца. Трэцяя асаблівасць – гэта ярка выражаная маргінальнасць, сумежнае функцыянаванне афіцыйнай і неафіцыйнай культуры. Па-чацвёртае, анекдот у сваёй аснове варыятыўны. Прычым сярод магчымых варыяцый бывае цяжка назваць першапачатковы тэкст і другасныя версіі. Па-пятае, большасці анекдотаў уласцівы лексічная ненармаванасць, выкарыстанне нецэнзурнай лексікі, пры гэтым адлюстроўваецца парушэнне якіх-небудзь агульнапрынятых норм паводзін і маўлення» [8, с. 89]. Улічваючы вызначаную вышэй спецыфіку названага фальклорнага жанру, мэтазгодна разглядаць анекдот не толькі як фальклорны тэкст, але і **фальклорны дыкурс** – «складаную камунікатыўную з’яву, якая ўключае, акрамя самога тэксту, яшчэ і экстралінгвістычныя фактары (веды пра свет, думкі, устаноўкі, мэты

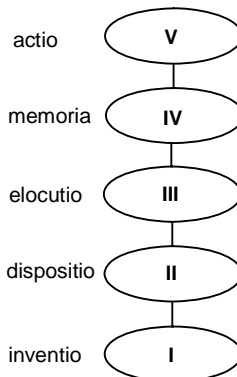
адресантаў), неабходныя для разумення тэксту» [2, с. 8]. Дыскурс, такім чынам, разумеецца значна шырэй, чым тэкст, бо ўлічвае і ўсе пазамоўныя факты, якія так ці інакш уплываюць на стварэнне, увасабленне і бытаванне таго ці іншага тэксту. Анекдатычны дыскурс можна апраўдана вызначыць як «звязнае маўленне ва ўзаемасувязі з жывым жыццём: яго падзейным кантэкстам, сацыяльнымі і псіхалагічнымі характарыстыкамі гаворачых» [5, с. 62]. Дыскурс выражаны заўсёды вербальна (славесна), а паколькі анекдот з'яўляецца вуснай формай маўленчай камунікацыі, то яго выражэнне дапаўняецца паралінгвістычнымі сродкамі: праз міміку, жэсты, паўзы, інтанацыю, гучнасць голасу і інш. Заўважым, што для вывучэння спецыфікі анекдота як фальклорнага дыскурсу неабходна ўлічваць не толькі тэкст, але і працэс яго расказвання, які ўключае таксама ў сваю чаргу пазіцыі адрасанта (таго, хто расказвае анекдот) і адрасата (слухача):



A1 – адрасант, A2 – адрасат, АД – анекдатычны дыскурс

Мэтазгодна акцэнтаваць увагу на яшчэ адным з аспектаў арганізацыі анекдота – **рытарычным**. Сучасная рыторыка даследуе структуру рытарычнай дзейнасці чалавека, рытарычныя каноны пабудовы публічнага выступлення, апісвае сістэму найбольш эфектыўных і мэтазгодных сродкаў уздзеяння на адрасата з гэтай яго пераканання. Анекдот як спецыфічны фальклорны жанр цесна звязаны з рытарычным майстэрствам – пераконваць. Падобны па сваёй прыродзе з байкай, якая павучае, названы жанр імгненна выстаўляе напамінаць негатыўную з'яву, падзею, рысу характару, саму асобу, эпоху, прычым, па-мастацку апраўдана. Вызначальным у анекдоте з'яўляецца тое, што ён абавязана пераканачна тады, калі ўсе іншыя сродкі ўжо выкарыстаны. Паспрабуем прасачыць «тэхналогію» прыдумвання анекдота згодна з наступнымі рытарычнымі канонамі, структурай рытарычнай дзейнасці:

I. Першы этап – **інвенцыя** (лац. *inventio* – ‘вынаходніцтва, адкрыццё’) – уключае вызначэнне тэмы і пошук матэрыялу для яе. Галоўнае правіла інвенцыі – знайсці, **што** сказаць. Вынаходніцтва – асноўны для анекдота этап стварэння тэксту. Менавіта на гэтым этапе вызначаецца галоўнае: сітуацыя, героі, «соль» анекдота. Анекдоты ствараюцца найчасцей «на скрыжаванні ці на стыку звычайнага і звышнатуральнага, трывяльнага і неверагоднага, свайго і чужога... Адпаведна героямі анекдота, яго ўстойлівым тыпам, становяцца катэгорыі асоб ці сааслоўі, якія займаюць выключнае і пры ўсім тым блізкае для нас становішча, адначасова нізкае і высокае, адрознае ад нас і разам з тым цесным чынам з намі звязанае. Адсюль вялікія серыі анекдотаў пра генералаў, пра п'яніц, пра вар'ятаў, пра яўрэяў, пра цешчаў, пра жонак, якія здраджваюць свайму мужу (і наадварот), пра дзяцей і іх узаемаадносінны з дарослымі» [7, с. 215]. У адрозненне ад іншых фальклорных жанраў, якія разлічаны на шматразовыя паўторы, анекдот змяняецца новым, больш актуальным, вострым і г. д. У навізне анекдота – яго «соль», жывучасць, рухомасць і гістарычнасць.



II. Друга частка риторичної дзейності – *диспазіція* (лац. *dispositio* – ‘размішчэнне, размеркаванне’) – вучыць размяшчаць інфармацыю так, каб яна ўздзейнічала на чытача з пажаданым эфектам: пераконвала, хвалявала, забаўляла. Риторычнае прызначэнне анекдота – замяняць працяглыя размовы і тлумачэнні максімальна кароткім выкладам. Асаблівасць пабудовы анекдота – супярэчлівасць паміж апавядальнай часткай і канцоўкай, у якой выказваецца не ўсё з мэтай дадумвання і асэнсавання сэнсу слухачом. Завязка і кульмінацыя або кульмінацыя і развязка могуць спалучацца (праўда, ёсць і класічныя схемы):

У парфюмерным магазіне:

– *Жанчына, вам духі для атакі ці самаабароны?*

– *Вовачка, скажы, што мы маем дзякуючы хіміі?*

– *Бландзінак, Марванна!*

III. Трэцяя частка – *элакуцыя* (лац. *elocutio* – ‘спосаб выкладу, стыль’) – уключае слоўную арнаментаваную прамову: риторычныя фігуры і тропы. Асноўнае правіла элакуцыі – знайсці, як сказаць. Сродкі выразнасці выкарыстоўваюцца ў анекдотах не толькі для славеснага ўпрыгожвання, але і з мэтай падпарадкавання асноўным законам жанру, г. зн. імкнення да дакладнасці і лаканічнасці. Выразнасць анекдотаў дасягаецца з дапамогай экспрэсіўных сродкаў маўлення (тропаў і фігур), якія надаюць тэксту больш бліскучасці, энергіі, вытанчанасці. Тут галоўнае – гульня слоў у межах слова (троп) ці сказа (фігура). Да найбольш ужывальных тропіў можна аднесці метафару, параўнанне, гіпербалу, літоту, каламбур, дысфемізм, эўфемізм і інш. Напрыклад, розныя каламбурныя «коды» гаворачых абыгралі ў наступных анекдотах:

– *За колькі ты прачытаеш «Вайну і мір» Талстога?*

– *Баксаў за сто.*

Сустрэліся Мадонна і Майкл Джэксан.

Мадонна: «Я такая багатая, што магу ўвесь свет купіць».

Джэксан: «Я не прадаю».

Нярэдка выкарыстоўваюцца дысфемізмы, калі нейтральныя словы замяняюцца стылістычна зніжанымі, грубымі, часта вульгарнымі: «*аддаць канцы*», «*штукі*», «*баксы*», «*д’ябал*», «*блін*» і інш.

Экспрэсіўнасць анекдатычнага маўлення рэалізуецца з дапамогай самых разнастайных риторычных фігур: анафары, антытэзы, градацыі, эліпсісу, інверсіі, недасказу, сінтаксічнага паралелізму, дубітацыі і інш. Сустракаецца і даволі рэдкая ва ўжыванні фігура – сімплака, якая характарызуецца адначасовым ужываннем у маўленні анафары (адзінапачатку) і эпіфары (сказы заканчваюцца аднолькавымі (у анекдотах – аднароднымі) словамі ці спалучэннямі):

Тэлепраграма:

20.00 «Не нарадзіся прыгожай». У галоўнай ролі – Нэлі Уварава.

21.00 «Не нарадзіся разумнай». Вядучая – Ганна Семяновіч.

22.00 «Не нарадзіся прыгожай, не нарадзіся разумнай». У гасцях – Ксенія Сабчак.

Падчас можна сустрэць і хіязм – экспрэсіўную канструкцыю, у якой паўтараецца некалькі элементаў, прычым пры паўторы яны размяшчаюцца ў адваротным парадку:

Вадзіцелям да ведама.

Сігналізацыя «крычала» не таму, што разбілі акно машыны, а разбілі акно машыны, таму што «крычала» сігналізацыя...

Спецыфічнай асаблівасцю сінтаксічнай экспрэсіі анекдатычных тэкстаў з’яўляецца наяўнасць так званых «гібрыдных» фігур – арганічнага спалучэння

з мэтай узмацнення моўнай экспрэсіі некалькіх фігур у межах аднаго тэксту. Напрыклад сімплака+эпіфара+градацыя+рытарычнае пытанне:

– Чаму дзеці ў студэнтаў такія нервовыя?

– Таму што першыя тры месяцы зародак перажывае, зробіць мама аборт ці не. Другія тры месяцы хвалюецца, ажэніцца тата з мамай ці не. У апошнія тры месяцы ломіць галаву: як жа яны ўтраіх пражывуць на дзве студэнцкія стыпендыі?

IV. Чацвёртая частка – запамінанне (лац. *memoria* – ‘памяць’) – уключае прыёмы запамінання тэксту. Запамінанне анекдотаў ускладняецца загадкавай прыродай іх стварэння. В. Сухарэвіч пісаў: «Гэта толькі на першы погляд гумар – занятак лёгкі і вясёлы. Але я пытаў вялікае мноства самых таленавітых і славурых гумарыстаў-прафесіяналаў, і яны мне ў адзін голас казалі, што ніхто з іх і ніколі ніводнага анекдота прыдумаць не мог – анекдот павінен здарыцца. Акалічнасці жыцця павінны павярнуцца так нечакана і недарэчна, што гэта міжвольна выклікае смех. Значыць, самы малакаліберны твор гумару – анекдот – чуд. Ён заўсёды і абавязкова-нечаканае вынаходніцтва і раптоўнае адкрыццё» [6, с. 3].

V. Апошні, заключны этап – дэкламацыя (лац. *actio* – ‘выкананне’) – уключае прыёмы, тэхніку красамоўнага выканання тэксту прамовы. Сам працэс расказвання анекдота адрозніваецца ад большасці іншых маўленчых жанраў тым, што адрасант «ніколі не прэтэндуе на аўтарства тэксту анекдота. расказванне анекдота – гэта не апавяданне, а пэўным чынам прадстаўленне, створанае адзіным акцёрам, і ў шэрагу выпадкаў менавіта інтанацыя апавядальніка, яго міміка і жэстыкуляцыя ствараюць «соль» анекдота» [9, с. 197-198].

Заўважым, што анекдатычны дыскурс як спецыфічны маўленчы жанр непасрэдна звязаны з сітуацыяй маўлення і тэмай размовы. Таму найбольшага эфекту дасягаюць анекдоты, якія імгненна, дарэчна, «фатаграфічна» і асацыятыўна ўваходзяць у кантэкст размовы.

Напрыканцы адзначым, што і ў антычнасці, і на пачатку сучаснага трэцяга тысячагоддзя «анекдот застаецца адным са своеасаблівых і непаўторных спосабаў пераканання» [4, с. 69]. Сучасны анекдот як фальклорны дыскурс заслужана набыў статус актыўнага, папулярнага, часам таямнічага і невытлумачальнага, але заўсёды унікальнага жанру вуснай маўленчай камунікацыі. Бадай, адзінага народнага жанру, які па-мастацку, па-народнаму «фатаграфуе» каларыт і эпізоды эпохі.

Літаратура

1. Анталогія беларускага народнага анекдота і жарта / уклад., прадм. А. С. Фядосіка. – Мінск: Ураджай, 2001.
2. Дейк, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: Сб. ст. / Т. А. Дейк. – М.: Прогресс, 1989.
3. Кабашнікаў, К. П. Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск: Бел. навука, 2002.
4. Курганов, Е. А. Анекдот как жанр / Е. А. Курганов. – СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1997.
5. Матвеева, Т. В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т. В. Матвеева. – М.: Флинта: Наука, 2003.
6. Сухаревич, В. А. Юмор у вас есть? / В. А. Сухаревич // Литературная газета. – 1993. – 19 янв. – С. 3
7. Терц, А. (Синявский, А. Д.). Путешествие на Чёрную речку / А. Терц (А. Д. Синявский). – М., 1999.
8. Фядотава, Н. А. Анекдот і афарыстыка ў сучаснай газетнай перыёдыцы / Н. А. Фядотава // Веснік БДУ. – Сер. 4. Філалогія, журналістыка, педагогіка. – 2003. – № 1. – С. 88–93.
9. Шмелёва, Е. Я. Русский анекдот как текст и как речевой жанр / Е. Я. Шмелёва, А. Д. Шмелев // Русский язык в научном освещении. – 2002. – №2. – С. 194–200.

Швед І. А. (Брэст, Беларусь)

**ВОБРАЗЫ ДРЭЎ У ДАСЛЕДАВАННЯХ РУСКІХ ЭТНАЛІНГВІСТАЎ:
ВЫКАРЫСТАННЕ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРНАГА МАТЭРЫЯЛУ**

З канца 1970-х гадоў з'явіліся даследаванні супрацоўнікаў Інстытута славян-назнаўства і балканістыкі РАН (г. Масква), звязаныя з рэканструкцыяй духоўнай культуры старажытных славян. Праблемным полем шэрагу работ прадстаўнікоў школы акадэміка М. Талстога: Т. Агапкінай, Л. Вінаградавай, С. Талстой, А. Узняёвай, В. Усачовай з'яўляецца міфалагічная сімволіка дрэў. Так, Т. Агапкіна, вывучаючы сімволіку дрэў (у прыватнасці, асіны [1; 2]) у традыцыйнай культуры славян, слухна ўказала на тое, што «для тыпалогіі дрэў і кустоў важны цэлы рад агульных характарыстык» і вылучыла такія значныя класіфікатары, як пладовае/няплоднае; культываванае/дзікарослае; мужчынскае/жаночае, якое расце сярод іншых дрэў/адзінока стаячае; якое расце ў неасвоенай прасторы/расце і слявацкай вуснапаэтычных традыцый [2, с. 9]. Пры апісанні вобраза дрэва ў традыцыйнай славянскай культуры даследчыца прапанавала актуалізаваць наступныя важныя аспекты: моўны вобраз, міфы пра паходжанне, агульныя характарыстыкі, сусветнае дрэва, дрэва як культуры аб'ект, дрэва і чалавек, дрэва-медыятар, дрэва як локус містыфікацый, дрэва і «той свет», дрэва ў адносінах да сферы народнай дэманалогіі, дрэва ў абрадах, інш. [2]. Т. Агапкіна, апісваючы фальклорны вобраз дрэва (асіны), звярнулася толькі да жанраў галашэнняў, пракляццяў, замоў і па-рэзмій. Пры гэтым выкарыстоўваліся тэксты выключна рускай, украінскай і славацкай вуснапаэтычных традыцый [2]. Адзначым таксама, што пералічаныя найбольш значныя для традыцыйнай славянскай культуры комплексы ўяўленняў не складаюць дастаткова вычарпальны «партрэт» дрэва, як ён прадстаўлены ў жанрах вуснапаэтычнай творчасці. Паколькі вобразы дрэў уключаюцца міфалагічнай свядомасцю ў разгалінаваную сетку семантычных адпаведнасцей, эквівалентнай прасторава-часавога, касмаганічнага, сацыяльна-побытовага характару, вызначэнне семантыкі і функцыянальнасці вобраза дрэва патрабуе глыбокага і ўсебаковага вывучэння яго спалучальнасці, раскрыцця парадыгматычных і сінтагматычных сувязей з іншымі вобразамі ў жанрах вуснапаэтычнай творчасці (у прыватнасці, беларускай).

Т. Агапкінай належыць таксама шэраг праніклівых назіранняў, што датычацца паўднёваславянскіх (шырэі – славянскіх) вераванняў і абрадаў, звязаных з пладовымі дрэвамі [3]. Перспектыўнымі ў плане вызначэння адметнасцей сімволікі пладовых дрэў з'яўляюцца высновы даследчыцы пра тое, што «пладовае дрэва – у адрозненне ад большасці дзікарослых дрэў і кустоў – успрымаецца ў народнай традыцыі хутчэй як культурны (не прыродны!) аб'ект», што «глыбінная сувязь сімволікі фруктовага дрэва з ідэямі ўзмоцненага росту і плоднасці тыпалагічна збліжае яго з радамі прадметаў і асоб, якія характарызуюцца супастаўляльным наборам міфалагічных значэнняў». І далей: «фруктовае дрэва мае нямала агульнага з дубам, які займае, верагодна, самае высокае становішча ў славянскім дэндрарыі» [3, с. 106]. З беларускім фальклорна-этнаграфічных крыніц Т. Агапкінай былі прааналізаваны толькі некаторыя звесткі з Палескага архіва Інстытута славяназнаўства і балканістыкі РАН, прычым вуснапаэтычныя (у вузкім значэнні) тэксты засталіся па-за межамі даследавання.

В. Усачова, аналізуючы міфалагічныя ўяўленні славян пра паходжанне раслін, спецыяльна вылучыла сюжэты метамарфозаў чалавека ці іншых персанажаў у дрэва і тыя сюжэты, у якіх выяўляецца сувязь дрэў з душой або цэлам памерлага чалавека. Ацэньваючы прадуктыўнасць такога падыходу, адзначым, што ён мае несумненную значнасць пры даследаванні матываў, якія 1) раскрываюць крыніцу паходжання дрэва, 2) спосабы паходжання дрэва і 3) асаблівасці, прыметы, уласцівасці дрэва (у тэрміналогіі В. Усачовай – расліны) [5, с. 259–260]. Верагодна, з прычыны таго, што падрабязнае апісанне міфалагічных уяўленняў

беларусаў пра ўзнікненне дрэў выходзіла за межы даследавання, аўтар упускае шэраг важных звестак з беларускай міфалогіі, фальклору – у прыватнасці, зусім не ўлічаны ўяўленні пра дрэвы і кусты, нібыта створаныя міфалагічнымі персанажамі. На жаль, у працы няма рэканструкцыі сістэмы ўяўленняў беларусаў пра паходжанне дрэў і раскрыцця сувязі гэтых уяўленняў з семантызацыяй і аксіялізацыяй дрэў пэўных відаў.

Практычным увасабленнем ідэй М. Талстога і яго калег стала фундаментальная праца «Славянские древности» – этналінгвістычны слоўнік-указальнік з тлумачальна-функцыянальнымі элементамі, аб'ект якога – «мова» культуры (у семіятычным сэнсе), а вылучаныя ў асобныя артыкулы адзінкі (сімвалы) – «словы» гэтай «мовы». Асаблівую каштоўнасць з пункту гледжання тэорыі і метадалогіі даследавання вобразаў дрэў маюць працы Т. Агапкінай, У. Пятрухіна, М. Талстога, В. Усачовай, прысвечаныя апісанню дрэў у адзінстве іх «рэальнай» формы і сімвалічнага зместу. Агульныя слоўнікавыя артыкулы Т. Агапкінай («Дрэва» [4, т. 2, с. 60–67], «Дрэва пладовае» [4, т. 2, с. 70–73], «Дрэўца абрадавае» [4, т. 2, с. 73–75], «Дрэва культывае» [4, т. 2, с. 67–70]) у асноўным паўтараюць разгледжаныя вышэй працы даследчыцы і ўтрымліваюць адзінкавыя прыклады з беларускага фальклору (у названых чатырох артыкулах толькі аднойчы згадваецца беларуская валачобная песня пра дрэва ў цэнтры двара гаспадара [4, т. 2, с. 61]). У. Пятрухін, безумоўна, мае рацыю, калі разглядае Сусветнае дрэва як канцэпт, сусветную вось, сімвал светабудовы ў цэлым і адзначае, што вобраз Сусветнага дрэва непасрэдна звязаны з вясельным абрадам – «характэрны славянскім калядкам, рускім загадкамі і замовамі» [4, т. 3, с. 253] (тут падкрэслім, што гэты вобраз не менш характэрны беларускім загадкамі і замовамі, а таксама валачобным песням, чарадзейным казкам, небыліцамі і г. д.). Агульным для ўсходніх і паўднёвых славян У. Пятрухін лічыць матыў варажасці – «сваркі» паміж змеем каля каранёў Сусветнага дрэва і птушкай на вяршыні. Такія высновы даследчык робіць зноў такі ж з прыцягненнем матэрыялу выключна рускай, балгарскай, сербскай, польскай фальклорных традыцый і апакрыфічных тэкстаў.

Асобныя артыкулы слоўніка прысвечаны такім значным складнікам славянскай народнай культуры, як дуб, клён, бяроза, ліпа і некаторым іншым. Так, у артыкуле «Дуб» Т. Агапкіна акцэнтуюе ўвагу на тым, што гэтае дрэва займае першае месца ў славянскім дэндрарыі, надзяляецца станоўчымі значэннямі, адносіцца да рэалій, якія забаранялася знішчаць, і спасылаецца на ўяўленне беларусаў і палякаў, што пры ссяканні старога дуба дрэва плача крывавамі слязамі. Пацвярджаннем сувязі дуба з міфалагічнымі персанажамі становяцца словы беларускай купальскай песні пра ведзьму, якая лезла на дуб. Далучанасць дуба да міфа пра грамавержца даследчыца ілюструе беларускай замовай ад змей. Узаемасувязь чалавека і дуба, акрамя ўсяго, выяўлена ў палескіх забаронах садзіць дубы, бо такі дуб зраўняўшыся па вышыні з пасадзіўшым яго чалавекам, прывядзе таго да смерці. Дуб як мужчынскі сімвал, увасабленне сілы, паводле Т. Агапкінай, выступае ў палескіх вераваннях і практычнай магіі, а як абярэг ад ведзьмаў дубовыя галіны выкарыстоўваюцца беларусамі ў купальскую ноч. «Шырокае прымяненне дуба ў пахавальнай абраднасці [...] стала прычынай з'яўлення фальклорных метафар смерці са згаданнем дуба», – слухна адзначае даследчыца [4, т. 2, с. 144]. Разам з тым вялікі спектр сімвалічных значэнняў вобраза дуба ў беларускім фальклору не быў раскрыты ў гэтым артыкуле. Не акцэнтаваліся ў ім таксама такія значныя для сістэмнага даследавання фальклорнага вобраза дуба аспекты, як асаблівасці яго выявы і семантычных сувязяў з іншымі вобразамі ў жанрах вуснапаэтычнай творчасці. Дарэчы, гэта не з'яўлялася задачай разгледжанага даследавання, скіраванасць якога, паводле канцэптыўнага слоўніка, носіць не фалькларыстычны, а этналінгвістычны характар. Тое ж характэрна для артыкулаў пра іншыя дрэвы.

Л. Вінаградава і В. Усачова, акрэсліваючы вобласць функцыянавання вобраза бярозы, указваюць на яго жаночую сімволіку і спасылаюцца на палескую

легенду пра паходжанне бярозы ад жанчыны, пакаранай Богам за грахі, а таксама на пахавальны звычай пакрываць цела жанчыны бярозавымі галінамі. Сведчаннем сувязі бярозы з нячыстай сілай і душами памерлых, на думку маскоўскіх даследчыц, з'яўляецца тое, што бярозы з павіслымі да зямлі галінамі называліся на Гомельшчыне *русальнымі*, да іх на Сёмуху баяліся набліжацца. Згадваюцца таксама забарона садзіць бярозы каля хат, звычай сцябаць бярозавымі галінамі магілы (*парыць старых*) і інш. Акрамя таго, што бяроза як сімвал дзяўчыны выступае ў беларускіх галашэннях па памерлых сёстрах (а таксама згаданай тут легенды), звестак пра сімваліку гэтага вобраза ў беларускіх вуснапаэтычных творах артыкуле няма [4, т. 1, с. 156–160].

Адносна вярбы М. Талстой і В. Усачова слухна сцвярджаюць, што яна «ў народнай культуры сімвалізуе хуткі рост, здароўе, жыццёвую сілу, плоднасць» [4, т. 1, с. 333]. Сцябанне асвятчонай вярбовай галінкай было прынята ва ўсходніх славян у Вербную нядзелю і ў Юр'еў дзень. Асвятчоная вярба захоўвалася за іконамі ў беларусаў цэлы год, яе ставілі пры градзе на падаконнік, абкурвалі ёю хворую скаціну, адвар з яе пілі пры хваробах горла, страўніка, пры ліхаманцы. Згодна з вераваннямі, на вярбе (пераважна сухой, дуплаватай) як праклятым дрэве з Вадохрышча да Вербнай нядзелі сядзіць чорт («Улюбіўся як чорт у сухую вярбу»). Вобраз вярбы ў вуснапаэтычнай творчасці беларусаў застаўся па-за сферай цікавасці даследчыкаў.

У артыкуле «Вішня» [4, т. 1, с. 382–383] таксама практычна не ўлічваюцца звесткі з беларускага фальклору і выкарыстоўваюцца пераважна матэрыялы паўднёваславянскай, украінскай, чэшскай, польскай традыцыі. Адносна функцыянавання вішні ў беларускіх вераваннях акцэнтуюцца толькі факт таго, што другаснае цвіценне яе восенню варожыць смерць у тых сем'ях, члены якіх елі плады гэтай вішні, і што ва ўсходніх славян існавала забарона ўжываць у ежу вішню да Купалы. Апісанне выявы вобраза вішні ў вуснапаэтычных творах (не толькі беларусаў, але і іншых славян), яго сімвалікі ўвогуле адсутнічае, акрамя заўвагі, што «ў народных любоўных песнях вішня – сімвал пяшчотнага ўзаемнага кахання» [4, т. 1, с. 382] – хоць спектр сімвалічных значэнняў гэтага, як і іншых разгледжаных фальклорных вобразаў, значна шырэйшы. І ў гэтым сэнсе выявіць спецыфіку міфапаэтычнай сімвалікі вішні (як і дрэва ўвогуле) у жанрах вуснапаэтычнай творчасці беларусаў – не менш важная задача, чым характарыстыка ўласна абрадавага і міфалагічнага кола фактаў, звязаных з дрэвам.

Аднавадна з вызначэннем, якое дае В. Усачова грушы ў аднайменным артыкуле, – гэта дрэва, «надзеленае ў народнай культуры прыметамі чыстаты і святасці і адначасова звязанае з нячыстай сілай» [4, т. 1, с. 566]. Думаецца, такая трактоўка грушы можа быць аднесена да многіх вобразаў дрэў (у прыватнасці, дуба, ліпы, вярбы) і таму з'яўляецца недастатковай. Прадстаўленасць грушы ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў, паводле артыкула, акрэсліваецца тым, што на гэтым святым дрэве адпачывае *Прачыста Матка*; груша фігуруе ў прадуквальнай магіі (калі карову вядуць на злучку, ее б'юць палкай, якая была закінута перад гэтым на крону грушы; на вяселлі сушаныя грушы раскідваюць на перакрываюцца дарог і грушавую галіну ўтыкаюць у каравай); з дрэвам звязана нараджэнне дзяцей (уяўленні, што дзяцей знаходзяць на грушы), а таксама варажбы дзяўчат пра замужжа (на грушу кідаюць вянкi, абручы, пярсцёнкі); выварочванне грушы ў час буры прадказвае смерць гаспадарам. Праблемы генезісу і функцыянавання вобраза грушы (як і іншых дрэў) у беларускіх вуснапаэтычных творах засталіся па-за межамі разгледжанага даследавання.

Як вынікае з матэрыялаў, прыведзеных у артыкуле Т. Агапкінай «Яліна», гэтае дрэва «ў народнай дэндралогіі славян звязана з пахавальна-памінальнымі рытуаламі і вераваннямі, а таксама функцыянуе ў якасці абрадавага дрэўца» [4, т. 2, с. 183]. Дабраславёнасць яліны на Палессі і ў Балгарыі тлумачыцца тым, што яна схавала Божую Маці ў час яе ўцёкаў з Хрыстом у Егіпет ці Хрыста, які хаваўся ад чумы. Звычай упрыгожваць каляднае дрэўца на Беларусі звязвалі

з новазапаветнымі «дарамі вешчуноў» ці з зоркай, якая ўзышла над месцам нараджэння Хрыста. Яловыя галіны выкарыстоўваліся для абароны культурнай прасторы ад ветру і грому. Разам з тым гэтае дрэва не садзілі з-за боязі, што «нічога не будзе весціся». Паводле ўсходнеславянскіх вераванняў, паколькі чорт лакалізуецца пад ялінай ці хаваецца пад ёю ў час маланкі, забараняецца знаходзіцца пад дрэвам у час навальніцы. Такім чынам, у артыкуле згадваюцца толькі некаторыя міфалагічныя ўяўленні беларусаў пра яліну. Функцыянаванне вобраза гэтага дрэва ў складзе беларускіх вуснапаэтычных твораў не з'яўляецца прадметам аналізу. Заўвага пра тое, што «ва ўсходнеславянскіх замовах яліна выступае ў якасці сусветнага дрэва» ці ў якасці яго «негатыўнага» варыянта, ілюструецца прыкладам з рускага фальклору [4, т. 2, с. 185].

Беларускія вуснапаэтычныя творы з вобразам клёна таксама не фігуруюць пры яго апісанні ў адпаведным слоўніковым артыкуле, дзе В. Усачова падае толькі кароткі звесткі пра выкарыстанне клёна ў абрадах Сёмухі, апатрапейную функцыю кляновай драўніны, яго ўжыванне пры выпечцы хлеба і вырошчванні лёну: галіны клёна ўтыкалі ў ніву, каб лён рос высокім. Комплексы, апазіцыі, якія ўтварае клён з іншымі фальклорнымі вобразамі, яго сімволіка ў беларускіх вуснапаэтычных творах не разглядаецца аўтарам [4, т. 2, с. 507–508]. У артыкуле Т. Агапкінай і В. Усачовай ліпа характарызуецца як святое дрэва, дрэва Багародзіцы. Яно выкарыстоўваецца ў якасці апатрапея, упрыгажэння ў час вяснова-летніх святаў; у лекавых практыках і замовах ад змей ліпа замяняе дуб ці выступае разам з ім. Упамінаюцца таксама беларускія вераванні, паводле якіх ліпу не ўносяць у хату і не топяць ёю печ, каб не занесці ў хату жукоў і блох [4, т. 3, с. 112–114]. Гэтым звесткі аб прадстаўленасці ліпы ў народнай духоўнай культуры беларусаў вычэрпваюцца; пытанне пра функцыянаванне вобраза ліпы, як і іншых дрэў, у беларускіх вуснапаэтычных тэкстах у артыкуле не закранаецца. Такія найважнейшыя вобразы беларускага фальклору як сасна, явар, яблыня не былі прадметам даследавання рускіх этналінгвістаў.

Каштоўнасць прац Т. Агапкінай, Л. Вінаградавай, М. Талстога, В. Усачовай, сярод іншага, у тым, што яны паказваюць, што ў традыцыйнай славянскай культуры вобраз дрэва можа быць апісаны пры дапамозе стандартнай схемы – гл., напрыклад, [2]. Гэтая схема задае асноўную каардынату этналінгвістычнага вывучэння вобразаў дрэў. Пры гэтым прыведзеныя вышэй дакладныя, грунтоўныя і вельмі лаканічныя меркаванні рускіх этналінгвістаў пра культуравы, апатрапейныя, прадцыравальныя, медыятыўныя і іншыя функцыі дрэў патрабуюць развіцця. Да месца тут нагадаць думку М. і С. Талстых, выказаную ва ўступе да слоўніка «Славянские древности», што «слоўнікі тлумачальна-функцыянальныя, верагодна, мэтазгодна ствараць спачатку на матэрыяле асобных семантычна цэльных фрагментаў культурнай традыцыі, у межах якіх можа быць забяспечана неабходная ступень паўнаты матэрыялу» [4, т. 1, с. 8].

З прычыны асаблівасцей агульнай канцэпцыі і натуральнага абмежавання аб'ёму этналінгвістычнага слоўніка (адпаведных артыкулаў) вуснапаэтычныя крыніцы выкарыстоўваюцца ў ім пераважна ў той ступені, у якой гэта неабходна для характарыстыкі абрадавага і міфалагічнага кола фактаў, а беларускія фальклорныя творы з вобразамі дрэў і ў гэтым кантэксце сустракаюцца толькі эпизадычна, «раствораны» ці фрагментарна раскіданы па «палатну» тэкстаў.

Літаратура

- 1 Агапкина, Т. А. Осина / Т. А. Агапкина // *Славянская мифология: энцикл. словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина и др. – М., 1995. – С. 292–295.*
- 2 Агапкина, Т. А. Символика деревьев в традиционной культуре славян: осина (опыт системного описания) / Т. А. Агапкина // *Кодови словенских култура. Број 1: Бильке. – Београд: СЛЮ, 1996. – С. 7–22.*
- 3 Агапкина, Т. А. Южнославянские поверья и обряды, связанные с плодовыми деревьями, в общеславянской перспективе / Т. А. Агапкина // *Славянский*

- и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал: сб. ст. / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики; отв. ред. Н. И. Толстой. – М., 1994. – С. 84–111.
- 4 Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – Т. 1: А–Г. – М., 1995; Т. 2: Д–К (Крошки). – М., 1999; Т. 3: К (Круг)–П (Перепелка). – М., 2004.
- 5 Усачева, В. В. Мифологические представления славян о происхождении растений / В. В. Усачева // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология: сб. ст. / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики; отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2000. – С. 259–302.

Шевчик Л. Г. (Минск, Беларусь)

«ЛЮБОВЬ» И «НЕПРИЯЗНЬ» В БЕЛОРУССКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ (НА ПРИМЕРЕ ЭМОТИВНОГО АНАЛИЗА ПЕСНИ «ГАЛУБ НА ЧАРЭШНІ»)

К вечным темам, о которых рассуждает человечество в каждом поколении, можно отнести тему любви и ненависти. Своей актуальности она не утратила и поныне. Чувствовать расположение или неприязнь люди начинают еще в младенческом возрасте: по улыбке на лице дети определяют тех, кто действительно их любит. С возрастом задействуются не только ощущение, восприятие. Приходит время для осмысления слов, сложных поступков, человек работает над точным выражением своих мыслей. Вот тогда и проявляется интерес к способам выражения чувств и эмоций, в частности – любви и неприязни (ненависти).

При анализе лексического выражения чувств и эмоций в языке всю эмотивную лексику можно разделить между несколькими универсальными смыслами, которые носят внелингвистический характер. Для их обозначения в лингвистике введен термин **базовый исходный эмотивный смысл**. В современном русском языке преобладают базовые исходные смыслы «горе» (8,6% от числа всех эмотивных лексем), «любовь» (8,6%), «радость» (7,6%), «неприязнь» (7,4%). Интересное наблюдение представляет собой подобное исследование старославянской лексической системы. В старославянском языке основное количество лексем приходится на базовые исходные эмотивные смыслы «любовь» (7,6%), «неприязнь» (6,4%), «злость» (6,3%), «доброта» (6%). Как видим, в старославянском языке слова, выражающие любовь и неприязнь, главенствуют, в современном русском они входят в четверку самых лексически наполненных базовых смыслов. Это подтверждает мнение о том, что понятия любви и неприязни (ненависти) являются важными и даже главенствующими в жизни людей.

Было бы странным, если бы при подобном распределении эмотивной лексики в фольклорных произведениях любовная тематика занимала скромную позицию. Действительно, это не так. Особенно показательны в этом отношении народные песни. В пословицах также часто встречается противопоставление понятия любви и неприязни: «От любви до ненависти – один шаг», «Кто кого чубит, тот того любит». Причем лексическое выражение данных понятий может быть как прямым (любовь, ненависть), так и косвенным (чубить). Косвенно называется нечто, что препятствует счастью влюбленных: внешние обстоятельства, абстрактные сущности, даже непонятные на первый взгляд причины. При этом чаще так обтекаемо выражается именно неприязнь, любовь же лексически более конкретна.

Эмотивные смыслы часто находятся в отношениях антонимии: «беспокойство» – «спокойствие», «вера» – «неверие», «горе» – «радость», «злость» – «доброта», «одиночество» – «дружба», «жалость» – «жестокость», «искренность» – «лицемерие», «любовь» – «неприязнь», «наглость» – «стыд», «недовольство» – «удовольствие», «протест» – «смирение», «смелость» – «страх». Обусловлено это характером переживания чувств и эмоций человеком, так как чувство всегда представляется полярным: либо положительным, либо отрицательным

(«доброта» – «злость»). Как правило, эти антонимические пары являются противоположными полюсами одного чувства.

Резкий переход от одного чувства к другому объясняется тем, что интенсивные противоположные чувства и эмоции имеют свойство замещать друг друга, если человек не может, по выражению Ж. -П. Сартра, «удержать высших форм поведения»: «Когда задача слишком трудна и когда мы не можем удержать высших форм поведения, которые были бы к ней приспособлены, тогда освобожденная психическая энергия расходуется другим путем: мы придерживаемся более низких форм поведения, которые требуют меньшего психологического напряжения» [3, с. 38]. Но именно чувства-антагонисты поддерживают эмоциональное равновесие внутри человека.

В белорусских народных песнях часто встречаются сюжеты, повествующие о любви и неприязни. Влюбленные стремятся быть вместе, но на их пути к счастью встают преграды. Их разделяет враждебная сила, будь то внешнее или внутреннее ограничение.

На примере текста песни «Галуб на чарэшні» попробуем проследить развитие темы любви и неприязни.

*Галуб на чарэшні,
Галубка на вішні.
Скажы, мілы, праўду:
Што маеш на мыслі?
Я маю на мыслі
Цябе пакідаці,
Цэраз варажэйку
Не магу ця ўзяці.
Цэраз варажэйку
Ды цэраз варогі
Не даюць хадзіці
Да мілай дарогі.
Вузкія вароцейкі,
Не магу хадзіці,
Блізкія суседзі
Не даюць любіці.
Цэраз варажэйку
Не магу ця ўзяці,
Мушу сваё сэрца
Замком замыкаці [1].*

В тексте песни можно заметить кольцевую компоновку причин, по которым герой не может достигнуть счастья со своей возлюбленной: *варажэйка – вароцейкі – суседзі – варажэйка*. Если бы даже одна преграда была преодолима, то мешают еще две. Явно прослеживается переход от необъяснимых, колдовских чар через конкретное препятствие (ворота) к людскому мнению, которое часто накладывало табу на действия героев, что отражается во многих фольклорных произведениях. В то же время ворота в народном творчестве – это самое простое обозначение инициации героя, преодоление данного препятствия обозначает переход человека в другое состояние, в другой статус. Позволим себе домыслить, что герой данного песенного произведения преодолел их, то есть не остановился ни перед чем, чтобы быть рядом с милой его сердцу девушкой. Думается, что тогда ни чары, ни людская молва не стали бы ему помехой. Но в представленном тексте герой выбирает для себя самый простой путь: он просто отказывается от запрещенной любви, даже не пытаясь за нее бороться:

*Мушу сваё сэрца
Замком замыкаці.*

Блізкія суседзі выступаюць у даным произведении своеобразным моральным кодексом, по которому люди часто организуют свою жизнь. Людской молвы иногда боялись больше, чем Божьего гнева, потому редко находились охотники переступить через общественное мнение. Даже сейчас, хотя уже так много изменилось, в деревнях неприличным и постыдным считается девушке допоздна задерживаться на свидании. Это подтверждается словами еще одной песни:

*Усе людзі, людзі кажуць,
Усе людзі гавораць:
«Сорам, дзеўка, сорам, красна,
Позна з вечара гуляць» [2].*

В то же время людовское мнение не возникало на пустом месте, оно основывалось на веками проверенных устоях, на традициях предков, передаваемых из поколения в поколение. И если уж осудят твою любовь или опорочишь свое имя – пусть даже такое суждение о тебе и ошибочно, – то никакими способами невозможно что-либо поменять. Береги честь смолоду!

Особое отношение в народе складывалось к знахарям, ворожеям и подобным им личностям. Не любили славяне того, чего не понимали, оттого и побаивались, старались обходить стороной, чтобы даже словом не зацепить, даже взглядом. А в этой песне герою надо через запрет, через чары ворожеи переступить – это же невысказано! Отметим, что однокоренные лексемы *варажэйка*, *варогі* встречаются в тексте чаще всего – четыре раза, и это самая значимая лексема. Хотя в песенном тексте наблюдается повтор строк, через который связывается предыдущее повествование с последующим, строка *Цэраз варажэйку* повторяется трижды. Вот она, главная причина, главная опасность, которой боится герой! Чтобы он ни делал – *цэраз варажэйку* ничего не получается: замкнутый круг, по которому он ходит, невозможно ни разорвать, ни переступить.

На фоне лексически хорошо обрисованной несправедливости и неприязни очень бледно обрисовывается представление о любви. Конкретно на данное чувство указывает лишь лексема *любіці*, которая приводится в контексте запрета:

*Блізкія суседзі
Не даюць любіці.*

Также встречается сочетание *мілая дарога*, которое обозначает для героя средство к достижению желанной цели. Тем не менее оно недоступно: *Не даюць хадзіці*. Прилагательное *мілы* встречается еще раз при обращении девушки к своему возлюбленному, данную лексему можно интерпретировать как проявление расположения.

Обратимся к самому началу песни, в котором жизненные события и чувства людей отражаются в событиях животного мира. *Галуб* и *галубка* – народно-поэтический образ любимых птиц, издавна употребляемый в фольклорных произведениях. Тем не менее уже в самом начале можно понять, что речь в песне пойдет все-таки не о любви, а о размолвке, поскольку голубки воркуют на разных деревьях:

*Галуб на чарэшні,
Галубка на вішні.*

Можно заметить, о чем уже говорилось выше, что понятия любви и неприязни переплетаются, и не всегда видна граница этого взаимодействия. Лексическая номинация любви и неприязни может быть прямой, но особый интерес представляет косвенное наименование, образная передача этих противоположных понятий в фольклорных произведениях.

Таким образом, понятия любви и неприязни (ненависти) являются приоритетными в жизни людей, они не утратили своей актуальности в современном мире. Это подтверждается изучением эмотивного состава старославянского языка, являющегося предком современных восточнославянских языков (белорусского,

русского, украинского) и современного русского языка. Ярким образцом проявления любви и ненависти могут служить фольклорные произведения, особенно песни, что можно проследить на примере эмотивного анализа песни «Галуб на чарэшні».

Литература

1. «Галуб на чарэшні». Записано Владимиром Берберовым в Лидском и Мостовском районах Гродненской области.
2. «Што за месяц, што за ясны».
3. Sartr, J. P. *Esquisse d'une théorie des émotions* / J. P. Sartr. – Hermann, 1995.

Шумко В. В. (Витебск, Беларусь)

БЫТОВАНИЕ ПОСЛОВИЦ И ПОВОРОКОВ В ИНТЕРНЕТЕ

Как известно, изначально Интернет являлся своеобразным отражением традиционных литературных жанровых форм, в том числе и фольклорных, и лишь появление массовых ресурсов сделало сетевую литературу особой средой, живущей по своим законам вне контекста основной литературы. Обязательные подборки далевских пословиц и поговорок постепенно сменились своеобразными новообразованиями, где наблюдались заметные изменения (как в структурном, так и в семантическом планах).

Наше внимание жанр пословиц и поговорок привлек в середине 1990-х годов, когда началось их активное проникновение в нашу жизнь (цитаты, эпиграфы, публикации в газетах околокомпьютерной тематики). К 2003 году таких единиц насчитывалось около трехсот [1, 39], к 2007 – 700 наименований – тенденция роста очевидна, причем наблюдается соответствующее расширение среди тематических «гнезд» пословиц. Это позволило выделить некоторые направления в таком расширении и более четко их отграничить друг от друга. Оговоримся, что изначально речь пойдет о тех пословицах, которые отличаются от фольклорных аналогов, то есть мы сознательно сужаем тему, не принимая в расчет пословицы классические, все же присутствующие в пространстве Интернета. Отчасти это продиктовано известными требованиями к научной работе, но для нас приоритетной стала следующая черта классического массива: находясь «на почетном месте» всевозможных сайтов (имеется в виду относительная тематическая разработанность единиц), тем не менее, фольклорные аналоги обладают нулевым рейтингом цитируемости в самой виртуальной среде, то есть они малопродуктивны. И дело здесь не в относительной новизне реалий компьютера, Интернета в 1990-х годах, когда пословицы были представлены новообразованиями с нарочито усложненной лексикой «не для чайников». На данном этапе Интернет-реалии стали частью быта, что так важно для исследуемых единиц, но по-прежнему потребность в привычных формулах жизни народа отсутствует. Более того, все подгруппы «новых» пословиц объединяет стелевая общность, а также определенные жанровые изменения, позволяющие говорить о некоторой модификации исследуемых единиц, что, впрочем, находится в общем русле постфольклорных изменений канонических жанров на рубеже XX–XXI веков.

Классификации пословиц достаточно вариативны, но, так или иначе, все они сводятся в литературоведении либо «к азбучному порядку» (Д. М. Княжевича, В. П. Аникина, И. М. Снегирева, В. И. Чичерова), либо к тематическому делению (В. И. Даль, М. А. Рыбникова, А. Н. Мартынова, В. В. Митрофанова, С. П. Лазутин). Рамки статьи определили вполне понятный выбор тематической классификации, дополненной структурно-смысловыми параллелями с фольклорными аналогами.

Новообразования

Всего к 2008 году нами было выявлено 153 пословицы и поговорки, так или иначе претендующие на использование новых морали и лексем. Значимым стал следующий факт: по сравнению с ранним этапом бытования пословиц в Интернете процентная доля таких единиц уменьшилась (с 40 % до 22 %), а их популярность снижается. Также «новообразования» отличаются от последующих групп наибольшим соответствием стилю фольклорных аналогов, так как хронологически они были первыми и создавались «по подобию», распространяясь в сети Фидо.

Афоризмы – это интерфейсы, по которым передается оценка и понимание. Афоризмы кристаллизуют несоответствия.

Банальность успокаивает нервы.

Большинство людей находят концепцию программирования очевидной, но само программирование невозможным.

В программировании инварианты эфемерны.

Все нужно проектировать сверху вниз, за исключением фундамента, с которого нужно начинать.

Всякий раз, когда два программиста встречаются для критического анализа своих программ, они оба молчат.

В хорошей системе не может быть слабого языка команд.

Года работы над искусственным интеллектом достаточно, чтобы заставить поверить в бога.

Для машин естественные языки неестественны.

Доказательство ценности системы – в ее существовании.

Если баба дура – с нее бери натурой.

Если бы мы писали программы с детства, то с годами, возможно, научились бы их читать.

Если существуют афоризмы, должны быть и метаафоризмы.

Как и каламбур, программирование – это игра слов.

Компьютер без мыши, что коммерсант без крыши.

Машины скорее обнаруживают наличие беспорядка, чем наводят порядок.

Меньше лазишь в интернете – здоровее будут дети.

Нельзя передать сложность, а только знание о ней.

Продолжительный контакт с машиной превращает математиков в клерков, и наоборот.

Простота только мешает поиску недостижимого.

Синтаксический сахар вызывает рак точек с запятой.

Так много хороших идей исчезает бесследно, попав в пучину семантики.

У афоризмов чрезвычайно низкая энтропия.

Чисто прикладные науки плохо прикладываются.

ЭВМ приводит в замешательство вычислительную науку.

Пословицы и поговорки, тесно связанные с фольклорными образцами **1. Собственно фольклорные пословицы (24 единицы).**

Разумеется, «фольклорность» здесь относительная, и подгруппа также подверглась определенным изменениям, в данном случае – лексического свойства. Малая продуктивность подобных «пословиц», абсолютная «неузнаваемость» образцов даже на уровне ассоциации позволяет отнести такие единицы скорее в разряд лингвистических казусов.

Дуалистический принцип использования сельскохозяйственных орудий на гидроповерхности (Вилами по воде писано).

Бинарный характер высказываний индивидуума утратившего социальную активность (Бабушка надвое сказала).

Проблемы транспортировки жидкостей в сосудах с переменной структурой плотности (Носить воду в решете).

Нестандартные методы лечения сколиоза путем отправления ритуальных услуг (Горбатого могила исправит).

Оптимизация динамики работы тяглового средства передвижения, сопряжённая с устранением изначально деструктивной транспортной единицы (Баба с возу – кобыле легче).

Проблемы повышения мелкодисперсионности оксида двухатомного водорода механическим путем (Толочь воду в ступе).

2. Пословицы и поговорки, обладающие структурно-семантическими различиями с фольклорными вариантами.

а) Пословицы и поговорки, обладающие семантическими различиями, не меняющимися в целом смысла высказывания.

Подгруппа насчитывает 156 единиц и в процентном отношении остается неизменной, как своеобразная «буферная» зона, где происходит процесс «сцепления» различных смысловых оттенков. По сравнению с фольклорными пословицами наблюдается ироническая стилизация, которая действительно не меняет в целом смысл морали.

Соппест не вечен, но терять его не хочется.

Sim simy – рознь.

А вы и ухом не моргнули.

Антидот – да не тот.

Баба с возу – волки сыты.

Баба с танка – скорость выше.

Байты бита не научат.

Без труда не выложишь и плитку никуда.

Без труда не оттащишь геймера от ружья.

Береги ее как зеницу – о как.

Бей бабу молотом, будет баба золотом.

Брокер от пейджера недалеко падает.

Будешь тише – дольше будешь.

Была бы программа, а крик найдется.

В Досе – все кошки серы.

Вирусы по одному не ходят.

Горбатый диск могила исправит.

Дареному провайдеру в канал не смотрят

Делу время – в Интернете все остальное время.

Деньги за клики: обещанного три года ждут.

Дорог не подарок, дорого размещение на нем вашего логотипа.

До самых костей мозга.

Думер квакеру не товарищ.

Его каждая свинья поюзает.

Килобайт мегабайт бережет.

Красна секретарша не тем, что красавица, а тем, что с факсом управится.

Ламером не становятся, ламером рождаются.

На Виндоуз надейся, да сам не плошай.

На всякий прог найдется крэк.

На провайдера надейся, а сам не плошай.

Не все то круглое, что дурак.

Не зная падежов, не говори глупостей.

Не нажимай SHIFT, пока не перепрыгнешь.

Не откладывайте на завтра то, что отложили вчера на сегодня.

Не хакерская это работа.

Нынче каждая Матрена в брендинге поднаторена.

Один в чате не воин.

Семь раз отформатируй, один раз скопируй.

Скажи мне, кто Билл Гейтс, и я скажу, кто ты.

б) Пословицы и поговорки, различающиеся по смыслу, но ассоциативно связанные с фольклорными образами.

Нами отобрано 400 единиц (57% от общего количества) весьма своеобразно трактующих общепринятую мораль либо условную «антимораль» («работа не волк...») фольклорных пословиц и поговорок. Структурно и семантически они противопоставлены последним, но, что характерно, не претендуют на новую «правду жизни», а лишь ставят под сомнение уже известную сентенцию. Противопоставление часто явно не выражено, ассоциативно и наблюдается при соблюдении ряда условий (знание подтекста, четкая артикуляция, логические паузы и так далее).

Windows как самолет – тошнит, а выйти некуда.

Аппетит приходит вовремя, а еду опять задерживают.

Аппетит приходит, когда еще полчаса в Интернете осталось.

Баба с вузу – бухгалтерии легче.

Баба с возу – давай другую.

Без Windows – горе, а с ней вдвое.

Без модема не житьё, а вытьё.

Без пацана и братана развалилась бы страна.

Без пруда, не вытащишь и рыбки из него.

Береги брюки сзади, а юбку – спереди.

Богач богат мощной, а Петросян – смешной.

В Hewlett-Packard со своим принтером не ездят.

В гостях хорошо, а дама – лучше.

В гостях хорошо, а в интернете – бабы.

В гостях хорошо, а дома плохо.

Видеть вас одно удовольствие, а не видеть – другое.

В каждой правде есть доля правды.

Вначале было слово, а уже потом – отделение милиции.

Времени в обрез, когда смотришь на обрез.

Все хорошо, что хорошо “качается”.

Все хотят хорошо провести время, но его не проведёшь.

В темноте, да не в обиде.

Где хорошо, там и... тоска по родине.

Голод не тетка, в лес не убежит.

Гусь свинье не помеха.

Давись рыбка большая и маленькая.

Длинные ноги не роскошь, а средство передвижения.

Добро всегда победит зло, поставит на колени и зверски убьет.

Долг платежом страшен.

Друг познается в еде.

Егор вашему дому.

Если женщина молчит – слушай внимательно.

Если женщина не права, пойд и извинись.

Если руки золотые, то неважно, откуда они растут.

Если хочешь поработать, ляг поспи и все пройдет.

Если человек хочет жить, медицина бессильна.

Жена моего друга – не женщина, но если она хорошенькая, то он мне не друг.

И волки сыты, и овцы целы, и пастуху вечная память.

И гвоздь программы может быть тупым.

Каждой твари – по харе.

Котлету хлебом не испортишь.

Кто первый украл, тот и автор.

Когда растешь на глазах, становишься бельмом.

Легко в веселье, тяжело в похмелье.

Помимо еще одной классификации, пусть и дополненной сотней-другой новых единиц, наше исследование на данном этапе зафиксировало также некоторые коренные изменения в самом характере жанра пословиц и поговорок, активно бытующих в Интернете.

1. С точки зрения морали подавляющее большинство изучаемых единиц представляет собой «антипословицы», когда известные сентенции отрицаются либо ставятся под сомнение, то есть на первый план выходит не дидактическая, а экспрессивная функция пословиц, что находится в русле общей тенденции виртуального постфольклора к пародийной трансформации канонических жанров.

2. Структурно наблюдается усложнение синтаксиса единиц, претендующих на сохранение преемственности с фольклорными аналогами. Традиционное двухчастное построение сменяется разговорной речью, с рваным синтаксисом, подчеркивающим эмоциональность высказывания либо искусственно создающим таковую неожиданными паузами.

3. Тематика пословиц и поговорок в Интернете отражает те его сферы, что являются наиболее активными на данный момент: компьютер, развлечения, причем последняя, учитывая специфическую маскарадную атмосферу Интернета, обуславливает жанровые свойства пословиц.

4. Пословицы и поговорки в Интернете объединяет общий характер смеховой составляющей: ирония, часто перерастающая в сарказм.

5. Довольно большую группу пословиц, намеренно не приводимых нами из соображений этики, представляют собой нецензурные выражения (12%), ранее отсутствовавшие в 1990-х. Это в целом отражает схожие процессы в фольклоре.

6. Существующие определения в словарях пословиц и поговорок не соответствуют свойствам пословиц и поговорок в Интернете, что свидетельствует о появлении нового жанрового явления (квазипословиц, провербиальных речений, пословичных новообразований). Критерии устности, связь с крестьянским бытом на данный момент нуждаются в значительной корректировке, поскольку сфера употребления пословиц значительно изменилась. Фольклор постепенно перемещается в город и, подвергаясь активному влиянию информационной сферы, создает неканонические формы, принадлежащие скорее не народу в целом, как культурное наследие, а определенным субкультурам, в роли одной из которых может выступать Интернет-сообщество, в котором присутствует особое язык (жаргон), нормы и ценности, мышление и восприятие пространства и времени.

Литература

1. Шумко, В. В. *Жанр пословиц и поговорок в Интернете* / В. В. Шумко // *Теоретические и прикладные проблемы русской филологии*. – Славянск, 2002. – С. 39–50.

СЕКЦЫЯ 2. ЛІТАРАТУРА І ФАЛЬКЛОР

Аўдоніна Т. В., Каралёва А. А. (Гомель, Беларусь)

ТРАДЫЦЫІ ЯЗЫЧНІЦКАГА КУПАЛЛЯ Ў СУЧАСНАЙ ДРАМАТУРГІ

У канцы XX – пачатку XXI стагоддзяў драматургі пачалі актыўна звяртацца да гісторыі свайго народа, каб асэнсаваць яго драматычны лёс. Гэтая цікавасць творцаў да часоў старажытнай Бацькаўшчыны не азначае вяртання ў язычніцтва, а сведчыць аб імкненні спасцігнуць свае духоўныя карані. Белая Русь у меншай ступені была закранута бязлітасным змаганнем народнай веры з дзяржаўнай уладай, таму старажытныя абрады богаўшанавання захаваліся ў беларускім фальклоры і да цяперашняга часу. Так, паданні аб асілах-валатаманах, якія ўскодзяць да вядзічаскіх міфаў, абрадавыя формы Купалля і Калядаў становяцца агульнанацыянальнымі, таксама абрады Пахавання Стралы, Зажынкі, Дажынкі, Завіванне Барады і іншыя ніколі не перарывалі свайго існавання ў беларускіх вёсках. Нялішне будзе нагадаць і тое, што апошні язычніцкі храм (раскошны каменны храм Пяруна, пабудаваны ў 1265 годзе пад Вільняй, у якім служыў вялікі жрэц крывічоў Крыве) быў разбураны менавіта ў беларуска-літоўскіх землях.

Фальклорныя матывы ў творах беларускіх пісьменнікаў і драматургаў з'явіліся ўжо напрыканцы мінулага стагоддзя. Нагадаем, напрыклад, матывы Купалля ў п'есах Аляксея Дударова «Купала», «Палачанка» ды язычніцкія вобразы ў яго драме «Злом»; такія ж матывы бачым і ў п'есах Івана Чыгрынава «Звон – не малітва», Георгія Марчука «Кракаўскі студэнт», Міколы Макарцова «Тураўская легенда» і ў іншых творах шэрагу беларускіх аўтараў.

У п'есах Аляксея Дударова ёсць шматлікія згадванні пра Бога, пра душу, але гэтыя хрысціянскія сімвалы паглынаюцца мноствам язычніцкай сімволікі (напрыклад, у п'есах «Вечар», «Злом», «Купала», «Палачанка»). І хаця знешне вобразы гэтых твораў больш падпарадкаваны еўрапейскай традыцыі, унутрана яны знітаваны з традыцыяй нацыянальнай, купалаўскай у першую чаргу. На карысць апошняму сведчыць і яшчэ адна аналогія фальклорных купалаўска-дударавскіх рэмінісцэнцый – вобразы русалак, беражніц.

Зыходзячы з пастулату адзінства чалавека і яго культуры, супастаўляючы мноства аналагічных фактаў, узятых з усіх краін і ўсіх эпох, пры дапамозе этнаграфічных метадаў можна «намацаць» агульную ідэйную ці псіхалагічную глебу ў развіцці фальклорных з'яў. Такі падыход да міфалогіі, фальклору як і да навукі, дазваляе зразумець само звязаадчуванне «першабытнага чалавека», у выніку чаго становяцца зразумелымі розныя вераванні, абрады, забабоны, забароны і інш.

Пэўныя аналогіі можна правесці паміж песнямі-баладамі русалак з паэмы Я. Купалы «Сон на кургане» і песнямі беражніц з драмы А. Дударова «Купала», якія навейваюць галоўнаму герою чудадзейныя сны (гл. табл. 1)

Зусім іншая роля адведзена Русалцы-Святлане («Злом» А. Дударова). Аўтар вельмі цёпла апісвае сцэны з Русалкай, носьбіткай не толькі язычніцтва (па сутнасці і па мянушцы!), але і іншых рэлігійных напрамкаў. У ёй мудрагелістым чынам спалучаецца тэма славянскае язычніцтва («...мы паедзем у далёкі-далёкі лес, дзе яшчэ плаваюцца туманнае галоўнае героя чудадзейныя сны (гл. табл. 1)»). Зусім іншая роля адведзена Русалцы-Святлане («Злом» А. Дударова). Аўтар вельмі цёпла апісвае сцэны з Русалкай, носьбіткай не толькі язычніцтва (па сутнасці і па мянушцы!), але і іншых рэлігійных напрамкаў. У ёй мудрагелістым чынам спалучаецца тэма славянскае язычніцтва («...мы паедзем у далёкі-далёкі лес, дзе яшчэ плаваюцца туманнае галоўнае героя чудадзейныя сны (гл. табл. 1)»). Але і тут уклініваецца старадаўняя славянская фальклорная традыцыя: з'явіліся русалкі «і праз туман» перанеслі Святлану «да крыніцы, і я апусціла цябе ў халодную чыстую ваду...» Але гэта яшчэ не ўсё. Ёсць сцэна вячання Русалкі і Афганца: «*Перад зорным і месяцовым святлом, перад*

Табліца 1.

Аналогіі паміж песнямі-баладамі русалак з паэмы Я. Купалы «Сон на кургане» і песнямі беражніц з драмы А. Дударова «Купала».

Паэма Я. Купалы «Сон на кургане»	Драма А. Дударова «Купала»
<p>Спі, наш міленькі!.. Вы, сосны, Елкі, дубы і асіны, Кіньце шумеці жалосна, Пейце вясёлай часінай.</p> <p>Выгляні, месяц бялянны, Светач ад веку да веку; Сведкаю будзь неабманнай Гэтага сну чалавека.</p> <p>Гу-та-та, гу-ля-ля! Сведкаю будзь неабманнай Гэтага сну чалавека...</p>	<p><i>Б е р а ж н і ц ы</i></p> <p>А ў садзе, а ў садзе ды тры садочки, А ў тых садочках ды тры цвяточкі. У адным садочку рута ды мята, Рута ды мята мне непрыятна. У другім садочку ружова рожа, Ружова рожа мне непрыгожа. У трэцім садочку сіль васілёчак, Сіль васілёчак мне на вяночак.</p> <p><i>В і т а ў т</i></p> <p>Скавала млявасць цела. Не хачу Ісці за імі і брыду бязвольна На заклік грэшны прывідаў лясных.</p>

туманам і крыніцамі, перад сонцам і небам...». Сапраўдны кангламерат! Ну, другая і трэцяя пары нам ужо знаёмы – гэта язычніцкая сімволіка. А вось зоркі і месяц – атрыбуты мусульманскай рэлігіі, а таксама прадметы вядзьмарскіх пакланенняў. Ёсць у Русалцы і штосьці ад хрысціянскіх рэлігійных ідэй. Неяк падсвядома яна ведае, што павінна нарадзіць адзінаццаць дзяцей. Чаму менавіта адзінаццаць? Ды таму, «што большую палову вы ўсе адно ўгробіце! А без сваіх дзяцей я туды не дабаруся!» Праўда, яна не ведае, куды гэта «туды». Але ж у Бібліі сказана наконт жанчыны: «Впрочем, спасёцца праз чадородие, если пребудет в вере и любви и в свя-тости с целомудрием» (1-е Цім. 2 : 15).

А. Дудароў не адыходзіць ад традыцыйнага ўяўлення вобразаў русалак. Як і ў творах Я. Купалы, дудароўская Русалка-Святлана таксама пакрыўджаная ў гэтым свеце. У яе вобразе спалучыліся і народныя паганскія ўяўленні пра тапалевіцу, што помсцяць за свой зняважаны гонар, за мары аб светлым каханні, якія не спраўдзіліся. Аднак на самой справе яна не помсціць, чым вельмі выразна адрозніваецца ад фальклорнай традыцыі і ролі сваіх «сясцёр» у творчасці Я. Купалы.

Русалка-Святлана ў А. Дударова не містычны вобраз, не ірацыянальная істота з фальклору ці міфалогіі, а рэальны, матэрыяльны вобраз з крыху, відаць, скалечанай псіхікай. На карысць апошняму вываду сведчаць пэўныя хібы ў яе паводзінах, моўныя характарыстыкі, што, безумоўна, звязана з яе разумовай дзейнасцю. Пераканаўча можна сцвердзіць, што яна – матэрыяльнае ўвасабленне пра тапалевіцу з яго супярэчлівымі адносінамі да Добра і Зла, узнёсласці і прыземленасці, разважнасці і вар'яцтва. Русалка – самы яркі вобраз драмы. Святлана з далікатнасцю, амаль мацярынскай ласкай, супакойвае свайго каханага: «Ты доўгія-доўгія ночы будзеш вось так спаць у мяне на руках, я табе праспяваю ўсе маміны песні: сумныя, ласкавыя, слязлівыя... І калі вочы твае стануць бяссоннымі, мы паедзем у далёкі-далёкі лес, дзе яшчэ плаваюць у туманах русалкі, а ў вываратнях жывуць смешныя і добрыя дзядзькі-лесуны... Там халодная-халодная крыніца...».

Туды, у далёкае «дзяцінства» нашых язычніцкіх продкаў, у Тураў-град заклікае свайго чытача Мікола Макарцоў, знаны на Гомельскім Палессі і ў Беларусі фалькларыст, пісьменнік, драматург і паэт. Яго драматычная п'еса «Тураўская легенда» адрозніваецца паэтычнасцю і «звышрэальным» вымыслам (аўтар уводзіць у мастацкую тканіну свайго твора фантастычных істот – вобразы нячысцікаў, русалак, Вадзьяніка). Цэнтральная сюжэтная лінія п'есы М. Макарацова – старадаўняе славянскае свята Купалле, у якое Ярыле прыносілі ахвяры і шукалі папараць-кветку ўначы. Гэтае свята сонца і агню, на якім ушаноўваліся божышчы ўрадлівасці

і росквіту зямлі, прымяркоўвалася да летняга сонцастаяння. На Купалу нашы продкі палілі старыя рэчы, а пасля скокаў праз язычніцкае ачышчальнае вогнішча моладзь ішла купацца і сустракаць нараджэнне сонца-Ярылы.

Што асабліва прываблівае ў свяце на Купалу, дык гэта, вядома, чароўная папараць-кветка. Па словах «знаўцаў», яна нараджаецца апоўначы ў глухім лесе: з куста папараці вырастае тонкае сцябло, яно ўвесь час знаходзіцца ў руху; у адно імгненне набухае пупышка і роўна ў поўнач лопаецца з моцнай і звонкай пстрычкай і раскрываецца ў цудоўную кветку, якая мігаціць незямным святлом, а пялёсткі яе варушацца. Але не праходзіць і некалькі хвілін, як нейкая невідочная істота з хохатам зрывае кветку амаль што перад самым носам зачараванага гэтым чуждам чалавека. Гэта нячыстая сіла не хоча, каб чароўная кветка трапіла ў рукі чалавека.

Каб вытрымаць язычніцкую стылістыку, М. Макарцоў уводзіць у сваю п'есу фантастычных істот, чым надае містычны настрой сюжэтай лініі Купалля. Так, калі дочка Святапопалка, уражаныя прыгожай легендай пра папараць-кветку – таямнічую расліну, якая «*вельмі прыгожа цвіце, а на кветках каменьчыкі вельмі зіхачыць, і бачна ўсё, як удзень*», – прыходзяць ноччу ў лес, то яны агортаюцца чароўна-жудасным светам народных вераванняў і ўяўленняў. З'яўляюцца чорт і яго чарцоўкі, яны «*акружаюць князёўнаў са скавытаннем і енкам жудасным*» і пужаюць дзяўчынак страшнай песняй пра тое, што нячысцікі ў ноч Купалы зацягваюць людскія душы ў пекла. Дзяўчаты ўцякаюць ад чарцей, але трапляюць у палон да Вадзяніка і яго дачок-русалак, якія нарэшце ўцягваюць іх у вір за сабою: «*Пойдзем з намі, сястрыцы, у рачную вадзіцу, на бялюткі пясочак, да Вадзянікавых дочак*».

Аднак у старажытнай славянскай традыцыі русалкі лічыліся рачнымі берагінямі [3], яны ахоўвалі тых, хто вандруе па вадзе, а тым, хто трапіў у бедства, караблекрушэнне, яны дапамагалі дабрацца да берага. Па меры ўсталявання хрысціянства русалкам сталі надаваць выгляд вадзяной нежыцкі, нечысці, якая чыніць шкоду чалавеку; іх сталі пазіцыяніраваць як журботных і злыхных да чалавека істот.

Хрысціянскія і язычніцкія абрады сумясціліся ў святкаванні Дня Івана Купалы (Іаан Хрысціцель – Купала, Купалле – ад *купацца*). Рагнеда ў п'есе І. Чыгрынава «Звон – не малітва» разважае: «*...нашы карагоды, нашы язычаскія святы, напрыклад, Купалле... хто яго забудзе?*» Уладзімір Арлоў у кнізе «Таямніцы Полацкай гісторыі» прыводзіць вялікую цытату, з якой можна даведацца, што яшчэ ў XVII стагоддзі багасловы абураліся на неслухмяных людзей, якія шануюць старых бажкоў, у тым ліку «і нячысціка Купалу славяць, асабліва перад нараджэннем Іаана Хрысціцеля», чым наносіць агіду Богу. Сколькі б царква ні білася за чысціню веры Хрыстовай, а як былі нашы продкі праваслаўнымі язычнікамі, так і засталіся імі, толькі імёны «багоў» змяніліся ды знешне абрады сталі іншымі. Праваслаўны наш люд спрадвечна імкнуўся да знешняй велічы і прыгажосці абрадавых дзей. Працоўнаму сялянину было патрэбна пазіцыя з яго містычнасцю, загадкавасцю, унутранай непасціжнасцю. Такім ужо сфарміраваўся наш адметны нацыянальны характар.

Як бачым, язычніцкія карані светаадчування нашых продкаў, нягледзячы на цэлае тысячагоддзе, што мінула з часу афіцыйнага прыняцця хрысціянства, не згубіліся ў гушчы стагоддзяў, і ў апошні час усё часцей мы звяртаемся да старажытных славянскіх абрадаў. Сёння Купалле – усенароднае прыгожае свята, якое праходзіць на ўсёй Белай Русі, ва ўсіх гарадах і вёсках, і святкуюць яго вельмі шырока – з канцэртамі і феерверкамі. І ў гэтым – мудрасць праваслаўнага люда і яго святароў: можна шанавач веру хрысціянскую і не забывацца нацыянальных каранёў, каб не быць Іванамі, якія не памятаюць сваяўства.

Літаратура

1. Арлоў, У. *Таямніцы Полацкай гісторыі / Уладзімір Арлоў*. – Мінск: Польша, 2002.
2. *Беларускі народны календар / аўт.-уклад. А. Ю. Лозка*. – Мінск: Польша, 1992.
3. *Берегини (беражніцы) в восточно-славянской мифологии – женские персонажи. Этимологическое название «берегиня» сближаются с именем Перуна и со старославянским прьгыня («холм, поросший лесом»), но вероятно*

смешение со словом берег (с чем связано и употребление названия «берегиня» по отношению к изображениям русалок в русской домово́й резьбе). Культ берегини объединяется с культом Мокоши и упырей в христианских поучениях против язычества. (Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 92.)

Белакурская Ж. Я. , Белакурскі В. М. (Мінск, Беларусь)

**«НА КРЫЛЛЯХ ДУМ АГЛЕДЗЕЦЬ СВЕТ...»
(ЯКУБ КОЛАС – ФІЛОСАФ)**

Сучаснае прачытанне мастацкіх твораў Якуба Коласа, а таксама яго крытычных артыкулаў, публіцыстычных выступленняў, лістоў даюць падставы сцвярджаць, што Якуб Колас – гэта не толькі выдатны майстар мастацкага слова, але і мысліцель-філосаф.

Коласа-мысліцеля глыбока закранае праблема пазнання прыроды чалавека, тайна яго лёсу, месца ў грамадстве і сусвеце, сэнс жыцця: “Ніколі не страціць для нас цікавасці чалавек, бо праяўленне яго розуму бязмежна, бо дарогі яго не вызначаны, бо формы яго жыцця і адносіны да другіх людзей бясконца разнастайныя, канчаткова не выяўлены і ніколі не могуць стаць канчатковымі” [1, IX; с. 12].

Чалавек нясе ў сваёй душы ўвесь бачны сусвет, але сам не заўсёды можа асэнсаваць, наколькі даступна яму шчасце, абавязкова яно ці не. «Людзі мала ведаюць саміх сябе» [1, X; с. 15].

У жыцці кожнага чалавека рана ці позна ўзнікае думка аб непазбежным сканчэнні свайго існавання:

Для рэчы кожнай час ёсць свой [1, VIII; с. 78].

Усведамляючы сваю смяротнасць, чалавек не можа пазбегнуць філасофскіх разваг аб ёй. Першай рэакцыяй тут можа быць пачуццё безнадзейнай распачы. Непазбежнасць смерці ўспрымаецца Коласам-паэтам зусім не абстрактна, а выклікае моцнае эмацыянальнае ўзрушэнне, закранаючы самыя таямнічыя глыбіні душы:

*І ты чалавеча, як снег у адлігу:
Упаў і сканаў і няма.
З трывогай глядзіш ты ў адвечную кнігу,
І душу агортвае цьма [1, I; с. 248].*

Пераадольваючы гэта суб’ектыўнае пачуццё паэта, Колас-мысліцель прыходзіць да лагічнай высновы: «Жыць, што б там ні стала! Вось заключны акорд усяго складанага комплексу жыцця» [1, VII; с. 332].

Жыццё ў простым, штодзённым чалавечым вымярэнні Колас бачыць першай перш як радасць існавання, пачуццё свайго добрага фізічнага стану:

*Мне не трэба дароў, –
Быў бы жыў і здароў [1, I; с. 360].*

Спраўдным сэнсам жыццё людзей надзяляе праца на сваёй роднай зямлі. Менавіта «зямля-маці» фарміруе сэнса-жыццёвыя каштоўнасці беларуса-селяніна:

*Зямля не зменіць і не здрадзіць,
Зямля паможа і дарадзіць,
Зямля дасць волі, дасць і сілы [1, VI; с. 229].*

Спраўдны мысліцель-гуманіст, Колас ставіць актуальнае пытанне аб неабходнасці ўсведамлення чалавекам сваёй годнасці і духоўнай свабоды. Духоўнае выпрабаванне чалавека, яго ўсталяванне як гаспадара на сваёй зямлі

не могуць праходзіць інакш, як у пастаянным пераадоленні жыццёвых перашкод. У адносінах да існага найбольш выразна праяўляецца чалавек:

*Пазнаць не трудна чалавека
Па ўсіх паводзінах яго, –
Ці ён гультай, ці недарэка,
Ці нестася яму чаго [1, VIII; с. 91].*

Шматлікія творы Коласа грунтуюцца на паралелізме выяў прыроды і жыцця чалавека. У іх бачыцца характэрная для філасофскага пантэізму тэма адзінства чалавека і прыроды. Паэтычная вера Коласа ў жыццё прыроды выклікае яе антрапамарфізацыю ў радках верша. Дзякуючы гэтаму, рака, поле, лес могуць гаварыць, смяяцца, быць напоўненымі радасцю, гэта значыць – жыць:

*А лес, глядзі, які вясёлы!
І дуб смяецца, хоць і голы [1, VI; с. 187].*

У творах Коласа прырода паўстае ў часе і прасторы, у адкрытых і ўтоеных яе пераходах. Колас часта разважае не аб адным якім-небудзь стане прыроды, а аб розных яе станах, аб жывой дыялектычнай разнастайнасці, аб існасці прыроды.

Філасафамі-даасістамі, напрыклад, быў выпрацаваны знакаміты прынцып «увэі», які патрабаваў, каб «камертон» чалавечай істоты ўступаў у рэзананс з усімі рытмамі прыроды, выклікаючы тым самым гармонію, а не дэструкцыю ў іх узаемаадносінах.

Коласу прырода бачыцца таксама ўзорам дасканаласці. Яна надзелена сапраўднай філасофскай значнасцю і інтарэсам. Адчуванне свайго адзінства з ёю ўздымае паэта на прынцыпова новы ўзровень спасціжэння існага:

*І ў тон адзін з зямлёю я пяю,
І кожны міг сябе я пазнаю
Часцінкай злітнага вялікага сусвету [1, II; с. 114].*

Такім чынам, творы Якуба Коласа ўтрымліваюць магутны філасофскі патэнцыял, дзякуючы якому аўтар дае свой непаўторны адказ на «спрадвечныя заклічці» існасці.

Гаворачы пра ўласна філасофскі аспект творчасці Якуба Коласа, нельга не адзначыць і погляды пісьменніка на мову. У разуменні пісьменніка слова – гэта інструментальная, матэрыяльная і камунікатыўная існасць. «У літаратурнай рабоце мова з’яўляецца і матэрыялам, і інструментам. Восць чаму кожны пісьменнік павінен дасканалы валодаць сваім інструментам і ведаць уласцівасці матэрыялу, пры дапамозе якога ён перадае і рэзкія рухі характару, і танчайшыя адценні пачуцця» [2, XII; с. 133].

У сваіх тэарэтычных працах Якуб Колас першы на пачатку стагоддзя акрэсліў функцыянальную шматграннасць мовы. Адзначаючы своеасаблівасць мовы як грамадскай з’явы, ён вылучыў (хоць і не экспліцыраваў) яе асноўныя функцыі: камунікатыўную, пазнавальную, намінатыўную, эстэтычную, экспрэсіўную. Ставячы на адно з першых месцаў аксіялагічную функцыю мовы ў навучанні, Якуб Колас падкрэслівае, што веды, якія вучні атрымліваюць у выніку авалодання імі роднаю моваю, засвойваюцца найбольш хутка і трывала. «Вучань прабуюе скарыстаць сваё роднае слова, прыладу як свайго розуму і мыслі. Умелае актыўнае карыстанне роднаю моваю для выказвання ўласных мысляў і перажыванняў вучня – канчатковая мэта навучання роднай мове» [2, XII; с. 319].

Вялікую ўвагу звяртаў класік і на ролю роднай мовы не толькі ў навучанні, але і пазнанні свету. Дамінантным у гэтым працэсе, на яго думку, з’яўляецца тое, што пачатковы жыццёвы вопыт асэнсавання чалавекам навакольнага асяроддзя прыходзіць праз родную мову. Веды, якія атрымліваюць вучні ў выніку авалодання роднай мовай і засваення яго адзінак і катэгорый, – гэта ўласна моўныя веды. Родная мова, яе лексіка, тэксты – самая магутная крыніца ведаў. Акумулюючы ў сабе і трансліруючы кожнаму новаму члену этнічнай супольнасці інфармацыю

аб суствеце «родная мова становіцца першай крыніцай, праз якую мы пазнаём жыццё і акаляючы нас свет», – адзначаў пісьменнік у артыкуле «Шануйце і любіце сваю родную мову» [2, XII; с. 26]

У сваіх працах класік неаднаразова звяртаў увагу на цесную сувязь мовы і мыслення. «Пісаць – гэта значыць думаць на паперы», – падкрэсліваў ён у артыкуле «Пісатель и его работа» [2, XII; с. 282]. «Слова – дзеяльны супрацоўнік нашай мыслі», – зазначаў пісьменнік у «Методыцы роднай мовы» [2, XII; с. 320]. У гэтых выказваннях выявілася філасофскае стаўленне да мовы як да непасрэднай матэрыяльнай апоры мыслення ў яго слоўна-лагічных формах. Свае развагі Якуб Колас падмацоўваў выказваннем нямецкага педагога Стэфані: «Мова ёсць як бы музыка мысляў, а рот – струмант, на каторым яна выйграецца» [2, XII; с. 322].

Моўная кампетэнцыя Якуба Коласа з пункту погляду яе філасофскага асэнсавання выходзіць далёка за межы ўласна практычнага валодання словам. Асоба пісьменніка на сённяшні час уяўляе сабой рэалізаваную «моўную асобу», якая выражана ў мастацкіх тэкстах, рэканструяваных у асноўных сваіх рысах на аснове моўных сродкаў.

Дэтальнае даследаванне філасофскіх схільнасцей Якуба Коласа – справа надзвычай актуальная і надзённая. Гэта дасць магчымасць філосафам і лінгвістам знайсці адказ на многія пытанні, якія і сёння з'яўляюцца дыскусійнымі.

Літаратура

1. Колас, Я. *Збор твораў: у 12 т. / Я. Колас.* – Мінск: Беларусь, 1961–1964.
2. Колас, Я. *Збор твораў: у 14 т. / Я. Колас.* – Мінск: Маст. літ., 1972–1978.

Белая А. І. (Баранавічы, Беларусь)

ЭТНАГРАФІЗМ ЯК РЫСА ЭСТЭТЫЧНАЙ СВДОМАСЦІ ПІСЬМЕНнікаў ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА Я. БРАЙЦАВА «СЯРОД ЛЯСОЎ І БАЛОТ»)

Многія пісьменнікі XIX стагоддзя былі не столькі мастакамі, колькі этнографамі. Аднак недастаткова бачыць у аснове іх творчасці толькі этнаграфічную цікавасць да селяніна.

Так, за этнаграфізмам твораў Дуніна-Марцінкевіча, за аўтарскім захапленнем старажытнымі легендамі і абрадамі, святочным бытам беларусаў адчувальна заўсёднае жаданне дапамагчы селяніну, імкненне неяк упрыгожыць і аблегчыць яго жыццё. Многія паэтычныя творы пісьменніка звернуты не столькі да селяніна, колькі да пана, да «адукаванай аўдыторыі». Гэтым ён імкнўся абудзіць цікавасць да селяніна і выклікаць спачуванне да яго ў тых, хто мог зрабіць сялянскі лёс не такім цяжкім. Дунін-Марцінкевіч стараўся паказаць панству, што мужык не такі грубы і дзікі, якім яго прывыклі лічыць, і што яго жыццё і побыт па-свойму яркія і маюць сваю паэзію. Расказваць жа толькі пра тое, які мужык цёмны, забіты, няшчасны, міжволі азначала пацвярджальна, што іншай долі ён не заслугоўвае.

У сваім эсе «Кузьма Чорны. Урокі творчасці» А. Адамовіч задаецца пытаннем: «Ці мала маладых літаратур рабілі і робяць сёння гэтую высакародную справу этнографу – знаёмяць паміж сабой народы?» [2, с. 170] М. Гарэцкі ў «Гісторыі беларускае літаратуры» нібыта адказвае яму: «у канцы 80-х гадоў XIX ст. з'явілася прыметнае ажыўленне беларускай думкі. З аднаго боку, пісьменнікі з каталіцка-панскай сферы... пачалі хоць рукапісным спосабам, дый болей а болей урабляць беларускі грунт, створаны Марцінкевічам, і рыхтаваць яго для натуральнай перадачы ў рукі людзей зусім новай школы. З другога боку, і маскоўскія пісьменнікі, родам беларусы, прыйшлі на сваю ніву і сталі рабіць тое, што ўжо даўно рабілі польскія пісьменнікі – родам беларусы; яны сталі працаваць над беларусазнаўствам і, між іншым, сваёй этнаграфічнай, філалагічнай,

гістарычнай і падобнай работаю тварыць збіральны час у гісторыі роднай літаратуры. Сталі паяўляцца «паважныя апісанні беларускага быту і ў маскоўскай народніцкай белетрыстыцы, як, да прыкладу, «Багачы» Брайцава, повесць з беларускага народнага жыцця» [5, с. 238-239].

Між тым, аўтар памянёнай аповесці і некаторых іншых твораў Якуб Брайцаў сёння амаль невядомы беларускаму чытачу. Наш даследчыцкі інтарэс скіраваны на «паважныя апісанні беларускага быту» ў рамане Брайцава «Сярод лясоў і балот» [3], напісаным у 1913 годзе, які падрыхтаваны да выдання ў «Беларускім кнігазборы», аднак, на жаль, яшчэ не выйшаў у друку. Адзін з даследчыкаў творчасці А. С. Пушкіна адзначаў, што ў рамане «Дуброўскі» «автор изобразил старинный быт с ужасающей верностью». Можна сказаць, што Я. Брайцаў, для якога пушкінскі твор з'явіўся літаратурным узорам, імкнуўся да такой жа дакладнасці ў паказе з'яў этнакультуры, як побытавых, так і духоўных. Кажучы словамі А. Адамовіча, «калі жыццё такое, дык і літаратура не павінна ўбок адводзіць вочы» [1, с. 25].

Раман «Сярод лясоў і балот» напісаны на рускай мове з выкарыстаннем шматлікіх асаблівасцей маўлення Усходняй Беларусі, у прыватнасці вакол і Хоцімска. Дыялектная лексіка (слонеч, рэзгіны, каганец, матузы і інш.) надае аўтарскаму апавяданню, паводле выразу А. Адамовіча, «эфект этнаграфічна, нават экзатычны», «дадатковую мастацкую афарбоўку, вельмі своеасаблівую» [2, с. 175]. У творчасці сучаснікаў Я. Брайцава «этнаграфізм быў гістарычна абумоўленым і арганічным мастацкім элементам» [2, с. 178]. Хоць многія старонкі рамана ўзнаўляюць у свядомасці і пэўныя кніжныя традыцыі, усё ж ёсць шэраг такіх эпізодаў, якія ўвасабляюць «яркую пару наіўнага і чыстага дзяцінства» беларускай літаратуры. Гэта якраз «тыя рэчы, за якімі не вернешся назад, калі не забярэш у дарогу своечасова», але без якіх «будзе пуставата на перанаселенай планеце» [1, с. 175]. Важна і тое, што галоўная якасць сталай прозы – псіхалагізм – таксама знаходзіцца на мяжы паміж фальклорнай і сучаснай літаратурнай традыцыяй. Раман Я. Брайцава – адна з адметных вех на тым шляху, дзе фальклорнасць рабілася прыёмам сталай літаратуры.

Сярод эпізодаў, якія могуць зацікавіць этнографа, адметнае месца займае «жаніцба Бахаркі» [1, с. 19-23]. Брайцаў піша: «Нарэшце мінула сумная пара Піліпавак, прыйшлі дні шчаслівых сустрэч. Надшоў час і Бахарку спраўляць... У вёсцы Дудароўцы, у прасторнай хаце ўдавы Лявоніхі, як звечарэла, сабраліся хлопцы... Крыху пазней на вуліцы пачуліся і дзявочыя галасы:

*Ай, калядачкі,
Вы на дуб, на дуб:
Нашым дзевачкам
Ўжэ ніхто не люб:
Ні старэнькія,
Ні маленькія,
Ой, толькі любы
Маладзенькія! .*

Далей аўтар апавядае, як пад вясковы «аркестр» распачаліся скокі, смех, вясёлыя жарты, прыводзіць тэксты прыпевак, якімі суправаджаюцца казачок, полька, кадрыля... Калі танцы ўсе «пераскакаліся», як піша Брайцаў, «падышоў час і Бахарку жаніць. У двары прапелі пеўні». Моладзь выбрала «бацьку» і «матку», «Ізахваціху», якой кожная з дзяўчат шапнула на вушка імя свайго абранніка. «Матка» весела спявала:

*Буду я дзяўчат лавіць,
Буду іх з хлопцамі жаніць.
Досыць вам па адной хадзіць,
Трэба вас у пары ўвадзіць...*

Пасля гэтага дзеўкі сталі направа, хлопцы налева. Дзяўчаты, зачырванеўшыся, хаваліся адна за адну. Хлопцы паважна чакалі. Ізхваціха шапнула штосьці матцы на вуха. У выніку павялі да Бахаркі Настусю з Цімкам, спяваючы:

*Бахарка, Бахарка,
Цераз бор дарожанька,
Бітая, тапаная:
Настуся каханая,
Тры гады кахалася,
Бахарку даждалася!*

Цімка схаваўся за Ілью Кнора – быццам і яму неахвота яшчэ жаніцца...

А. Адамовіч адзначаў, што, расказваючы пра свой край, народ, можна нібы гаварыць свету, чалавечтву: вось мы, мы такія, пазнаёмімся, паспачувайце нам, пабядуйце ці парадуйцеся разам з нашымі людзьмі, якіх вы да гэтага не ведалі, нават не здагадваліся, што яны побач існуюць на зямлі. Так і гаворыць з чытачом Я. Браіцаў: «Аднастайнае жыццё ў вёсцы зімой. Кароткі дзень займаюць дробныя справы і клопаты. Зранку вытапіць маці печ, дасць паснедаць, дачка дапамагае ёй ва ўсім: сходзіць па ваду, замяшае корм скаціне; гаспадар ідзе з рэзгінамі ў пуню па сена ці па салому коніку і кароўцы, затым запрагае канюшка, з'ездзіць у лес па дровы, туды-сюды, глядзіш – і дзень скончыўся! Увечары прылучыне збіраюцца дзяўчаты на попрадкі і спяваюць...»

Цяжка пакінуць без увагі і апісанне святкавання «паводле звычайу даўніны» каляд у 1906 годзе, тых прыкмет, згодна з якімі спрадвеку вызначалі, які чакаць ураджай, і «магічных» дзеянняў, з дапамогай якіх імкнуліся ўплываць на будучае надвор'е. Так, калі збіраюцца вячэраць, гаспадар прыгаворвае: «Мароз, мароз! Чырвоны нос! Хадзі куццю есці, а ўлетку не прыходзь – будзем пугай хвастаць, па грэццы не валачыся і ячменю не марозы!» [3, с. 20]. У паданні пра закліканы скарб геранія, збіраючы кветкі «брат-сястра», спявае песню:

*У цёмным лесе гоман-гоман:
Брат сястру за руку водзіць,
Ён яе загубіць хоча,
А яна ў яго прасілася:
«Іванечка, братулечка,
Не губі мяне,
Не губі ж мяне!
Купала на Івана!
Не губі ў цёмным лесе,
Загубі пры дарозе,
Загубі мяне на дарозе,
Закапай проці цэркаўкі!
Івана на Купала!
Абсей мяне красачкамі-васілёчкамі!
Будуць дзеўкі ў царкву ісці,
Будуць краскі лічыць! .
Івана на Купала!
Краскі лічыць і мяне памінаць!
А гэта ўсё трава «брат-сястра».
Купала на Івана.*

Адзін з раздзелаў рамана – «Ля Сіняга Каменя» – ужо сваёй назвай выклікае трывалую асацыяцыю з паганскай даўнінай. Можна сказаць, што аснову яго зместу складае паданне пра пошукі скарбу, шматлікія варыянты якога замацаваны ў беларускай культурнай традыцыі. Аналіз згаданага раздзела ў святле акрэсленай праблемы вымагае апеліраваць да высноў Г. Гадамера аб вопыце мастацтва як адной з форм герменеўтычнага вопыту. Яго філасофскае значэнне заключаецца ў тым, што ў ім спасцігаецца ісціна, якая недасяжна навуковаму

пазнанню. Больш таго, паводле Гадамера, гісторыя, як і твор мастацтва, ёсць свайго роду гульня ў стыхій мовы. Вучоны рэабілітаваў паняцце забабонаў («пред-рассудка»), указваючы на тое, што «предрассудок» як «пред-суждение» зусім не азначае недакладнага меркавання, а, складаючы гістарычную рэальнасць чалавечага быцця, выступае ўмовай разумення» [4, с. 313–314]. Так, здавалася б, што каштоўнага ў тым, «як сvaraцца старыя бабы»? Дачка М. Гарэцкага ўспамінала, як яна з сяброўкамі разгневалі нечым старую Домну і тая паказала ўсёй вуліцы, як менавіта гэта адбываецца... «Бацька (потым яна заўважыла) выйшаў з хаты, каб паўшчуваць сваю ўжо доволі дарослую дачку, але пачуў, як па-майстэрску баба сыпле праклёны, як плячэ і сплятае іх – не вытрымала душа вяскоўца і пісьменніка: выхапіў кніжачку і, затуліўшыся ля хлява, пачаў запісваць праклёны, што сыпаліся на галаву яго любай дачкі...» [1, с. 32].

Аўтар рамана «Сярод мясоў і балот» таксама імнецца ўзнавіць «предрассудки» свайго народа, разумеючы іх у цэлым антагагічна пазітыўны сэнс.

«Ведучы» сваіх герояў да месца, дзе размяшчаецца штаб паўстанцаў, Я. Брайцаў паспявае расказаць чытачу пра адметнасць тутэйшых мясцін [3, с. 69–72]. Адна з іх, дзе балота ўкліняецца ў дрымычы сасновы бор, называецца «Кукін кут». Аўтар, не ставячы аніякія факты пад сумненне, паведамляе, што «там жыве чараўніца Кука; яна не раз заваблівала выпадковых вандроўнікаў, і яны без следу знікалі ў багне. Велізарныя змеі ахоўваюць гэтую мясцовасць увесну і летам, а ў іншыя поры года – совы і пугачы незвычайнай велічыні».

Натуральна, што і герой у падобным кантэксце павінен дзейнічаць адметна. Я. Брайцаў уводзіць у сюжэт рамана «незвычайнае здарэнне» з паляўнічым па прозвішчы Таран, пра якога хадзілі чуткі, што ён вядзьмак. Рускаму чытачу аўтар тлумачыць так: «В народе слыл он ведьмаком, то же что колдуном». Таран неаднойчы чуў у дзяцінстве згадкі пра закапаны пад Сінім Каменем скарб і марыў адшукаць яго. Юнак пасталеў, аднак мары гэтай не пазбыўся: вельмі ж хацелася яму абдарыць сваю нявесту. Я. Брайцаў прыводзіць прыклад рытуальных дзеянняў шукальніка скарбу: «Выходзіў ён не адзін год у ноч пад Івана Купалу ў чыстае поле, абводзіў круг лучынаю, абпаленай у Каляды з абодвух канцоў і чакаў, калі скарбы пачнуць выходзіць з зямлі, ператрасацца і сушыцца ў глухую поўнач». Аднак, відаць, гэтага было недастаткова: пэўна, у даўнія часы ведалі і замовы, якімі ўдавалася прыцягнуць скарб. Тарану ж яны былі невядомы, «ён не толькі не ўбачыў, але нават і не пачуў перазвону залатых скарбаў».

Набліжэнне вяселля з прыгажуняй Марынай падштурхнула Тарана на адчайны ўчынак. У чарговы раз накіраваўся ён з рыдлёўкай да Сіняга Каменя. Нацярпеўся розных страху на шляху да заповітнага месца «малады шукальнік шчасця», але ўсё ж дасягнуў яго. Таропка, каб паспець да поўначы, стаў падкопваць камень, аднак той нібы не меў межы, так глыбока ляжаў у зямлі... Ад напружанасці і стомы юнак забыўся, што нельга адрываць вачэй ад дна ямы і азірацца па баках. Калі Таран міжвольна кінуў позірк на балота, то са страху выпусціў рыдлёўку: на балоце замігцелі агеньчыкі, а куст на купіне заварушыўся, увасобіўшыся ў страшыдла, якое рушыла да яго... Уцякаючы, хлопец моцна выцяўся галавой аб дрэва і знепрытомнеў. Уранку, перахрысціўшыся, пачаў успамінаць бачанае ноччу. Сярод мноства страшных абліччаў з'явілася пачварная старая – уладальніца скарбу. Яна расказала Тарану, якім чынам ён усё ж зможа здабыць скарб, што зачараваны і недаступны нават ёй. Належала з восені высекаць вакол Сіняга Каменя лес, зрабіць «палядак», пасеець на ім авёс, у якім пад Івана Купалу вырасце чараўная кветка. Пакладзеная на камень, яна вымусіць яго павярнуцца, і ўладальнікам скарбу стане Таран. Праўда, ёсць і яшчэ адна ўмова: яго жонка не павінна замыкаць вароты ў хлёў грамічнай свечкай.

Герой падання нікому не адкрыў сваёй таямніцы, доўгія гады сеяў авёс, чакаў, але так і не дачакаўся з'яўлення кветкі. Жонка Тарана не паслухалася яго і штогод замыкала хлёў паводле старадаўняга звычаю.

Вось і яшчэ раз, як звычайна, паклала яна нанач траву каровам, дзверы ў хлёў шчыльна зачыніла, начарціла на іх вугельчыкам крыж, пакапала на яго воскам з запаленай грамнічнай свечкі, а на ручку дзвярэй павесіла калючае пустазелле – «дядовнік», як піша Брайцаў. Вярнуўшыся ў хату, успомніла, што свечку пакінула ў хляве. Жанчына выглянула на двор і ўбачыла, што ведзьма ператварылася ў змяю і грызе свечку. Гэта быў неадвольны грэх і, усвядоміўшы ўсё, Марына ад гора і страху самлела.

Людзі ў гэты дзень бачылі на досвітку пачварную старую, якая цадзілкай збірала расу з жытніх каласоў і піла яе, прагнучы малака.

З таго часу, з сумам канстатуе аўтар, здрадзіла Тарану сямейнае шчасце, завяла краса яго Марыны. Высушыла жанчыну змяя падкалодная і звяла ў магілу. А сам паляўнічы застаўся бабылём, не пайшла за яго замуж ні дзеўка, ні ўдавіца. Пасля смерці Тарана ніхто ўжо не сеяў на палядку, які зарос травой і кустоўем і завецца з тых часоў Тарановым палядкам.

Ужо даўно вядомы выраз «ідыятазм вясковага жыцця». Вядомы, але не бясспрэчны. Аналізуючы «Камароўскую хроніку» М. Гарэцкага, А. Адамовіч пісаў: «не адзін толькі ідыятазм быў у той вёсцы, а і велізарнейшыя багацці народнага духоўнага, маральнага вопыту, паэтычнае, моўнае багацце – тым больш каштоўнае, што збіралася яго пакаленнямі ў самых жорсткіх умовах жыцця, гісторыі, несла ў сабе столькі чалавечага і чалавечнага» [1, с. 174]. Ажыццяўляючыся ў якасці новай эстэтычнай рэальнасці, этнаграфічна-фальклорны пласт рэчаіснасці ўзбагачае эстэтычны вопыт чалавека, фарміруе яго густ, і, на думку І. Бродскага, чым больш гэты густ трывалы, чым больш выразны маральны выбар, – тым больш чалавек свабодны.

Літаратура

1. Адамовіч, А. «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» / А. Адамовіч. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1980. – 224 с.
2. Адамовіч, А. *Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50–70-х годов* / А. Адамовіч. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 606 с.
3. Брайцев, Я. *Среди лесов и болот* / Я. Брайцев. – БДАМЛІМ // Фонд 7. – Воп. 1. Спр. 1–4.
4. *Всемирная философия. XX век* / Авт.-сост. А. П. Андриевский. – Мінск: Харвест, 2004. – С. 313 – 314.
5. Гарэцкі, М. *Гісторыя беларускае літаратуры* / М. Гарэцкі // Уклад. і падрыхт. тэксту Т. Голуб. – Мінск: Маст. літ., 1992. – 479 с.

Бельскі А. І. (Мінск, Беларусь)

ПЕСНЯ ЯК КАНЦЭПТ У ТВОРЧАСЦІ П. ТРУСА

П. Фларэнскі заўважыў, што «гукам адклікаецца на з'явы свету ўнутраная сутнасць быцця», «мелодыя амаль апырэджае слова, паэт амаль спявае» [3, с. 35]. У рытміцы і інтанацыі «прарастае» душа паэта Паўлюка Труса (1904–1929), які быў незвычайна апантаны духам народнай песні. Жыццё яго было быццам песня – прыгожая, але, на вялікі жаль, кароткая: яе заўчасна перапыніла цяжкая хвароба, і не стала на зямлі чыстага, светлага, чулага хлопца з вёскі Нізок, які меў усяго 25 год і быў на той час ужо вядомым і любімым у народзе паэтам. Адам Русак прачула і вобразна сказаў пра адыход у вечнасць маладога песняра: «І буйныя ветры // Шумяць напярэдвесні, // Спяваюць тваю // Недапетую песню» [2, с. 328].

Пачыналася яго жыццёвая песня гэтак, як і ў многіх сялянскіх дзяцей. Сардэчнасцю і пяшчотай лашчыла яго матчына калыханка. Вобраз маці назаўсёды застаўся для П. Труса неадлучны ад песні. Паэт з глыбокім замілаваннем звяртаўся

да яе ў сваіх творах: «Праспявай мне // маленства песню, // што спявала над калыскай... // Дарагую // і сэрца блізкаю...» [2, с. 96]; «Ты была для мене // Песняй казак-надзей, // Маці, маці мая дарагая!» [2, с. 127]. Маці і песня для паэта – гэта адно духоўнае цэлае.

З песняй ён гадаваўся ў славуцім Панямонні. Паўлюк захапляўся «песняй... між палёў», любіў слухаць спевы жней і зыкі роднага ўлоння: «Падзіўлюся, як жней пяюць, // Заспяваю і сам пра раздолле» [2, с. 32, 68]. З дзяцінства ён жывіў у народна-песеннай стыхіі і ўбіраў у сябе дзівосныя галасы беларускай прыроды. Таму песня зрабілася сутнасцю яго ўнутранага свету і паэтычнага самавыяўлення: «За гарою, // горкаю высокай, // Па даліне шоўкава-зялёнай – // Ў душу коцяцца з далёкага далёка // Родных песень // Тоны-перазваны» [2, с. 35]. Падчас таго ці іншага працоўнага занятку Паўлюк спяваў ці пачынаў рыфмаваць, складаць сваю песню і выводзіў яе на народны матыў. Адоранасць хлапчука асабліва прыкметна выявілася падчас навучання ў вясковай школе. Па словах М. Хведаровіча, «свае здольнасці ён выяўляў у спевах і маляванні. Нават пачаў запісваць у сшытак уласныя кароткія вершы» [2, с. 315]. Уздзенская сямігадовая школа, дзе працягваў сваю адукацыю Паўлюк, падаравала сяброўства з П. Глебкам, якое доўжылася і ў Мінску, дзе яны разам вучыліся ў Мінскім белпедтэхнікуме. В. Чэпікава-Трус, сястра паэта, прыгадвала: «Калі Паўлюк прыйзджаў з Пятром Глебкам, то хадзілі касіць сена ў Вішнякі, назад ішлі з песнямі» [2, с. 319]. У педтэхнікуме жыццё моладзі было насычанае і багатае на падзеі, сустрэчы, вечарыны. П. Трус спяваў у хоры, ставіўся да свайго ўдзелу ў ім з вялікай адказнасцю. Пра адно з яго выступленняў у складзе харавога калектыву згадваў М. Лужанін: «Пасля ўрачыстай часткі спяваў студэнцкі хор. Галасы былі чыстыя, маладыя, глыбокія, і народная песня гучала нейк асабліва празрыста. Тады з групы мужчынскіх галасоў, на квяцістым фоне рознакаляровых вышыванак, выйшаў хлопцэ з буйнымі рысамі твару і кучаравымі валасамі. <...> Тое, што ён чытаў, гучала вельмі проста, але глыбока ўзрушвала і хвалявала. Яго вершы былі працягам тае ж слаўнай песні, што толькі паспела адгучаць над заціхай залай» [2, с. 311]. Паводле згадак, П. Трус меў добры слых, прыгожы голас – мяккі барытон, з ахвотай спяваў і са сцэны, і ў гурце студэнцкай моладзі падчас розных свят, і ў вузкім коле сяброў. Паэт М. Лужанін успамінаў, як у сценах тэхнікума «да раніцы... пераспявалі ўсё, што ведалі», ён жа вельмі трапна сказаў пра сутнасць мастакоўскай натуры П. Труса, адметнасць яго таленту: «Часамі здавалася, што ўвесь паэт – адна пявучая стыхія, а тое, што ён аддае чытачам і слухачам сваім, – толькі маленькія кроплі гэтай стыхіі, адшліфаваныя ў самацветы» [2, с. 312].

П. Трус ведаў на памяць шмат народных песень, любіў беларускую музыку і танцы. Ён запісваў тэксты народных песень, развучваў і спяваў іх. Уласныя вершы малады на той час аўтар пісаў у народным, прэвучным стылі. М. Мішчанчук адзначае, што «П. Труса ўсё жыццё вабіла народная песня, якая стала невычэрпнай крыніцай яго мастацкай творчасці» [1, с. 102]. Раствумачыць, чаму менавіта на песню народную арыентаваўся паэт, можна словамі Р. Шырмы: «Песня народа – гэта сапраўдная жывая чалавечая душа»; «Цудоўная, шчырая, як народнае сэрца, мелодыя, высокапаэтычны верш народнае паэзіі...» [4, с. 11]. Пад уплывам народна-песеннай паэзіі выпрацоўваўся індывідуальны аўтарскі стыль П. Труса.

Песня – «метакод» (К. Кедраў) у паэтычным мысленні П. Труса. Яна пастаянна прысутнічае ў творчасці гэтага аўтара як вызначальнае слова-паняцце, матыў і вобраз-сімвал. Лексема «песня» найбольш ужывальная і распаўсюджаная, яна сустракаецца ледзь не ў кожным творы паэта: «І песня-гімн плыве ад лазняка» («Золак вясны»); «Льёцца песні адгалоскі, // Вырываюцца з грудзёў» («Асенняя праца»); «Песня коціцца ў прасторы...», «...Вас сустрэну сваёй песняй, // Песняй-веснаплыню!» («Веюць ветры»); «Зацвілі, завіліся ў дасэні // Маіх песень лісты і пялёсткі» («Ой, не яснага сокала крылле...»); «Пілікі песні хаўтурныя пелі...» («Лес»); «А за паплавамі песні звонкія // Вольна коцяцца за ўзгоркі-горкі» («На тэрзбор»); «Сёння вольнае гоняў прыволле // Новай песняю смела буяніць»

(«У жніво»); «Як струны звонкія цымбалаў, // У сэрцы песня зазвінела...» («Трыялет»); ««Слязьмі у сэрцы песня не астыне» («Трыпціх»); «... Не раскалыша песня далячынь» («Вячэрні санет»); «Патанулі ў спевах прасторы, // Адгукнуліся песні ў палёх» («Ой, не гнецца над рэчкай каліна...»); «І толькі ў радасці аб нечым // Звінела песня пад сасной» («Сасна»); «Гаманлікі ціха лозы, // Песні плавалі ў тумане» («Ой, у полі за гарою...»); «Ветры буйныя песню маю // Разнясуць па шырокаму полю!..» («Ой, пайду...»); «А песня коціцца далінай // У акордах, поўных пацучця!...» («Вясна»); «Ой, песні! Песні-веснаплыні... // Маёй душы зялёнацвет!..» («Цыганка»); «З адвечнаю песняй надзей» («Лірнік»); «Буйны ветры там // Зложаць песню-быль» («Чырвоныя ружы») і інш. [цйт. па: 2]. Як можна пераказнацца, паэтычны свет П. Труса напоўнены песнямі, музыкай прыроды і жыцця.

Спевы і музыка падаюцца паэту ўнутранай сутнасцю навакольнага свету. Невыпадка ў паэме «Дзесяты падмурак» Радзіму ён называе краем «адвечных песень-казак» [2, с. 213]. На яго думку, песні і спевы існавалі на Беларусі здаўна, зрабіліся жывой душой роднай зямлі і яе народа. Песня – нязменная духоўная канстанта нацыянальнага быцця: «Ой, песня, песня дарагая, // У душы ты век не аддвіцеш!..» («А песня – ў сэрцы пакаленняў, // У красе пунсвай яе след!..» [2, с. 74]. Паэт надаваў выключнае значэнне песні, якая прасвятляе чалавечае існаванне, абуджае чалавечую душу і сэрца, нясе энергію жыцця, водгук радасці, дапамагае ў смутку. І яшчэ ён шчыра верыў, што новыя «песні стыхіі-разводдзя» («То не гул завірухі мяцежнай...») дапамогуць у пераўладкаванні рэчаіснасці. Беларусь у 20-я гады засталася гаротнай, лапцюжнай, пазбавленай многіх даброт цывілізацыі, і гэта, лічыў ён, будзе доўжыцца да туды, «Пакуль... песня не разбудзіць, // Не раскалыша цемень-дол» [2, с. 44, 74]. Таму яго лірычны голас усё часцей рабіўся па-грамадзянску натхнёным, гучным і заклікальным, увасабляў пафас часу барацьбы і змагання. Сваю місію паэта, сэнс творчасці П. Труса бачыў у тым, «Каб душою гарэць // У бурным моры жыцця. // Беларусі дарыць свае песні!» [2, с. 127]. Песня ўсведамлялася аўтарам гэтых радкоў як нешта большае і значнае: яна – духоўная сутнасць мастака, акт творчага самахвяравання. У вершы П. Труса «Прысвячаецца Я. Купалу» песня робіцца галоўным словам-паняццем для характарыстыкі асобы і паэзіі вялікага песняра.

Родны край у лірыцы П. Труса – песенны, гаманлівы, шматгалосы. Усё для паэта мае свой голас, спявае. Спевы наваколля суправаджаюць яго лірычнага героя, адклікаюцца ва ўнісон пацучцям і думкам, пры гэтым выяўляецца сугучнасць душэўнага стану і з'яў прыроды: «У блакітнай высі, цёмна-сінім моры // Дагаралі зоры – // Зоры залатыя. // А ў ружовых далях, ой, з-за бору, бору... // Калыхала песня паплавы-прасторы»; «Калыхала песня небасхіл імглісты, // Калыхала свістам // Пад гарою гай. // Ой, люблю спяваць я на мяжы гарыстай...» [2, с. 81]. Гэтыя вокліч «ой» гучыць у вершаванай моўнай плыні вельмі арганічна, натуральна і выяўляе захапленне паэта характарам навакольнага свету. Паэт любіў сваю сялянскую Беларусь, паэтызаваў стыхію працы і вясковага жыцця з яе рыпам калёс, званам кос, стукам цапоў, гулам малатарні, ва ўсім гэтым яму чулася асаблівая музыка: «І пальцацца гулказвонны // тон цапоў у паплавы. // Закалышацца, // зазвоніць // мора шоўкавай травы» [2, с. 38]; «...У квяціста-вольных далавах // Калёсы песню заспявалі» [2, с. 102] і інш. З вуснаў паэта прагучаў натхнёна-ўзнёслы хваласпеў бацькоўскаму краю.

Песенная творчасць народа дае прыклад чулага і пшачотнага стаўлення да прыроды. Шмат песень П. Труса стварыў на ўзор фальклорных, некаторыя з іх маюць характарыстычную пазнаку «з народнага»: «Ой, у полі тры таполі...», «Ой, вярбіна зялёна...», «Цячэ рэчка з-пад явару...», «Ой, у полі за гарою...» і інш. Адухоўлены свет успрымаецца ім як харовае сугалоссе з'яў і гукаў: «Люблю жніво! // Прастор шырокі, // Дзе ў межах // Шэпчуць каласы... // Дзе спевы коцяцца далёка // На ўзмор'і гордае красы!..» [2, с. 84]. Гукі і галасы прыроды гучаць для яго то звонкай песняй, то гімнам, то элегіяй. Яны здзіўляюць сваёй зладжанасцю, суладнасцю.

Маладосць, каханне і песня – усё гэта цесна спалучана ў паэтычным свеце П. Труса. Пара маладосці – шчасце жыцця і кахання, час, калі лёгка дыхаецца і спявае сэрца. Таму невыпадкова паэт у адным з вершаў сказаў: «Патанулі ў песнях // маладосці дні» [2, с. 70]. Асабліва часта ў паэзіі Труса спяваюць дзяўчаты (вершы «Я пакахаў цябе да слёз...», «На сенажаці», «Ой, у лузе, пры даліне...», «У купальскую ноч» і інш.). Іх звонкія галасы – радаснае гучанне маладога жыцця. Песеннае сугалоссе запаўняе прастору: «І ў садах, дзе тонуць хаты, // Спевы звонкія дзяўчатаў // Будуць вольна і гулліва // Заміраць у пералівах...» [2, с. 55–56].

Маладой і ўзнёслай была паэзія П. Труса, настроеная на песню як крыніцу самога жыцця, красу духоўнага існавання чалавека. Лірычныя песні кахання П. Труса – песні радасці, смутку і болю. Струны закаханага сэрца гучаць акордамі мажорнымі і мінорнымі, пры гэтым свет аўтарскіх перажыванняў палоніць душэўнай адкрытасцю і шчырасцю. Інтымнае пачуццё пераўвасабляецца ў спавадальную песню: «Плакалі ветры ў дуброве параненай, // Плакалі ў лузе шаўковым. // Помніш ты першае наша спатканне? // Плакалі ветры ў дуброве» [2, с. 62]. Асобныя вершы П. Труса гучаць як рамасці сэрэнада, яны ўяўляюць сабой тонкі лірычны жывапіс словам. Плынь радкоў прасякае песенна-меладычная танальнасць, якая дапамагае чытачу (ці слухачу) адчуць «акорды ў сэрцы маладым»: «Скажы мне, любая, скажы, // Нашто таіць ў душы дакоры? // Калі так ясна свецяць зоры, // Не скардзься ім, а мне скажы» [2, с. 109]. Свае вершаваныя радкі паэт, здаецца, выпейвае, выгаворвае іх з асаблівай душэўнай пранікнёнасцю. Дарэчы, спеўнасць і музычнасць лірыкі П. Труса адзначалі ў свой час яшчэ Цішка Гартны і Адам Бабарэка. Многія вершы П. Труса музыкальна-песеннага складу, яго паэтычныя радкі самі просяцца на нотны стан. Меладычны гукапіс вызначае інтанацыйны малюнак добра вядомых строфаў, якія з’яўляюцца запевам паэмы «Дзесяты падмурак»: «Падаюць сняжынкi – // Дыяменты-росы, // Падаюць бялюткі // За маім акном...» [2, с. 207]. Гэтыя строфы пад назвай «Падаюць сняжынкi» сталі песняй. Паэтычны тэкст Труса на нотны стан паклалі кампазітары Э. Тырманд і І. Лучанок, якія прапанавалі дзве версіі музыкальнага суправаджэння вакальных спеваў. Паэт цудоўна выявіў мілагучнасць прасодыі роднай мовы, характэрна паэтычнай вобразнасці.

«Песня – водгук душы» [2, с. 120], – сказаў П. Трус у адным з вершаў. Яго можна назваць чалавекам-песняй. Песня з’яўляецца лейтматывам усёй яго творчасці, выключная яе сэнсавыяўленчая роля ў мастацкім спасціжэнні паэтам жыцця і свету.

Літаратура

1. Мішчанчук, М. Трус Паўлюк // *Беларускія пісьменнікі: біябібліягр. слоўнік: у 6 т. / пад рэд. А. В. Мальдзіса.* – Мінск: БелЭн, 1992–1995. – Т. 6: *Талалай – Яфімаў; Дадатак / рэдкал.: І. Э. Багдановіч [і інш.].* – С. 101–102.
2. Трус, П. *Выбраныя творы / П. Трус; уклад., прадм. і камент. г. Запартыкі.* – Мінск: Беллітфонд, 2000. – 384 с.
3. Флоренский, П. А. *Уводоразделов мысли / П. А. Флоренский.* – М.: Правда, 1990. – 447 с.
4. Шырма, Р. *Песня – душа народа: з літ. спадчыны / Р. Шырма; уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі.* – Мінск: Маст. літ., 1993. – 349 с.

Верабей А. Л. (Мінск, Беларусь)

НАРОДНЫЯ (ФАЛЬКЛОРНЫЯ) ПЕСНІ Ў РАМАНЕ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «КАЛАСЫ ПАД СЯРПОМ ТВАІМ»

Песня – душа народа. У. Караткевіч пры перадачы духоўнай культуры беларускага народа, яго светаўспрымання і гістарычнай памяці плённа выкарыстаў у сваёй творчасці народныя песні. Яны разам з іншымі фальклорнымі жанрамі прыкметна ўплывалі на паэтыку пісьменніка.

Прыхільнасць У. Караткевіча да народнай песні было абумоўлена тым, што ён меў не толькі энцыклапедычныя веды, быў выдатным апавядальнікам, таленавітым мастаком, здольным артыстам, але і цудоўным спеваком. У інтэрв'ю Т. Шамякінай пісьменнік адзначыў: «Сваякі (і на суседзях шанцавала) былі людзі спявучыя, вельмі музычныя, многія з добрымі гласамі, з апавядальным талентам (здзіўляюся, чаму не стаў прафесійным спеваком бацька, пісьменнікам – дзядзькі, асабліва адзін)» [3, т. 8, кн. 2, с. 422]. У аўтабіяграфіі «Дарога, якую прайшоў» заўважыў, што ўжо ў маленстве ён «таленты выяўляў разнастайныя: і маляваў, і ў музычную школу хадзіў (прычым абсалютны слых спалучаўся ўва мне з гэткай жа абсалютнай лянотай)» [3, т. 8, кн. 2, с. 6]. У эсэ «Мой се градок!», прысвечаным Кіеву, згадаў, што ў студэнцкія гады аднойчы ён спяваў «глыбінныя, неапрацаваныя» беларускія народныя песні разам са славуітым украінскім спеваком Б. Р. Гмырам на кватэры ў спевака, што тады «атрымаўся канцэрт, які, можа, вось так, толькі раз ці два здараецца ў жыцці кожнага спевака» [3, т. 8, кн. 2, с. 125]. Паказальнымі з'яўляюцца ўспаміны У. Калесніка, калі ён, Я. Брыль і У. Караткевіч падчас вандроўкі па Гродзеншчыне ў чэрвені 1963 г. наведалі гасцінны дом ляснічага Сацэвіча над возерам Свіцязь: «Пявучы спадарожнікаў пацянупа на песні, і я меў прыемнасць слухаць мо самы багаты рэпертуарам пісьменніцкі канцэрт. Валодзя цягнуў барытонам, Янка запяваў тэнарам, леснічыха повічкавала мяккім сапрана. Які мы спеўны і які недалужны народ – не ўмеем паказаць таго, што ўмеем» [2, с. 82]. Р. Барадулін, згадваючы свой творчы вечар у мінскім Доме акцёра, у прыватнасці, традыцыйнае застолле пасля яго, пісаў: «У перапынку пад нізкім скляпеннем пастаўленым голасам Караткевіч спявае:

*Багаты чалавек каня запражэ
Дый выедзе,
А бедны чалавек жонку пакладзе
Дый вылюбе.
Радуйся, сарока, радуйся, варона,
Радуйся і ты, верабей-цудатворца!*

Саліст оперы Віктар Чарнабаеў аж рот адкрыў. Здорова да зайздрасці!» [1, с. 197–198].

Варта згадаць таксама кампакт-диск У. Караткевіча «Быў. Ёсць. Буду!» (2005), куды ўключаны беларуская народная песня «Ой, косю мой, косю», некалькі вершаў у аўтарскім выкананні, а таксама пакладзеныя на музыку асобныя творы пісьменніка. Адзначым, што па творах У. Караткевіча напісана шмат песень, пастаўлены оперы «Сівая легенда» (1978, кампазітар Дз. Смольскі,) і «Дзікае паляванне караля Стаха» (1989, кампазітар У. Солтан).

Абапіраючыся на набыткі фальклору, У. Караткевіч шмат зрабіў для стварэння велічнай, трагічнай і гераічнай эпопеі народнага жыцця. У артыкуле «Летапісец», які прысвечаны М. Багдановічу, пісаў, што народная паэтычная творчасць дае творцу дакладнасць і праўдзівасць погляда на жыццё свайго народа, сведчыць пра яго гістарычнае мысленне, бо ў яго есць свой эпас, свае гістарычныя паданні, раскіданыя ў старажытных кнігах, у летапісах, як, напрыклад, паданне пра мужыцкага Хрыста, як песні лірнікаў, як славуітая «Дачка Андрэя», як «Явар і бяроза», «з апрацаванымі адпаведна гісторыямі «Кронік», з легендамі, з «Ой, вайна была» і «Ой, закурэла, ой, задымела сырымі дрывамі», з тысячамі іншых эпічных твораў» [3, т. 8, кн. 2, с. 308 – 309], сцвярджаў, што «каб іх, апрацаваўшы, скласці з асколкаў у цэлае, маглі быць эпопеяй, вартай іншых вялікіх эпопеяў розных народаў. Беларусь чакае яшчэ свайго Лёнрата, свайго Лангфела, якія энюў складуць у цэлае разбітае некалі бязлітасным часам» [3, т. 8, кн. 2, с. 308].

У. Караткевіч надзвычай шматгранна выкарыстаў фальклор у рамане «Каласы пад сярпом тваім». Гэта дазволіла яму шырэй і глыбей асэнсаваць лёс Беларусі ў кантэксце гісторыі, узяць глыбінныя пласты народнага жыцця,

паказаць прыгажосць, веліч і таямніцу народнай душы, адкрыць чароўны і загадкавы свет мінуўшчыны.

Легендарна-міфалагічны каларыт прысутнічае ў песнях, якія прыводзяцца ў рамане. Вялікую мастацкую нагрукку мае песня старога Данілы Кагута пра жарабя святога Міколы. Абапіраючыся на легендарны сюжэт пра хаджэнне святых па зямлі, У. Караткевіч дасканала ўвасобіў думку пра сутнасць жыцця, трагічны лёс роднага краю, народнае імкненне да шчасця і волі. Пранікнёна прагучалі там словы Бога:

*Час той прыйдзе, і скоро прыйдзе.
Стане моцным канём жараятка.
І на гэтым кані я паеду
Да пачынкаў і хат сялянскіх.
Коні іхнія мала елі,
Працавалі, вазілі цяжка, —
Справядліваасці ездзіць належыць
На мужыцкіх пузатых конях [3, т. 4, с. 24].*

У гэтай песні пісьменнік выявіў не толькі любоў святога Міколы да людзей і боскую выратавальную місію збройнага ваяра, якога абароняць у цяжкую часіну тэя, каго ён хацеў ратаваць, але і раскруў трывожную грамадскую атмасферу напярэдадні аднаго з пераломных, ключавых перыядаў беларускай гісторыі.

Адзначым, што ў песні пра жарабя святога Міколы з рамана «Каласы пад сярпом тваім», у вобразе Рамана Ракутовіча з «Сівай легенды», у сне Юрася Братчыка, які ўзнёсся на неба, з рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». У. Караткевіч дасканала раскруў уласную і народную мару пра гарманічнае і справядлівае грамадства.

Красамоўна гучаць у рамане «Каласы пад сярпом тваім» песні пра Ваўкалаку, праспяванія Андрэем Кагутом і Мсціславам Маеўскім падчас коннага выезду дзяцей на прыроду:

*Што то за сцежка – без краю, без краю?
Што то за конік – ступою, ступою?
Воўчае сонейка над галавою [3, т. 4, с. 152]/*

Радасна і сумна гучыць паляўнічы рог пана Юрыя каля забітага ваўка, нібы ў песні пра Ваўкалаку, які забіў белага ваўка верасовых пустак [3, т. 4, с. 222]. Пазней, пасля пахавання бацькі, Алесь Загорскі ізноў успомніць гэту журботную мелодыю.

Пра даўнасьць, багацце кніжных і фальклорных традыцый беларускага народа згадваюць Кастусь і Віктар Каліноўскія. Кастусь сказаў: «Наш народ спявучы, таленавіты, горды. І вось яму ўвесь час дзякуюць за дабрывіну, седзячы на ягонай спіне [...]. Песні нашы затаўклі ў гразь, талент распялі, гордасць аплявалі. Усё забралі: зямлю, вадзі, неба, свабоду, гісторыю, сілу... А я ўсё гэта люблю [...]. Нельга больш цярпець, іначай страцім апошняе: душу сваю жывую» [3, т. 4, с. 323].

Заўважым, што на пачатку твора пад ліру выконваў сваю песню Даніла Кагут. І на свіслацкім кірмашы сляпы старац-лірнік спяваў пра турэцкага караля і Анрэ-еўну, якая сябе забіла. Лірнікі сваімі спевамі і граннем выяўлялі ў творы істотныя рысы народнага жыцця. Згадаем, што ў эсе «Saxifraga», прысвечаным Лесі Украінцы, У. Караткевіч пісаў: «Маці мая расказвае, што, калі яна настаўнічала, лірнікі часта праходзілі праз сядло, гралі па хатах [...] «Ой, спаў крумкач на магіле», і «Дароту», і «Цара Маркабруна», і «Трубу златакаваную», і «Язэпа Прыўкраснага», і «Равуць водны крываваыя», і журботную нашу «Сіротку». А я апошні раз чуў – і, магчыма, апошняга ў свеце – лірнікі на кірмашы ў Оршы ці ў сорац сёмым, ці ў сорац васьмым годзе. І плакаў, як усе вакол; плакаў, можа, не столькі ад спеваў, колькі ад адчування, што прысутнічаю пры сконе чагосьці гонарнага і велічнага. Таго, што ў самыя клятыя і чорныя часы не дазваляла згаснуць святому адчуванню, што мы гордыя і вялікія людзі, калі мы стварылі такое» [3, т. 8, кн. 2, с. 158].

Песні напаўнялі раман адметным лірызмам. Нямаła было ў гэтых песнях і эпічнай апавядальнасці. Дамінавала ў іх элегічна-мінорная танальнасць. Прыгожа гучалі на начлезе ў выкананні Андрэя Кагута песні «А ўжо човен вады повен», «Ад усходу да ўсходу // Вягры павяваюць» [3, т. 4, с. 34 – 35]. Корчак пасля бунту ў Півошчах, у крытычны і цяжкі для сябе час, успомніў матчыну песню, дзе месяц параўноўваўся з залатой дзяжой [3, т. 4, с. 132]. У размове са старым Вежам Кастусь Каліноўскі згадаў песню «Плакаў бы я, плакаў, // Ды не маю слёз», што помніў ад нябожчыцы маці [3, т. 4, с. 317]. Душэўнаму стану Алеся Загорскага (пасля выключэння з Пецярбургскага ўніверсітэта) адпавядала песня «Ой, косяю мой, косяю», якую ён пачуў у выкананні фурмана:

*Ой, косяю мой, косяю,
Чаму ж ты нявесел,
Чаму ж ты, мой косяю,
Галовачку звесіў?* [3, т. 5, с. 144]

Заўважым, што гэта была адна з любімых песень У. Караткевіча. Дзівоснымі жамчужынамі рассыпаны ў творы калядныя, веснавыя і жніўныя песні. Пры апісанні Калядаў У. Караткевіч падаў песні «Дзе каза ходзіць, там жыта родзіць» [3, т. 4, с. 251] і «Святой ноччу, // Святой ноччу ціхай» [3, т. 5, с. 17–18]. Калі паказваў абуджэнне прыроды, арганічна ўводзіў у тэкст песню «А ўжо, дзеўкі, вясна ідзе!» [3, т. 5, с. 45]. Дасканала ўзнавіў весялосць Русальнага тыдня, адзначаў, што гэта «весялосць была афарбавана лёгкім адценнем журбы», бо пасля Купалля «сонца вось-вось пойдзе на сход» [3, т. 5, с. 94]. Язычніцкае пакланенне сонцу было істотным для творцы, пра што сведчыць і яго прызнанне з верша ў прозе «Слова Міцкевічу»: «Мяне ты чамусьці зрабіў паэтам, даў мне вочы, якія бачаць сум явара над вадою; вушы, якія чуюць песню чалавечую; рукі, якія здольны перабіраць як струны галіны прырэчных верб; ногі, каб выхадзіць зямлю; і глотку, каб спяваць язычаскія песні, песні сонцапаклонніка» [3, т. 1, с. 322]. У рамане, якраз апавядаючы пра пару летняга сонцастаяння, пісьменнік велічна ўславіў родную зямлю, выйсце крыніц.

Усхвалявала Алеся і Манку песня жней «Перапёлка, пераляці поле і сіняе мора, перапёлка» [3, т. 4, с. 375]. Цудоўным акампанентам да размовы Гелены і Майкі паслужыла песня жней «Закурыўся дробненькі дожджык» пра ліхое замужжа і нешчасліваю жаночую долю [3, т. 5, с. 102]. Перажыванням Алеся падчас разладу з Майкай адпавядала пачутая ім сумная песня жней:

*За рэчанькай за быстраю ў цымбалы б'юць,
А там маю каханую за ручкі вядуць,
Адзін вядзе за ручачку, другі за рукаў,
Трэці стаіць – сэрца баліць: кахаў ды не ўзяў* [3, т. 5, с. 282].

Непераўздызенымі шэдэўрамі для Алеся Загорскага былі калыханкі, якія ён радасна мармытаў сваім малым дзецям Юрасю і Тоньцы:

*Люлі, люлі, люлі,
Пойдзем да бабулі,
Дасць бабулька млечка
І ў руку яечка.
А як будзе мала,
Дасць кусочак сала* [3, т. 5, с. 195].

Чаруюць і песні ў выкананні Янькі на вяселлі Стафана Кагута:

*Прыданачкі – няўданачкі
Шапчыце,
Вы яе паціхенечку
Наўчыце.
.....*

*Няхай яна ранюсенька ўстаець,
Няхай яна хатку, сенькі падмяцець,
Няхай яна на вулку шумку не нясець.
Няхай яна на шуметнічку пасыпе
Няхай яна і ножкамі прытопча,
Няхай яна і слёзкамі прымоча [3, т. 5, с. 317].*

У. Караткевіч выступаў на абарону народнай песні і яе ўзвелічэння. Так, Чорны Война, выратаваны Адесем Загорскім, згадваючы іхнюю першую сустрэчу каля начлежнага вогнішча, дзе гучала песня, кажа яму: «Там, дзе спяваюць – ідзі спакойна» [3, т. 4, с. 283].

Алесь Загорскі абараніў дысертацыі пра сялянскую вайну XVII ст. на тэрыторыі беларускага Прыдняпроўя, а таксама пра прыдняпроўскія песні, паданні і легенды аб вайне, мяцяжы, рэлігійнай і грамадскай справядлівасці. Гэтыя даследаванні разбуралі асімілятарскія міфы пра беларускі народ. Яны былі высока ацэнены прафесарам І. Сразнеўскім: «Я не люблю празмерных пахвал. Але вы зрабілі незвычайнае. Вы адкрылі «вялікае Чыпанга», як Марка Пола. Адкрылі новы, нязнаны свет. Адкрылі, магчыма, цэлы народ» [3, т. 5, с. 147].

А Эдмунд Вярыга даводзіў у спрэчцы свайму апаненту, што беларуская песня, як і беларуская мова, – багатая, разнастайная, прыгожая і меладычная, што да беларускага меласу, як да жыватворнай крыніцы, звярталіся С. Манюшка, М. Глінка і што яна сваімі вартасцямі не саступае лепшым сусветным узорам [3, т. 5, с. 178–179]. Пазней, у 1972 г., у віншавальным слове Р. Р. Шырму да яго 80-годдзя У. Караткевіч раскрыў сакрэт, што якраз выступленне гэтага цудоўнага чалавека на нарадзе маладых пісьменнікаў у вэрасні 1955 г. лягло ў аснову адной са сцэн рамана «Каласы пад сярпом тваім», дзе ішла спрэчка пра беларускую музыку [3, т. 8, кн. 2, с. 319].

У. Караткевіч плённа выкарыстаў у рамане «Каласы пад сярпом тваім» народныя (фальклорныя) песні. Яны арганічна ўпісаліся ў мастацкую структуру твора, паспрыялі ўвасабленню аўтарскай задумы.

Літаратура

1. Барадулін, Р. Аратай, які пасвіць аблокі / Р. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1995.
2. Калеснік, У. Усё чалавечае / У. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1993.
3. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1987–1991.

Гоўзіч І. М. (Мінск, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ ЯНКІ СІПАКОВА

Да гэтага часу беларуская літаратура лічыцца адной з самых чуйных да фальклору, да народнай міфалогіі ў свеце. Аднак ужо да сярэдзіны 20-х гадоў ХХ стагоддзя, у перыяд свайго паскоранага развіцця, яна змагла вызваліцца з палону захаплення этнаграфізмам, пра які сведчыла творчасць Ул. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча-празаіка («Сведка», «Дзядзіна»), ранняя поза З. Бядулі, Ядвігіна Ш., К. Каганца і нават асобныя творы Якуба Коласа, і пайшла шляхам саборніцтва з вуснай народнай творчасцю, трансфармацыі і мадыфікацыі заключаных у ёй ідэй, вобразаў, перасатварэння прыёмаў пісьма. У другой палове ХХ стагоддзя фалькларызм з вядучай стылявой адзнакі пісьма канчаткова перасатварыўся ў адзін з прыёмаў мастацкага пісьма, прычым пазнаму заангажаваны ў творчасці розных пісьменнікаў. У Івана Мележа і Уладзіміра Караткевіча, напрыклад, вельмі актыўна і значна, у Аркадзя Куляшова і Пімена Панчанкі – слабей. Калі браць філалагічнае пакаленне, дык тут, бадай, больш іншых захапіліся фальклорам Вячаслаў Адамчык, у ранняй тэатралогіі якога маральна-этычная і філасофская праблематыка, як і ў «Палескай хроні-

цы» Івана Мележа, нараджаецца і развіноўваецца на аснове эстэтызацыі этнаграфізму, паэтызацыі вясковага побыту, паўсядзённых клопатаў вясцоўкаў пра ўраджай, абрадаў і звычаяў народа – ад вясельных да пахавальных. Веданне народных звычаяў, паданняў, гісторыі, песеннай культуры стала прырытэтным фактарам і прозы, і паэзіі Уладзіміра Караткевіча. У творчасці Васіля Быкава этнаграфічна-бытавыя дэталі дапамагаюць, як піша сучасная даследчыца, паказаць «псіхалагічны стан герояў», «выявіць пэўныя рысы беларускага народнага характару» [1, с. 117], асабліва выразна ў аповесцях «Знак бяды». «Аблава», «Сцюжа». Тое ж самае назіраецца і ў прозе Б. Сачанкі, І. Пташнікава, М. Стральцова, Я. Сіпакова, В. Казько, І. Чырынава, для якіх этнаграфізм, побытаваць не з'яўляюцца самамэтамі, не вядуць за сабой свядомасць мастакоў, а арганічна ўпісваюцца ў мадэль рэчаіснасці, «працуюць» на раскрыццё «соцыяліндывідуальнай» канцэпцыі чалавека. Так, як вось у гэтых радках з верша Янкі Сіпакова «Зразумець, што ты – народ...», што поўніцца глыбіннай павагай да папярэднікаў, да аратых і жней, да маці і мовы – сімвалаў жыцця не толькі для сябе, як таму і вучыць фальклор:

*Зразумець, што ты – народ,
Які ў свеце часта хваляць.
Жыць за племя, жыць за род,
Што схавалі часу хвалі.
Памагчы араць і жаць
Нетаропкаму ратаю.
Яго ніву паважаць,
Бо яна ў яго – святая.
Нібы маці, берагчы
Працаўніцу нашу – мову,
Бо яна – жыцця зачын
І пачатак песні новай [2, с. 212].*

Па-іншаму сучасная літаратура выкарыстоўвае і міфалогію. Калі Ян Баршчэўскі, да прыкладу, «жыўцом» браў і аднаўляў адну за адной легенды і паданні, як рабіла гэта казачная Шахеразада ў «Тысяча і адной начы», мала што відазмяняючы, зводзячы да мінімуму каментар аўтара і наратараў, а Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч разгортваў міфалагічныя вобразы і сюжэты ў шырокія мастацкія палотны, дык Віктар Казько ўводзіць у аповед толькі адным са складнікаў легенду пра Жалезнага чалавека ў рамане «Неруш». Нават бясконца захоплены фальклорам, даўнімі міфам Уладзімір Караткевіч упісвае ў тэкставую прастору сваёй творчасці змененыя стылістычна і функцыянальна пад уплывам культуры ўжо XX стагоддзя міфалагічныя вобразы, паноўмаму індывідуальна інтэрпрэтуе іх. У выніку атрымліваецца тое, пра што пераканальна піша Т. І. Шамякіна ў таленавітым манаграфічным даследаванні: «Інтэрпрэтацыя міфалагічных вобразаў (на перасячэнні розных міфалагічных сістэм, напрыклад, антычнай і нацыянальнай) набыла выключную ступень свабоды, вынікам чаго з'явілася стварэнне этнічных сімвалаў, якія, з аднаго боку, паходзяць з архетыпаў, а з другога – сакралізуюць пэўныя нацыянальныя існасці (радзіма, крыж, курган, род – сям'я, элементы ландшафту)» [3, с. 172]. У працытаваным урывку з верша Янкі Сіпакова мы бачым якраз вельмі ўдалую інтэрпрэтацыю вобраза-архетыпа з даўняй фальклорнай асвай – Радзімы.

Вобразны свет Янкі Сіпакова ўяўляе сабой цэласную сістэму, у якой вылучаюцца дамінантныя кампаненты. Структурна паэзія мастака слова 50–60-х гадоў арганізуецца ў цэласнасць (найперш змястоўную) фальклорнымі вобразамі-архетыпамі светлай афарбоўкі, у ліку якіх Сонца, Поўдзень, Дзень. Паэзія чорны колер паступова пачынае выцясняць светлы, з'явіцца вобраз-архетып Змрок, які канкрэтызуецца праз сінонімы Ноч, Боль. Такая палярызацыя зместу абумовіла і многія іншыя складнікі яго творчасці. Паэтыку жанраў: ода, гімн, урачысты верш – на адным полюсе, балада, элегія-плач, прытча – на другім.

Паэтыку рытмікі і інтанацыі: лёгкая, мажорная, даволі аднамерная – у пачатку творчасці, ускладненая, абцяжараная паўзамі, інверсіямі – у пазнейшы перыяд. Гармонія памянлася на кантрастнасць ва ўсім: і ў галоўным, істотным, агульным, і ў малым, канкрэтным.

Паэтычная творчасць Янкі Сіпакова вызначаецца стылявой і жанравай разнастайнасцю, спалучае ў сабе рэалістычны і рамантычны пачаткі, заснавана на выкарыстанні фальклорных традыцый.

Мастак слова выразна ўсведамляе цяжкасць жыццёвых сцэжак, лёсу Беларусі і папярэджае будучыя пакаленні, што можа стацца з тым народам, які адрачэцца ад сваёй мовы, гісторыі, памяці продкаў. Вобраз матчынай мовы, якая валодае ачышчальнай сілай, з'яўляецца першай сэнсавай дамінантай у творчасці паэта. Янка Сіпакоў ставіць знак роўнасці паміж паняццямі РАДЗІМА – НАРОД – МОВА – МАЦІ. Мастак упэўнены ў тым, што калі гэтыя ланцуг разбурыцца, то разбурыцца сістэма спрадвечных каштоўнасцей, загіне род.

Амаль кожны верш Янкі Сіпакова насычаны медытатывнасцю, што лучыцца з глыбінным псіхалагізмам: і пейзажныя замалёўкі, і маналогі-споведзі, і лірыка каханна маюць абавязковы выхад з лакальнага перажывання і асабістага пачуцця на ўсеагульны драматызм і ўніверсальную трыюгу як своеасаблівыя каталізатары дыялагавасці, шматгаласці, рознаценнасці, рознавектарнасці. Таму часта лірычны герой адчувае ці нават прадчувае сваё «выпадзенне» з часу, рух не ў нагу з ходам гістарычных падзей. У адпаведнасці з гэтым вынікае яшчэ адна сэнсавая дамінанта лірыкі Янкі Сіпакова: у ёй пастаянна захоўваецца супрацьпастаўленне Добра і Зла і вобразна-стылявы кантраст як асноўны прыцып пісьма. Жыццё асобы і нацыі падобна на вечны рух кола: Дабро процістаіць Злу, Бяда і Гора – Шчасцю, Галеча, Беднасць – Багаццю, Хвароба – Здароўю, Смерць – Жыццю.

Янка Сіпакоў у сваёй творчасці выкарыстоўвае сталыя фальклорныя жанры: баладу і прытчу. Ён – адзін з самых яркіх прадстаўнікоў баладнага жанру, зборнік якога «Веча славянскіх балад» па праву займае выключнае месца ў гісторыі беларускай літаратуры. Балада сінтэзуе ў сабе лірычны, эпічны і драматургічны пачаткі, пры перавазе першага ці другога. Аўтара балады цікавіць эпічнае здарэнне, але не само па сабе, а менавіта тым, што дае магчымасць паказаць веліч ці нізкасць чалавечага духу, выказаць свае адносіны да пэўнай з'явы. Драматычнасць жа балады абумоўлена складанасцю канфлікту паміж Добром і Злом, імкненнямі чалавека да нечага светлага і немагчымасцю іх здзяйснення. Твор Янкі Сіпакова «Вяселле» напісаны ў фальклорным стылі. Паэт умела выкарыстоўвае традыцыйныя фальклорныя вобразы, адухаўляе прыроду. Так, у адпаведнасці з народам ажыццяўляе свой выбар нявеста з беларускай балады XV стагоддзя – вольная дзяўчына выходзіць замуж за раба. Балада «Вяселле» – балада-песня, балада-плач, прасякнутая болем і любоўю да тых высакародных людзей, якія не пабаяліся рабства, захавалі ў экстрэмальных умовах сваё каханне. Твор напісаны ў форме паслядоўнага звароту нявесты да дня, вечара, ночы, раніцы, сонца з просьбай затрымацца на імгненне, падоўжыць мінулыя свабоды, якія ўжо закончыліся для дзяўчыны, бо па яе рана-рана бяжыць ужо з панскага двара цівун.

Прытча – жанр старажытны, эталагічны, павучальны, які мае вытокі яшчэ ў Бібліі. Грунтуецца на мастацкіх прынцыпах іншасказальнасці, упадабнення, перанясення прыкметаў з адных з'яваў і прадметаў на другія і значнага абагульнення. Гэты жанр блізкі прыёмам пісьма да байкі, казкі, метафары – тых твораў, у якіх не апошняе месца займаюць мараль, дыдактычная выснова, сэнсавая падтэкставасць. Асабліва выразна талент іншасказальнага, метафарычна-прытчывага пісьма выявіўся ў праявітых творах пісьменніка «Пажар», «Клетка», «Яма», «Гармонік», «Зона», «Слабыя і моцныя», «Лета з мянушкай», «Тыя, што ідуць», у якіх не толькі выразна «спрацоўвае» прытчападобнасць як мастацкі прыём, але і самі яны становяцца разгорнутымі прытчамі і метафарамі. Звычайны жыццёпадобны сюжэт

ператвараецца ў іх у міф, у філасофскае разважанне, фантазійныя мроі, героі і дзеі вольна пераводзяцца з праўдападобнага свету ў свет фантазійны (як у «Клетцы»).

Вобразны свет паэзіі Янкі Сіпакова больш «разгорнуты», шматгранны, вытрыманы ў розных колерах, маляўнічы, у якім многае трымаецца на слове, на фарбе, на гуку.

У паэзію Сіпакова сімвалы прыйшлі з фальклору, у яго шматлікіх вершах сустракаюцца такія сімвалы, як **Сонца** – крыніца жыцця і святла, **гнязда** – малой радзімы, хаты: «Вы кажце, гэта дзед? Гэта ж бацька, // Што столькі сыноў павыкрыльваў у людзі, // А сам са старою застаўся ў прасторным, астылым // **гняздзе**». Улюбёным колерам Я. Сіпакова з’яўляецца **зялёны**. Зялёны колер – гэта колер, які сімвалізуе сабой жыццё, радасць, маладосць, абуджэнне, вясну, лета, траву, лес. Ён адносіцца да разраду светлых, характарызуе светлыя з’явы. Вельмі часта ўжывае паэт і вобраз **зерня** як сімвал абнаўлення, нараджэння новага, еднасці чалавека з прыродай і няспыннага руху часу, пачатку (ці не архетып для беларускага слоўнага мастацтва): «О, **зернетка** – // Гэта ўжо работа. // Хай сабе яно і маленькае, // Але **зерне** праганяе адзіноту: // З ім на востраве, // Ужо як з сябрам, – удваіх...».

Захапленне тропамі ў Янкі Сіпакова таксама абумоўлена абстрагаваннем паэта ад будзённасці, пошукам крыніц натхнення ў міфе і фальклору. Тропы – гэта форма самапраяўлення аўтара ў творы, спосаб мадэлявання ім свету, іх наяўнасць выклікана антрапамарфізмам, калі неадухоўленыя з’явы прыпадабняюцца пачуццям і ўласцівасцям чалавека, пераносяцца на яго духоўнае жыццё. Адной з найбольш яркіх асаблівасцяў ранняй паэзіі Янкі Сіпакова з’яўляецца яе павышаная **метафарызацыя**. Метафара ў Янкі Сіпакова – выразны вобразны сродак мовы, які заснаваны на паралельным існаванні, на ўнутраным супастаўленні прамога і пераноснага значэння слова. У аўтара на першы план выступае пераноснае значэнне, але зусім не знікае і прамое, толькі засланяецца метафарычным (**хукала хата, расцірала вушы, усміхалася вокнамі, добрымі вокнамі**).

Як вядома, даволі часта пашыраны і ў мове гутарковай, і ў мове мастацкай такія прыём раскрыцця думкі, як **параўнанне**. Творам Янкі Сіпакова ўласціва надзіва багатая палітра параўнанняў: «Што ж ты, **ноч, нібы чорная знічка**, // Прамільгнула ў вясёлай гульбе? // І ўжо **раніца – мыш-невялічка**, // **Нібы шэрая мыш-невялічка**, // Скрытна точыць і точыць цябе».

Янка Сіпакоў – адзін з лепшых прадстаўнікоў сучаснай беларускай паэзіі. Яго поспехі – гэта поспехі ўсёй нашай паэзіі. І тыя асаблівасці, заканамернасці і тэндэнцыі, якія рухаюць развіццё сённяшняй паэтычнай думкі ўперад, уласцівы і лепшым узорам лірыкі Я. Сіпакова.

Літаратура

1. Бароўка, В. Ю. *Мастацкі этнаграфізм у беларускай прозе XX стагоддзя. Манаграфія* // В. Ю. Бароўка. – Віцебск. 2004. – С. 117.
2. Сіпакоў, Я. *У поўдзень, да вады: Кніга вершаў* / Я. Сіпакоў. – Мінск: Маст. літ., 1976. – С. 112.
3. Шамякіна, Т. І. *Беларуская класічная літаратура і міфалогія* / Т. І. Шамякіна. – Мінск: БДУ, 2001. – С. 172.

Грымута С. В. (Гродна, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ МІФАЛАГІЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ М. БАГДАНОВІЧА І Л. УКРАЇНКИ

У няспынным творчым пошуку сапраўдным «связным народаў і культур» быў М. Багдановіч. У цэнтры яго пільнай увагі – не толькі пытанні беларускага, але і ўкраінскага нацыянальнага мастацтва (артыкулы «Забутый шлях», «Краса

и сила», «Иван Франко», «В. Самийленко» і інш.). Максім-Кніжнік падказаў маладым беларускім творцам вектары пошуку: «Наш сягонняшні, наш заўтрашні на-прамак – да забытага намі народнага беларускага шляху» [3, с. 289]. Аднаўленне і творчая інтэрпрэтацыя пластоў старажытнай міфалогіі, скарбаў фальклору ажыццяўляліся паэтам ва ўласнай дзейнасці. Сапраўды, нізка «У зачарованым царстве», а таксама вершы розных гадоў аднаўляюць міфапаэтычную карціну свету. Так, кожная з прыродных стыхій мае свайго ўладара-гаспадара, у якім персаніфікуецца міфалагічнае светаадчуванне беларуса. Тут і «сумны, маркотны» [2, с. 52] Лясун, які «усім калышэць, дзвіжэць // У бару» [2, с. 215]; і «сіваву-сы, згорблены» [2, с. 55] Вадзянік, што спіць на дне ракі; і Змяіны цар у залатой кароне; і вечна неспакойны Падвей, што «нясецца, кружыцца, гудзіць // запявае, удалая галава!» [2, с. 217] і шматлікія іншыя.

Новы погляд на фальклорных персанажаў і адмысловая трактоўка сюжэтаў несумненна збліжаюць творчасць М. Багдановіча і Л. Украінкі. Сапраўднай вяршыняй драматургіі ўкраінскай паэткі стала драма-феерыя «Лясная песня», напісаная за 10-12 дзён, ў момант найвышэйшага эмацыянага напружання. У гэтым творы арганічна паядналіся традыцыі фальклору Вальні, здабыткі класічнай літаратуры і адметна-пошукавы аўтарскі почырк. Сёння да аналізу твора прыцягнены новыя, часам дыскусійныя, тэорыі. Адна з іх прадстаўлена ў грунтоўнай манаграфіі Веры Агеевай «Поетеса зламу століць. Творчість Лесі Украінкі в постмодэрній інтэрпрэтацыі».

Асноўны канфлікт у «Лясной песні» правакуецца драматычным сутыкненнем свету людскага і свету прыроднага. Мяжа паміж імі акрэслена ад самага пачатку: кантрастна разводзяцца «саламяны дух» (людскі) і дух «вольны» (прыродны). Заўважым, што ў сваіх творох М. Багдановіч вітае «жыццё на волі» [2, с. 60], якое адкрывае таямніцы Вечнасці. І як слухна зазначае Т. І. Шамаякіна, «ва усіх вершах міфалагічнага цыкла Багдановіч выступае як паэт-пантэіст, для якога Бог раствараны ў прыродзе, бог і ёсць прырода» [5, с. 106]. Таму «з прыродай зліўшыся душой» [2, с. 62] лірычны герой згаданай нізкі М. Багдановіча дысгармоніі не адчувае. Ён – частка Прыроднага, а, значыць, і Вечнага, і Касмічнага.

Між тым, лейтматывам у «Лясной песні» украінскай паэткі ёсць матыў пошуку гармоніі, звароту да першаснай еднасці чалавека і прыроды. Сапраўды, Лёся Украінка ў інтэрпрэтацыі фальклорных матываў ідзе далей: жыццё людское пачынае вымярацца і ацэньвацца з пазіцый і катэгорыі пазаграмадскія. Так, лес ад самага пачатку становіцца цэнтрам дзеяння. І з перспектывы бачання яго насельнікаў разглядаецца жыццё людзей, якія пранікаюць у незнаёмы і варожы ім свет: (Лукаш) «Да как же здесь мы можем поселиться? // Нечистое здесь место, горвят...» [4, с. 194]. На маленькім лапіку зямлі каля лесу мяркуюць абду-даваць сваё жыццё Маці, Лукаш і Дзядзька Леў. Вобраз апошняга акумуляюе адну з галоўных ідэй твора аб магчымасці гармоніі паміж чалавекам і прыродай. Разуваючы законы лесу («Всё, что в лесу, – не погань, а богатство» [4, с. 229]), ведаючы, «как с кем и с чем... надо обходиться» [4, с. 194], Дзядзька Леў меў падтрымку і з адваротнага боку. Менавіта ён паабірае захаваць залата-дуба і неаднойчы заступіцца за лесавічку Маўку. Сапраўды, у драме Лесі Украінкі адмыслова ўвасоблена прыродная тапаграфічная мадэль свету. Так, прысутнічае сакральнае дрэва – універсальны знакавы комплекс, што ўвасабляе цэнтр сусвету (вялікі стары дуб). Сакралізуецца і сам прыродны храм. Думаецца, таму, што пасля смерці Льва людзі слова «не датрымалі» (дуб быў зрублены), вельмі хістка гармонія парушылася. Свет прыродны стаў яшчэ больш варожым: разгуляліся злыдні, Куц, Вадзянік і Ліхаманка. Так, лес ізноў вярнуў свае межы, выгнаў чалавека і, крануты людзьмі, пачаў новае кола сваіх перааданняў.

Заўважым, што матыў рэінкарнацыі ў драме Лесі Украінкі займае адну з галоўных пазіцый. Найперш звязаны ён з вобразам цэнтральнай гераніі твора – Маўкі. Прыгажуня, уквечаная ўсімі мажлівымі фарбамі, паўстае з натуральнага, прыроднага асяродку сапраўднай Царэўнай. Захаўшыся, яна судакранаецца

са светам людзей і, жадаючы стаць там сваёй, фактычна робіцца служкай: «Мавка выходзіць из хаты переодетая; на ней грубая рубаша, плохо сшитая и с заплатами на плечах, узкая юбка из набивной ткани и полинявший полосатый фартук. Волосы гладко зачесаны, и две косы закручены вокруг головы» [4, с. 229]. У фінале твора герайна вяртае згубленае аблічча («Появляется Мавка в звездном венке, такая же, как вначале» [4, с. 273]) і разам з ім атрымлівае бясперсмае душы.

Адмысловы ракурс магчымай гармоніі прыроднага / чалавечага паказаны праз стасункі галоўных герояў – Маўкі і Лукаша. Музыка (натхнёна-шчырае гранне маладога хлопца) робіцца аднолькава зразумелай мовай для свету людскога і для свету прыроднага: «Из тростников слышится голос свирели – мягкий и переливчатый. И когда он делается слышнее, лес оживает: сначала на вербе и на ольхе появляются сережки, потом на березе распускаются листья. На озере раскрылись белые лилии и зазолотились цветы кувшинок. На шиповнике появились нежные боутоны» [4, с. 195]. Музыка нараджае пачуццё, якое і ёсць жыццём: (Мавка (вскрикувает от счастья)) «Ой, в грудь звезда упала!» [4, 215]. Такім чынам, мажлівасць гармоніі рэалізуецца праз мастацтва, красу, музыку. Даследчыца В. Агеева прапануе выразнае збліжэнне герояў «Лясной песні» з антычнымі персанажамі Арфеем і Эўрыдыкай [1, с. 204]. Сапраўды, майстэрства Лукаша, а таксама яго каханне абуджаюць Маўку, «ачалавечаюць» яе. З іншага пункту гледжання, музыка робіцца прычынай трагедыі герайні.

Падобная абсалютызацыя ролі музыкі (гукаў-гоманаў), красы ўласціва паэзіі М. Багдановіча. Так, яднанне са светам прыродным адбываецца праз тонкае разуменне яго гучання, што зліваецца з музыкай чалавечай душы. Гукавая палітра нізкі ўраджае дыяпазомам:

- «Сумны, маркотны лясун // Пачынае няголасна граць...» [2, с. 52];
- «Тонкаствольныя сосны звіняць» [2, с. 52];
- «аб чым *шэпча* ім галасок вецярка...» [2, с. 52];
- «Ды лаза зялёная жаліцца-шуміць...» [2, с. 55];
- «Ударыў ён – і *грукат пракаціўся*; // Мігае грозны меч, удары не сціхаюць» [2, с. 57];
- «Гулкім раскатам *грымотаў* другая ў адказ *азвалася*» [2, с. 58];
- «І шуміць высокі бор, // А ў душы не замаўкае // Струн *вясёлых перабор*» [2, с. 59];
- «*Стракочуць* конікі ў траве» [2, с. 61];
- «Міла бомы *смяюцца* ў цішы // Ціха срэбрам *грукае* крыніца» [2, с. 63];
- «Чуеш! Во *шорах* ног павукоў...» [2, с. 68] і інш.

Майстар ў выкарыстанні асанансаў і алітэрацыі, М. Багдановіч удала падкрэслівае-выяўляе музыку Прыроды. Кульмінацыяй (вельмі блізкай да Лукашовага грання з «Лясной песні»), сімфоніяй вясновага абуджэння ў згаданай нізцы паэта гучыць «Маёвая песня».

Багата персанажаў з украінскага фальклору дзейнічаюць ў драме Лесі Украінкі: лясун, куц (чорт-лесавік), пералеснік, русалкі, пацярчаты (фантастычныя істоты ўкраінскага фальклору, пазашлюбныя дзеці, якія былі патоплены маці і сталі агеньчыкамі), злыдні і інш. Заўважым, што ролі і функцыі некаторых з іх выразна трансфармаваны аўтарскай свядомасцю. Так, «в украінскаму фольклоры мавкі – недобры звабніцы, які здебільшого шукаюць собі в жертву молодого хлопця чи чоловіка, щоб після веселих забав залоскотати його на смерть або ж завести в прірву чи непрохідну твань» [4, с. 203]. Маўка ж з «Лясной песні» сама спакушана граннем маладога хлопца. Акрамя таго, яна не помсціць Лукашу за ягоную здраду. Адзначым, што і само разуменне здрады падпадае карэкцыі: галоўная герайна пакутуе за здраду натуральнаму, прыроднаму ў імя кахання. У творах М. Багдановіча фальклорныя персанажы захоўваюць сваё традыцыйнае аблічча і функцыі. Так, напрыклад, выглядае рытуал русалчыных забаў, падкрэслены адмысловым карагодным рытмам:

*А людзей атышчу, абайду,
Вочы ўсім ім зацямно, адваду.*

*І туды, дзе лягла цемень, мгла,
Дзе зялёны крыж свой ель падняла, –
Усіх туды заваблю, завяду:
«Вы пацешце-ка мяне, маладу!»
Як пачну абнімаць, цалаваць, –
Будуць біцца, заціхаць, уміраць.
А я гучна смяюсь, хахачу,
Абхвачу іх, не пушчу, шчакачу! [2, 205]*

Відаць, адзіным выключэннем у творах беларускага паэта ёсць абрад хрышчэнна дзікага лесуна, якому «... месяц маркотны свяціў, // падымалі крыжы ў неба елі, – // І ў сінняй нябеснай купелі // Душу дзікую ён ахрысціў» [2, с. 208]. У вершы «Хрэсьбіны лесуна» аблічча лесуна вельмі падобнае да вобразу Куца, маладога, энергічнага паніча-лесавіка з драмы Лесі Українкі.

Варта адзначыць, што ў «Лясной песні» Лесі Українкі «важлівым моментам розмежування прыроды і сацыяму ё тэ, што в цих двох світах по-різному пліне час – міфалогічны і канкретна-історычны» [1, с. 198]. Сапраўды, міфалагічны час з яго цыклічнасцю арганізуе прастору твора. Змена пораў года – адвечнае вяртанне-нараджэнне, пераўвасабленні Маўкі (з вярбы выйшла – ў вярбу пераўтварылася) аднаўляюць зладжаную паслядоўнасць. Міфалагічны час, як вядома, не прадугледжвае пачатку-канца і ў гэтым ён аднастайны. Час жа канкрэтна-гістарычны надае драматызму жыццю. Адпаведна праз іх «сутыкненне» змяняецца звыклі і чалавечы, і прыродны лад жыцця: абуджаецца насустрач каханню лесавічка Маўма, сацісцяга тямніцы натуральнага быцця Лукаш.

Як вядома, міфалагічны час з яго цыклічнасцю рэалізуецца праз шэраг бінарных апазіцый, адной з якіх выступае апазіцыя «верх-ніз». Яна найбольш ярка раскрываецца ў нізцы М. Багдановіча «У зачарованым царстве». У згаданай нізцы архетып глыбіні (крыніца, магіла, курган, дно) канкуруе з архетыпам вышыні (вярхушка дрэва, неба, зоркі, сонца). Праламляльным, у многім пераходна-прамежкавым тут выступае гладзь возера, у якой могуць адлюстроўвацца неба, зоры, і за якой – бездань «нязнанага свету» дна. Найбольш паказальныя ў адзначаным плане – вершы «Возера», «Над возерам», «Самнабул». «Халоднае» люстэрка лесуновага возера, што «жыццё сабою адбівае // І ўсё, што згінула даўно, // У цёмнай глыбіні хавае» [2, с. 53], азначае вечнасць мінулага, шлях да продкаў. Аднак рух адбываецца і ў адваротным кірунку – да вышыні неба, «да зор». Таму не толькі бязмежна прастора мінулага, але і бясконцасць будучыні яднаюцца-перакрыжоўваюцца ў чалавеку, міракосме. Як слушна зазначае Т. І. Шамякіна, «хранатоп у яго (Максіма Багдановіча – С. Г.) творах якраз сведчыць пра магутную духоўную дамінанту – сувязь яго з Космасам і вялікай культурнай традыцыяй, яго нацэленасць на наўменальную інфармацыю» [5, с. 108]. Так, у адным з вершаў цыкла паэт заклікае:

*Падымі угару сваё вока,
І ты будзеш ізноў, як дзіця,
І адыйдуць-адлынуць далёка
Усе трывогі зямнога жыцця.
Ціха тучу блакіт закалыша,
У душы адрасце пара крыл, –
Узляціць яна ў сінюю вышу
І ў струях яе змые свой пыл [2, с. 74].*

Нізка М. Багдановіча «У зачарованым царстве» праз замалёўкі-мініятуры адмыслова прадстаўляе міфалагічную карціну свету. Гэта была першая прыступка ў вызначанай паэтам праграме павароту да крыніц роднага. Між тым, разумеючы, што вышэйшая форма міфалагізму – міфатворчасць, М. Багдановіч піша твор «на тэму біблейскага міфа» [2, с. 666] «Страцім-лебедзь». У баладзе паэт па-наватарску пераасэнсоўвае апарыфічную легенду

пра «непакорлівага» Страцім-лебедзя, які самаахвярна загінуў, ратуючы-даючы жыццё іншым птахам.

Драматургія Лесі Українкі пераканаўча сведчыць пра сувязь з міфапаэтычнай карцінай свету. З аднаго боку, аўтарка па-майстэрску апрацоўвае традыцыйныя літаратурныя тэмы і вобразы, выкарыстоўвае прадуктыўную семантыку старажытнай міфалогіі. З другога, яе індывідуальная інтэрпрэтацыя традыцыйных сюжэтаў сведчыць пра яскравую арыгінальнасць, пра ўменне знайсці ў міфалагічным пласце мастацкай свядомасці новыя акцэнтны. Апошняе, натуральна, было абумоўлена неабходнасцю новага падыходу да эстэтычнага ўспрыняцця свету і чалавека.

Багдановічаўскі шлях да першапачатку нацыянальнай свядомасці быў пазначаны наступнымі важнымі этапамі: адтварэнне міфапаэтычнай карціны свету беларусаў і ўласна міфатворчасць. Увабраўшы найкаштоўнейшае з нацыянальнай літаратуры, глыбока спазнаўшы еўрапейскую і сусветную традыцыю, абодва аўтары здолелі паставіць новыя акцэнтны ў трактаванні праблем маральнага выбару, здрады, няволі, патрыятызму і інш.

Літаратура

1. Агеева, В. П. *Поетеса зламу століць. Творчість Лесі Українкі в постмодерній интерпретації: Монографія.* / В. П. Агеева – 2-ге вид., стереотип. – Київ: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Багдановіч, М. *Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч.* – 2-е выд. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – Т. 1: *Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды.* – 751 с.
3. Багдановіч, М. *Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч.* – 2-е выд. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – Т. 2: *Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды.* – 600 с.
4. Українка, Л. *Избранное / Предисл. и прим. А. Дейча.* / Леся Українка. – Москва: Правда, 1984. – 432 с.
5. Шамякіна, Т. І. *Беларуская класічная літаратура і міфалогія.* / Т. І. Шамякіна. – Мінск: БДУ, 2001. – 186 с.

Грынько М. У. (Гродна, Беларусь)

ВОБРАЗНАЯ СІСТЭМА ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ НАВАГРУДЧЫНЫ

«Вяселле – самы ўрачысты абрад у жыцці беларускага народа. Гэта своеасаблівая народная опера з пралогам, драматычнай кульмінацыяй і заўсёды шчаслівым заканчэннем. Народ стагоддзямі ўдасканальваў лібрэта гэтае оперы, якая надзвычай багата насычана спевамі, музыкай, танцамі, вострым дыялогам, гумарам», – пісаў Р. Р. Шырма [2, с. 5].

І сапраўды, песень у вяселлі надзвычай багата. Яшчэ раней, калі вясельны абрад складаўся з такіх этапаў, як сватанне, заручыны, дзявочы вечар (зборная субота), пасад нявесты, падрыхтоўка каравая, вясельнае застолле ў нявесты, а затым і ў жаніха, раздача каравая і пярэзвы, песнямі суправаджаліся ўсе гэтыя этапы без выключэння.

Ужо на падрыхтоўчым этапе беларускага вяселля шырока выкарыстоўвалася песня:

*Прыехалі сваты на двор,
Пусцілі стралу ў акно:
– Страла мая, страла,
Па што ты прыйшла?
Ці па мёд, ці па гарэлку,
Ці па красну дзеўку?*

– Ні па мёд, ні па гарэлку,
Але па красну дзеўку!

(в. Сямкова Навагрудскага р-на)

Як вядома, у традыцыйных звычаях, песнях і прамовах выразна выяўляюцца старажытныя формы шлюбнай абраднасці гэтага этапу – купля-продаж нявесты. Водгукі гэтага звычайна адбіліся ў беларускіх песнях, якія спяваліся ў час запоін і заручын. Па словах Э. В. Памяранцавай, «гандлёвы характар сватаўства і пастаянства матыву продажу нявесты ў вясельнай паэзіі тлумачыцца не толькі наяўнасцю перажыткаў шлюбу – куплі-продажу..., але яшчэ і тым, што вяселле ў патрыярхальнай сям’і з’яўлялася, перш за ўсё, гаспадарчай здзелкай, было звязана са стварэннем новай эканамічнай адзінкі» [1, с. 744]. Гэта вельмі слушна, паколькі, дзякуючы такой форме шлюбу, стварылася цэлая сістэма вясельнай сімволікі: жаніх і сваты – купцы, нявеста – тавар, бацькі, брат, суседзі нявесты – гандляры, сам шлюб – гандал. У народных песнях ярка адлюстраваліся алегарычны характар размовы, якая вялася ў час сватання.

Заручыны (запоіны) – адзін з найважнейшых вясельных этапаў, у час якога хлопец і дзяўчына аб’яўляюцца жаніхом і нявестай, урачыста дамаўляюцца аб шлюбе. На заручынах спявалі нямала песень. У тым ліку і пра «добраю здзелку».

У большасці выпадкаў маладыя бралі шлюб па згодзе. Аднак вядомы выпадкі, калі іх жаніх супраць іхняй волі:

– Ой, ліхая мая доля,
Найлішэйша мая маці:
За каго я не хацела,
Мусіла мяне аддаці.

(в. Кміцянка Навагрудскага р-на)

У шматлікіх песнях гэтага этапу выказваюцца глыбокія пачуцці маладых, калі яны бралі шлюб не па прымусе бацькоў, а «па прымусе сэрца». Такія песні – светлага, лірычнага настрою, яны раскрываюць прыгожыя, высакародныя пачуцці і перажыванні закаханых. Матывы кахання, пяшчоты, дабрны праходзяць праз творы. Перажыванні нявесты ў каханні жаніха ярка раскрываюцца з дапамогай тэксту:

Прыкрыкнула шэра вуліца пры бары:
А што ж майго селязёнюшкі доўга нет?
Ай, знаць, яго шэры вуліцы зманілі,
Ай, знаць, яго зеляной травой кармілі.

(в. Рошчыца Навагрудскага р-на)

У песнях заручын паўстае ідэальны вобраз нявесты. Некалькімі трапнымі, выразнымі штрыхамі малюецца партрэт любай дзяўчыны, засмучанай нязвяданай будучыняй.

Матывам суму, тугі надзелены песні зборнай суботы. Іх змест вызначаецца драматызмам, глыбокім лірызмам.

Зборная суботка настаяе,
Зялёная рутанька на стале...

(в. Кміцянка Навагрудскага р-на)

За тры-чатыры дні да пачатку вяселля пачынаецца плённая падрыхтоўка да яго. У гэты час прыбіраюць, упрыгожваюць хату. Менавіта тады адбываецца яшчэ адзін немалаважны этап вяселля – падрыхтоўка і пячэнне каравая. Жанчыны (але не можа быць тут удавы) збіраюцца і рыхтуюць вясельны каравай. Каравай на Навагрудчыне пячэцца не адзін, а некалькі (звычайна 5–6). Адзін – галоўны – з самага пачатку вяселля будзе стаяць на покуці перад маладымі і павінен там захоўвацца.

У песнях каравай услаўляецца, адушайляецца, з ім вядуць гаворку, просяць яго, каб «удаўся»:

*Падыходзь, падыходзь, каравай,
 Вышэй печы мураванае,
 Вышэй стала залатога,
 Вышэй князя маладога.
 А наш каравай – як калясо,
 А прасачкі – як пралесачкі,
 Як на небе зорачкі.
 Да хвала табе, Божа! —
 Я дзела зрабіла,
 Каравай у печ ўсадзіла.*

(в. Чамяроўка Навагрудскага р-на)

Тут жа мы бачым і «святую» справу каравайніц. У песнях яны паказваюцца як вельмі працавітыя, добрыя, з залатымі рукамі жанчыны, хаця нярэдка з іх здзекуюцца, смяюцца, прыпісваючы ім недарэчныя ўчынкi:

*Старшая каравайніца,
 Старшая каравайніца,
 Да ўсё цеста пакрала,
 Да ўсё цеста пакрала,
 Да ў кішэні паклала,
 Да ў кішэні паклала.*

Тут жа смяюцца з таго, што яе ўчынак выявіўся:

*Як пашла танцаваці,
 Як пашла танцаваці —
 Стала цеста брыняці,
 Стала цеста брыняці,
 Да з кішэняў выпадаці,
 Па пакоі танцаваці.
 Каравайніца лятала –
 Яна зайца даганяла.*

(в. Сямкова Навагрудскага р-на)

Каравайніца на гэта адказвае, што хочь цеста і пакрала, але ўсё роўна каравай удаўся, паколькі на яго патрачана «трыццаць бочак пшанічнай мукі, тры бочкі крынічнай вады, дваццаць коп яец».

У першы дзень вяселля ў доме маладой зранку збіраюцца сяброўкі. Ужо ў гэты час пачынаюцца розныя жарты, песні. У песнях ідзе аповед пра цяжкае жаночае жыццё, пра прыгажосць маладой, пра яе працавітасць:

*Маладая наша шые, вяжа, вышывае,
 А прыгожа як спявае.*

(в. Кміцянка Навагрудскага р-на)

Спяваюцца і жартоўныя песні «павучальнага» характару, дзе жанчыны даюць карысныя парады маладой дзяўчыне:

*Рана класціся, позна ўстаць,
 Не спяшацца працаваць.*

(в. Сямкова Навагрудскага р-на)

У час, калі маладыя выходзяць з хаты, каб ехаць да шлюбу, спяваюцца і адпаведныя песні:

*Да ляцелі гусанькі з-пад дуба:
 – Час табе, Волечка, да шлюба!
 – Во да што вам, гусанькі, да таго,
 Ёсць у мяне мамачка для таго.
 Да ляцелі гусанькі цераз сад:
 – Час табе, Волечка, на пасад.*

– Во да што вам, гусанькі, да таго,
Ёсць у мяне татачка для таго.

(в. Рошчыца Навагрудскага р-на)

Калі ўсе госці перад ад'ездам «да вянца» абыходзяць тры разы вакол стала, спяваецца песня «А куце, ты мой куце», дзе паказана развітанне маладой з самым святым месцам у хаце – з покуццю (святым кутом):

А куце, ты мой куце,
А хто ж цябе шанавець будзе,
А хто ж цябе шараваць будзе?
Я ж тебе шанавала:
Штосуботкі шаравала,
Штонядзелькі прыбірала.

(в. Чамяроўка Навагрудскага р-на)

Пасля шлюбу ў час застолля спяваецца безліч розных песень. Тут можна сустрэць самыя розныя матывы, вобразы. Вялікую частку твораў займаюць песні, якія перадаюць душэўны, псіхалагічны стан маладой, яе пачуцці перад невядомым жыццём. Нявеста зайздросціць салоўку:

Лепш табе, салоўка,
Чым мне,
Ты паляціш у сваё гняздзечка,
А я – не.

(в. Сямкова Навагрудскага р-на)

Надзвычай пачуццёвай узрушанасцю і эмацыйнай напоўненасцю вылучаюцца ў вясельнай паэзіі сіроцкія песні. Галоўным матывам, які праходзіць праз увесь цыкл сіроцых песень, з'яўляецца шуканне маладою магілкі бацькоў і запрашэнне іх прыйсці на вяселле:

— Да ідзі, да ідзі, да мой матачка, дадому,
Бо без цябе няма да парадачку ўдома.

(в. Кміцянка Навагрудскага р-на)

Большую эмацыйную афарбоўку ў песнях такога тыпу надаюць розныя моўна-выяўленчыя сродкі, сярод якіх – паманшальна-ласкальныя суфіксы *мам-ацк-а*, *сэрц-айк-а*, *руч-к-і*.

У гэтых песнях маладая звяртаецца да прыродных сіл, каб тыя дапамаглі з'яўленню яе маці ці бацькі на вяселлі. Яна просіць ветру, каб раздзьмуў пясок, паламаў дошкі і выпусціў яе мамачку на волю. Зазначым, што песень сіраце-жаніху спявалася значна менш. У такіх творах выяўляецца глыбокая душэўнасць і шчырасць знешне замкнутага, маўклівага, сціплага хлопца, яго чуласць, адносіны і павага да родных.

Народныя погляды на годнасць нявесты выразна раскрываюцца ў песнях-павучэннях маці сыну. Рэгламентуючы паводзіны сына ў час сватання, маці раіць яму глядзець не на золата і срэбра, а на дзяўчыну.

Вясельнае застолле ў маладой і маладога заканчваецца адорваннем маладых. І ўжо пачынаючы з гэтага часу, можна больш чым на якім-небудзь іншым этапе пачуць сумныя песні: развітанне маладой з роднай хатай, бацькамі, роднымі, блізкімі. Тут дзяўчаты-дружкі, і старэйшыя жанчыны спяваюць песні, у якіх паказана развітанне маладой з мінулым жыццём. Нават у адной песні (напр., «Дзе б я ні ехала...») сабраны самыя дарагія для нявесты людзі і месцы: бацькі, брат, сястра, суседзі; парог, родная хата, вароты бацькоўскага двара... Матывам болю раставання прасякнуты песні, у якіх ідзе гутарка аб растанні маці з дачкой, аб тым, як цяжка аддаваць дачку замуж, як цяжка пакідаць чалавека, які ўсё жыццё быў сябрам, дарадцам, чалавека, якому ты абавязаны сваім жыццём:

– Астайся, мая мамачка, здарова,
 Я паеду з чужымі людзьмі ў дарогу,
 – А куды ж ты, маё дзіцятка, паедзеш,
 З кім мяне старэнькую пакінеш?
 – Пакідаю, цябе, мамачка, з бабамі,
 – Будуць да табе чужыя дзеткі слугамі,
 – Да не будзе табе пасцелька бела паслана,
 Да не будзе на стол ложка падана.
 (в. Сямкова Навагрудскага р-на)

А ў песні «Да братка сястрыцу да дадому кліча» паказана развітанне маладой з братам, з тым чалавекам, якому яна магла даверыць усе тайны дзявочага сэрца. Брат быў заўсёды побач з сястрою ў цяжкую хвіліну, заўсёды дапамагаў ёй. Таму растацца з ім вельмі цяжка:

Да братка сястрыцу да дадому кліча:
 – Да пойдзем, сястрыца, да пойдзем сястрыца,
 Да пойдзем дадому.
 Да будзе нас маці вячэраці ждаці,
 Да будзе нам маці сыр белы краяці.
 Будзе тваё месца за сталом гуляці,
 Будзе твая ложка сухая ляжаці.
 (в. Сямкова Навагрудскага р-на)

Але сястра адказвае, што нікуды ўжо не пойдзе:

– Не пайду я, братку,
 Не пайду дадому,
 Буду прывыкаці
 Я к гэтаму дому.

У наступнай песні мы бачым сумную карціну, дзе маладая кідаецца ў ногі маці і просіць яе, каб тая нікуды не пусціла сваё дзіця. Але маці адказвае, што ўжо нічога зрабіць не можа:

Заплакала наша маладая ў каморы,
 Ды пала роднай мамачцы ў ногі:
 – Да не аддай, не аддай мяне, мамачка, ад сябе,
 Пералецею хоць лецечка у цябе,
 Перазімую хоць зімачку у цябе.
 – А як жа ж цябе, маё дзіцятка, не аддаць?
 Ўжо прыехалі госцейкі, што узяць...
 (в. Сямкова Навагрудскага р-на)

Падагуліўшы вышэй сказанае, зазначым, што вясельным песням Навагрудчыны характэрны як матывы радасці, весялосці, шчасця, так і сумныя ноткі. Матывы разстання маладой дзяўчыны з родным парогам – тое няведанае раней адчуванне жалю, любові до роднага – гучыць і гучыць у песнях вясельнага часу. Вобразы маладых, бацькоў, сватоў і многіх іншых людзей знаходзім мы ў вялізнай колькасці вясельных песень.

Літаратура

1. Померанцева, Э. В. Семейная обрядовая поэзия / Э. В. Померанцева // Русское народное творчество. – М., 1956.
2. Шырма, Р. Беларускія народныя песні. Т. 5 / Р. Шырма – Мінск, 1974.

Кабржыцкая Т. В., Дзюкава Э. Ю. (Мінск, Беларусь)

СКАНДЫНАЎСКІЯ САГІ. ТЭМА ПАЛОМНІЦТВА І НАША ГІСТОРЫЯ: МІФ І РЕАЛЬНАСЦЬ

Для высьвятлення этнакультурнага зместу твораў украінскага і беларускага Ранняга Сярэднявечча паказальным мог бы быць зварот да Кіеўскага і Полацкага летапісаў. Бо ж вядома, што ігумен Выдубіцкага манастыра Майсей, ствараючы Кіеўскі летапіс, карыстаўся, акрамя іншага, звесткамі, якія былі закладзены менавіта ў Полацкім летапісе. Аднак Полацкі летапіс, адзін з першых гісторыка-літаратурных твораў, напісаных на беларускіх землях, да нашага часу ў арыгінальным выглядзе не дайшоў. Нельга не адзначыць народназнаўчую аснову іншага знакамітага тагачаснага твора – «Аповесці мінулых гадоў» Нестара-летапісца. Заўважым, у выніку страчанаасці Полацкага летапісу беларускія даследчыкі звяртаюцца да твора Нестара як да адной з важных крыніц, якія даюць падставы ўзнавіць яго змест і высветліць адметнасці нашай мінуўшчыны. Не лішне пры гэтым звярнуцца і да некаторых фальклорных крыніц – як уласна беларускіх, так і замежных.

Своеасаблівае «асэнсаванне» падзей на беларускай зямлі ў перыяд Ранняга Сярэднявечча, у прыватнасці на Полаччыне, змяшчаюць беларускія паданні і легенды [2, с. 281]. Аднак не менш нас цікавіць скандынаўскі матэрыял, у прыватнасці сагі. У сагах фантастыка язычніцкай міфалогіі, уласцівая славянскаму фальклору, саступае месца гістарычнаму бачанню і адлюстраванню рэчаіснасці. У пэўным сэнсе можна праводзіць паралель паміж сагамі і славянскімі былінамі. Быліны – традыцыйныя народныя эпічныя рэчытатывыя песні. Даўнейшая назва іх – *старыны, старынікі*, што азначала «песні пра сапраўдныя падзеі далёкай мінуўшчыны». Так, украінскія даследчыкі лічаць, што быліны, вырастаючы з рэальнага матэрыялу, мелі ўплыў і на казацкія думы, і на гістарычныя песні [6, с. 163].

Падрэслім, што яшчэ ў летапісе Нестара з’явілася нарманская канцэпцыя нашай даўняй гісторыі і, як лічаць даследчыкі, належыць яна альбо сыну Уладзіміра Манамаха Мсціславу, альбо яго паслядоўніку. Навуковая цікавасць да разгледу яе ва ўсходнеславянскай навуцы то вынікала, то сцішвалася. Так, у сярэдзіне XVIII ст. акадэмік Імператарскай Санкт-Пецярбургскай акадэміі навук Г. Мюлер выступіў з тэорыяй пра тое, што дзяржава Кіеўская Русь была заснавана нармандамі. Імператрыца Елізавета Пятроўна пад ціскам навуковай грамадскасці, а сярод тых, хто выступаў катэгарычна супроць выказанай тэорыі, знаходзіўся і М. Ламаносаў, вымушана была прыняць рашэнне пра забарону далейшых навуковых даследаванняў на доказ нарманскага паходжання Русі. Працы Мюлера былі канфіскаваны і знішчаны. У той жа час спыненне навуковых даследаванняў яшчэ не азначала тое, што сама праблема страціла сваю прыцягальнасць. Да яе распрацоўкі звярталіся замежныя навукоўцы з Еўропы і ўсходназнаўцы. Сярод вядучых рускіх вучоных – староннікаў нарманскага паходжання Кіеўскай Русі – можна назваць акадэміка А. Шахматава. Іван Франко, даследуючы ў Галічыне стражытную літаратуру Кіеўскай Русі, заклікаў навукоўцаў, якія займаюцца вывучэннем спісаў тэксту знакамітай «Аповесці мінулых гадоў», больш увагі прыдзяліць змешчаным у спісах паэтычным легендам, якія трапілі туды са скандынаўскіх саг. Іншая група вучоных, як расійскіх, так і украінскіх (Б. Грэкаў, Б. Рыбакоў, М. Грушэўскі і інш.), прытрымліваючыся супрацьлеглых поглядаў, запярэчвалі нарманскую канцэпцыю. І ўсё-такі даследаванне асобных аспектаў незванай навуковай праблемы не магло не працягвацца. Так, у Львове ў 1926 г. з’яўляецца праца С. Тамашэўскага «Nowa teoria o pochodkach Rusi», у Петраградзе ў 1922 г. А. Ляшэнка друкуе даследаванне «Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гарольде». Беларускі вучоны В. Ластоўскі закранае ў 1926 г. гэту праблему ў сваёй знакамітай «Гісторыі беларускай крыўскай кнігі» і г. д. Аднак як і ў імперскай

Расіі, тэорыю нарманскага паходжання Русі кіруючыя органы ў савецкія гады палічылі палітычна шкоднай.

Канец XX – пач. XXI стст. прынёс ажыўленне ў даследаванні сувязей ўсходне-славянскіх зямель са скандынаўскімі краінамі, якія мелі месца ў дахрысціянскай эпоху і ў час прыняцця хрысціянства. У Кіеве ўбачыла свет унікальная шмат-томная праца А. Прыцака «Походжэння Русі» [4; 5]. Яе аўтар, прадастаўнік украінскай дыяспары, знаўца большасці еўрапейскіх моў, а таксама выдатны ўсходазнаўца, здзейсніў грунтоўны аналіз замежных першакрыніц, а найперш — старажытных скандынаўскіх тэкстаў. Гэта дазволіла А. Прыцаку зрабіць шмат адкрыццяў гісторыка-культурнага характару, высветліць многае з таго, што датычыць даўнейшага перыяду жыцця ўкраінскага і беларускага народаў, выказаць сваю аргументаваную думку адносна тых навуковых падыходаў да асобных фактаў і з’яў, якія выклікалі спрэчныя погляды. З беларускага боку зацікаўленасць тым перыядам гісторыі, калі праз нашы землі пракладаўся шлях «з варогаў у грэкі», выявіла Нацыянальнае тэлебачанне. Канал «Лад» у 2008 г. у некалькіх перадачах пад назвай «Лабрынты» (3. ІІ і 6. ІІ; 10. ІІ і 13. ІІ; 19. ІІ і . 24. ІІ 2008 г.) знаёміў глядачоў з тымі звесткамі па роднай гісторыі, якія можна адкрыць для сябе, спазнаўшы гісторыю скандынаўскіх краін. Аўтары перадач А. Матафонаў і Я. Новікаў для падмацавання ўласных думак неаднойчы спасылаліся на тэксты скандынаўскіх саг, даследаванне закранутых пытанняў у працы замежнага навукоўцы А. Катлярчука. Відавочна, імі была скарыстана яго кніга «Шведы на Беларусі». У тэлеперадачах закраналася пытанне пра прыняццё першага хрышчэння на Беларусі.

Згаданая праца А. Прыцака змяшчае шмат цікавых матэрыялаў, якія таксама ўзнямаюць гіпотэзу скандынаўскай хрысціянізацыі славян. Скандынаўскія народы, у пошуках новых тэрыторый пражывання, імкнучыся да асваення новых зямель, да адкрыцця новых шляхоў зносін, якія б забяспечвалі выгодныя ўмовы гандлю, спачатку скіроўваліся з поўначы ў бок Англіі. Пазней, праз тое ж Балтыйскае мора, пачалі адкрываць для сябе землі, што ляжалі ўздоўж водных артэрыяў, – Паўночнай і Заходняй Дзвіны, Дняпра і інш. Аўтары тэлеперадачы звязваюць падзеі першага хрышчэння на беларускіх землях менавіта з такімі паходамі вікінгаў, а канкрэтна – з імем скандынаўскага месіянера Торвальда Кодрансана (? – пасля 1002 г.). Пры гэтым яны выказваюць меркаванне, што дзякуючы Торвальду хрышчэнне на Полацкай зямлі адбылося раней, чым у некаторых краінах Скандынавіі, а можа нават і раней, чым ажыццявіў хрысціянізацыю Русі кіеўскі князь Уладзімір. Як выявілася, «Беларуская энцыклапедыя» таксама змяшчае допіс пра Торвальда Вандроўніка, аўтарам якога з’яўляецца А. Белы [6, с. 516]. Агульны накірунак тэлеперадачы не ўступае ў супярэчнасць з энцыклапедычным артыкулам.

Звесткі пра Торвальда Кодрансана дае і А. Прыцак. Яны ўзятыя аўтарам даследавання з рознага роду старажытных старанародных дакументаў, у тым ліку і з тэкстаў саг. На падставе аналізу скандынаўскіх старажытных крыніц, летапісных тэкстаў XIII ст., ісландскіх саг украінскі вучоны выказвае меркаванне пра тое, што хрысціянства прыходзіла на нашы землі не толькі з візантыйскага поўдня, але і са скандынаўскіх паўночных краін.

Як бачна з даследавання А. Прыцака, пачынаючы яшчэ з VIII ст. вікінгі здзяйснялі паломніцтвы ў Рым і Ерусалім праз землі Заходняй Еўропы. Гэта пераканаўча праілюстравана ў многіх матэрыялах, выкарыстаных у кнізе. Так, у знакамідым «Геймскрынгле» («Кола зямное»), адным з найбольшых зводаў старажытнаскандынаўскіх саг, які быў складзены ісландскім гісторыкам XIII ст. Сноры Стурлусанам, распавядаецца пра паломніцкае падарожжа ў Ерусалім нарвежскага караля Сігурда. У Ерусаліме кароль атрымаў ад караля Балдуіна і патрыярха Арнульфа частку Святога крыжа з умовай, што «Сігурд са сваімі дванадццю мужамі паклянецца наперад, наколькі стане ў яго сіл, пашыраць хрысціянства і арганізаваць у краі архіепіскапства» [5, с. 39]. Тэма паломніцтва ў Ерусалім нарвежскімі пілігрымамі ў XI–XIII ст., шлях якіх проходзіў праз Русь і Грэцыю, закранута і ў «геаічна-легендарных» сагах, а менавіта ў старашведскай «Саге пра гутаў» – «Cuta saga» [5, с. 433].

Асаблівую цікавасць для сучаснага даследчыка гісторыі паломніцтваў да святых мясцін уяўляе тэкст «Leidar-vísir» Н. Бергсана, які захаваўся ў спісах 1387 і 1400 гадоў [4, с. 722–731]. Старажытны тэкст грунтоўна прааналізаваны ўкраінскім вучоным, апошняя частка тэксту ім жа і перакладзена на ўкраінскую мову. Аўтар, які «склаў паломніцкі даведнік», запісаў яго са слоў абата Нікаласа, «мудрага і праслаўленага, разважлівага і добра абазнанага, высякароднага і прайдзівага», дае дакладную карціну кожнага з асобных адрэзкаў шляху з Ісландыі да Рыму, Канстанцінопаля, Ерусаліма. Адзін са шляхоў, як пазначае аўтар, ляжыць праз Нарвегію, Данію, Саксонію да Эльбы. Іншы – вядзе з Нарвегіі да галандскай Фрыззіі, да Дэвентара або да Утрэха, і «там людзі атрымліваюць пасах, прыпісанне і благаславенне для паломніцтва ў Рым» [4, с. 723]. Дакладнае апісанне падарожжа нагадвае тэкст славянскіх хаджэнняў. Іх тыпалагічнае падабенства выяўляецца і ў самім змесце, і ў структуры. Як і ў славянскіх хаджэннях, у ім гаворыцца пра спосабы перасоўвання (пешшу, водным шляхам, волакам і інш.), і пра адлегласці (колькі дзён шляху, колькі міль і г. д.). Змешчана ў тэксце і падрабязнае апісанне Вечнага Горада. Вобраз Ерусаліма тыпалагічна падобны да вобраз гэтага горада, створанага, у прыватнасці, ігуменам Даніілам [1]. Тут жа ідзе гаворка пра амаль усе святыя мясціны, звязаныя з падзвіжніцтвам Ісуса Хрыста, робяцца спасылкі на апокрыфы. Асаблівая ўвага, як і ў хаджэннях, надаецца апісанню Храма Гроба Гасподняга. Як і ў славянскай паломніцкай літаратуры, тут згадваецца «кароль Ерусаліма Балдуін» [4, с. 729]. Характэрна, што падзейны час названага заходне-еўрапейскага паломніцтва і паломніцтва ігумена Данііла супадаюць.

Вартыя ўвагі яшчэ некалькі прыкладаў. Характарызуючы «геаічна-легендарныя» сагі датчан, А. Прыцак звяртае ўвагу на паломніцкі паход у Ерусалім дацкага караля Эйрыка Свейнсана: «праз пакрытую лясамі Русь да Канстанцінопаля... Эйрык скіраваўся на прошычу ў Ерусалім» [5, с. 1025]. Тэкст «Leidir» — узор ісландскай падарожнай літаратуры – раскрывае шляхі паломніцтва да Рыму і Ерусаліма, якія звязваюць скандынаўскія землі з тэрыторыяй старажытнай Русі. Дазволім сабе вялікую цытату з тэкста (наш пераклад здзейснены з украінскага самаперакладу А. Прыцака англійскага арыгінала): «Сямідзённае плаванне з Ісландыі да Сярэдняй Нарвегіі (Бергена); а з Нарвегіі можна пешшу дайсці на ўсход да Гаўтланду і ўгару да Швецыі (Свія-ленду), а адтуль – да Сконэ ў Даніі. Еразунд – рака (ці пратока) паміж Сконэ і Селандам (Зеландам), а (Сторэ) Белт – гэта рака (пратока) паміж Селандам і Фюнам. А Лілле Белт – гэта рака (пратока) паміж Фюнам і Ютландам. З Ютланда можна пешшу дайсці праз (старую) Нямецчыну й Францыю, праз Ламбардыю (катэпанат Італіі) да горада Рым. З Нямецчыны можна пешшу дайсці да Венгрыі, адтуль тыя, хто жахадае, могуць ісці на ўсход на Русь, ці далей – да Канстанцінопаля ў Грэцыю і тым жа шляхам да Ерусаліма» [4, с. 732–733]. Заўважым, у канцы згаданага тэкста даецца тлумачэнне тагачасных геаграфічных назваў: Гардар – гэта Русь, Ромаборг – Рым, Мікла-град – Канстанцінопаль, Ёрсала-борг – Ерусалім. Іншыя тэксты, у прыватнасці з групы «сагаў, у якіх гаворка ідзе пра справы Русі», даюць тлумачэнне тагачаснай назве горада Кіева – Кенунгард. Горад Полацк, паводле тагачаснай традыцыі, называецца як Палтэск'я, Палтэсьюборг, Палтыска, Полтэск. Звернем увагу на частотнасць упамінавання Полацка ў старанардычных тэкстах. Так, у першым томе працы А. Прыцака Полацк згадваецца на 16 старонках. У другім томе — каля 50 разоў, пры гэтым гаворка ідзе яшчэ і пра раку Палату, полацкую зямлю, полацкую дынастыю, Полацкае княства, палачан. Больш за 30 разоў у другім томе сустракаюцца розныя варыянты назвы Паўночнай Дзвіны – Віна, Veina, Daugava, выкарыстоўваюцца такія тапанімічныя назвы, як Дзвінскі лес, Дзвінскі Астрог. Неаднойчы ідзе гаворка і пра Дзвінскі гандлёвы шлях. І гэта цалкам зразумела, паколькі адзін з двух вядучых накірункаў з Поўначы на Поўдзень быў пракладзены «з Рыжскай заліва праз Заходнюю Дзвіну, Полацк, далей пераходзілі на раку Касплю, затым праз раку Вольшу, каля Смаленска, выходзілі на Дняпро. Гэтым і тлумачыцца, – падкрэслівае А. Прыцак, – частае згадванне Полацка і Смаленска ў старанардычных крыніцах» [5, с. 767].

Як мы ўжо адзначылі, А. Прыцак закранае тэму «Торвальд і Полацк». Ён аналізуе тэксты двух саг пра Торвальда і падае ўрыўкі з іх ва ўсласным перакладзе. «Татр пра Торвальда» і «Крыстні сага» («Аповед пра хрысціянскую царкву») належаць да групы твораў, у якіх раскрываюцца першыя спробы хрысціянізацыі Ісланды ў 981 – 996 гадах і больш актыўны перыяд у наступныя 999 – 1001 гады. Як лічыць А. Прыцак, адзін з варыянтаў «Татра пра Торвальда» належыць яму манаха Гунлаўга Лейусана (памёр каля 1218 г.), другі быў створаны Стурлы Тордарсанам напачатку апошняй чвэрці XIII ст. На аснове другога вынікла і «Крыстні сага».

Паказальна, што сага як жанр канчаткова сфармавалася менавіта ў выніку працэсу хрысціянізацыі. Папярэдняе вуснае мастацтва выканання саг дасягла свайго вышэйшага ўзроўню да сярэдзіны XI ст. Кампанентамі даўняй традыцыйнай сагі былі: 1) генеалагічныя радаводны, 2) геаграфічныя звесткі пра межы краіны, 3) кароткія гісторыі (своеасаблівыя навелкі) *татры*, якія фіксавалі канкрэтныя эпизоды біяграфіі героя. Сагі як творы вуснага мастацтва абарніліся на паэзію скальдаў, нардычных паэтаў і спевакоў. Спатрэбіўся пэўны час – каля стагоддзя, каб ажыццявіўся пераход ад *вуснай* і *паэтычнай* творчасці да *напісання* тэкстаў і асэнсавання падзей, гістарычных рэалій менавіта *прозай*. І здзейсніліся гэтыя перамены пад уплывам заходнееўрапейскай хрысціянскай літаратурнай традыцыі. Фармаванне духавенства, развіццё абстрактнага схластычна-дагматычнага мыслення і іншае спрыяла інтэлектуалізацыі літаратурнай працы. На змену ранейшаму міфічна-цыклічнаму мысленню пачало прыходзіць лінейнае мысленне, закладзенае ў Бібліі. Перад элітай паўночных народаў адкрывалася гістарычная перспектыва. У 1133 г. быў заснаваны на поўначы Ісландыі Цінгейрарскі манастыр, які стаў галоўным цэнтрам навукі і навучання. Менавіта тут новыя аўтары, набліжаныя да кіруючых вярхоў, маючы духоўную асвету, стваралі новыя сагі. Выкарыстоўваючы пераклады лацінамоўных твораў хрысціянства – павучанні, апакрыфічныя апостольскія гісторыі, энцыклапедычныя працы Ісідора Севільскага і інш., манахі манастыра, па ўзору перакладной літаратуры, пачалі пісаць прыжыццёвыя біяграфіі сваіх патронаў. Думкі свае яны ўжо выказвалі ў дысцыплінаванай форме прозы. Трэба адзначыць, што новыя творцы адчувалі неабходнасць у крытычным мысленні, імкнуліся да аб'ектыўнасці. Рэалізавалася гэта своеасаблівым чынам. Аўтары, пры напісанні тэкстаў, запрашалі да сябе відавочцаў падзей, аўтарытэтных людзей, якімі ізноў такі былі скальды. Так вынікла новая літаратурная школа, у якой знайшлі месца і арнаментальны стыль вуснага аповеду, і фактаграфічны матэрыял, і ўзор пісьмовых крыніц. Выпрацоўваючы мастацкую тэхніку разгортвання сюжэту, старажытныя скандынаўскія аўтары пісалі пра сваіх герояў у жанравых адносінах так, як гэта ўжо было прынята ў еўрапейскай жыццёвай літаратуры.

З розных спасылак А. Прыцака на першакрыніцы – групу «каралеўскіх» («*Knytlinga saga*» – «Сага пра каралей Даніі») і «сямейных саг» (у прыватнасці, «*Vatnsdoela saga*» – «Сага пра людзей з Вадзяной Даліны»), тэксты скальдаў, працы літаратуразнаўцаў і гісторыкаў, – можна ўдакладніць біяграфію Торвальда Вандруніка. Яго продкі паходзілі з Нарвегіі. Сам ён належаў да ісландскага клану Скідунгаў, нарадзіўся ў паўночным рэгіёне Ісландыі. Юнаком прыяднаўся да каманды вікінгаў, якую ўзначаліў кароль Даніі Свейн Гаральдсан Вілабароды (гады праўлення: каля 984–1014). Свейн быў сынам Гаральда Сінязубага, караля, які ўжо быў хрысціянінам (гады праўлення: 940–984). Як пазначана ў «Геймскрынгле», Гаральд Сінязуб прыняў хрысціянства пад уплывам імператара Оттана II у 973 г. і заклаў асновы царкоўнай арганізацыі свайго каралеўства. Пры праўленні Гаральда былі *заснаваны* тры епіскапствы, месцам знаходжання аднаго з іх стаў горад Гэдэбу. Свейн узмацніў статус Гэдэбу – горада, порта, гавані, які стаў месцам пасялення еўрапейскай гандлёвай манаполіі. Менавіта тут, а таксама і ў порце Бірка, здзяйсняўся ўвесь кантроль за міжнародным гандлем паміж Паўночным і Балтыйскімі марамі. Свейн Вілабароды спачатку, абараняючы Данію, карыстаўся дапамогай саюзнікаў, далей, умацніўшы свае пазіцыі, заваяваў

Нарвегію і Англію, стварыў Паўночна-марскую імперыю. Вікінгі пачалі заваёўваць Англію яшчэ напачатку VIII ст. Паходы скандынаваў былі спосабам назапашвання капіталу, які даваў магчымасць, заваяваўшы, асвойваць новыя землі. Авадоца Англіяй — найвялікшая мара ўсіх вікінгаўскіх каралёў. Англія для іх была своеасаблівым Рымам. Адсюль, з Англіі, пашырыліся на Скандынавію ўсе заходне-еўрапейскія прагрэсіўныя ўплывы — хрысціянства, месіянерская дзейнасць, пісьменнасць. З цягам часу адчула на сабе з Поўначы гэта ўздзеянне і ўсходняе ўзбярэжжа Балтыйскага мора. Свейн Вілабароды, у камандзе якога знаходзіўся Торвальд, «хадзіў у збройныя паходы як ва Усходнюю Балтыку, так і далёка на поўдзень» [5, с. 221]. Нагадаем тут, дарэчы, пра сямейны сувязі караля са славянамі — жонкай караля Свейна была Сігрыд Ганарлівая, якую лічаць дачкою польскага князя Мешка I.

Шляхі Торвальда Вандроўніка можна суаднесці з шляхамі караля Свейна. Як член яго каманды, Торвальд не мог не трапіць у Англію, дзе ён прымае хрышчэнне ад епіскапа-месіянера Фрэдарыка. Разам з епіскапам Торвальд вырушае для здзяйснення місіі ў родную Ісландыю, аднак там ім давалося сустрэцца з вялікім супрацівам язычніцкага насельніцтва. Каля 986 г. Торвальд пакідае Ісландыю, здзяйсняе паломніцтва ў Ерусалім, наведвае Канстанцінопаль. Відавочна, месіянерская дзейнасць прынёсла Торвальду шырокую вядомасць. Як запісана ў «Татры пра Торвальда», ён быў вельмі здольным чалавекам, меў Боскае благаслаўленне, многія народы прымалі яго з глыбокай пашанай, успрымалі як пасланніка Бога і абаронцу яго веры. Як прапаведніка вучэння Хрыста яго ведалі на землях Грэцыі і Сірыі. Аднак найбольшай павагай і пашанай ён карыстаўся ў Аўстрвегу (землі на ўсход ад Балтыкі), у Гардарыцы, па ўсёй Русі, дзе нібыта ён па загаду канстанцінопальскага імператара быў пастаўлены «панад усімі каралямі» [5, с. 269–271]. Даследчыкі разумеюць, што «*богашанавальныя ісландскія агіяграфічныя пісьменнікі XII–XIII ст. зрабілі яго візантыйскім наглядчыкам за паводзінамі прадстаўнікоў рускай дынастыі*» [5, с. 326].

З «Крыстні сагі» даведваемся, што Торвальд меў папличніка Стэўнара Торгільсана. Абодва яны шмат падарожнічалі, здзейснілі паломніцтва ў Ерусалім, затым пабывалі і ў Канстанцінопалі. Па Дняпры праз Кіеў – Кенунгард – падняліся на поўнач. Далей сага паведамляе наступнае: «Торвальд памёр на Русі напалёку ад Палтэска. Яго пахавалі на ўзгорку ў царкве Св. Іаана Хрысціцеля і называюць яго святым». Для пацвярджэння даставернасці апісанняў, па ўсталяванаму правілу, пра якое мы ўжо згадвалі, сага спасылаецца, як на аўтарытэтную крыніцу, на станцы скальда Бранда: «Я быў там, дзе Хрыстос супакоіў Торвальда. Там яго пахавалі як святога на высокім узгорку, уверх па Дроўне, у царкве Св. Яна Хрысціцеля» [5, с. 271].

Не ставячы сабе за мэту разгляд адэкватнасці колішніх назваў сучасным тапонімаў, падкрэслім іншае — аповед, звязаны з Полацкам, у «Татры пра Торвальда» мае больш «насычаны» сюжэт. З яго даведваемся, што Торвальд каля Полацка «пабудаваў з самага фундаменту святы манастыр непадалёк ад сабору (высокай царквы), што быў пастаўлены ў гонар Яна Хрысціцеля, і адарыў яго землямі. І з таго часу манастыр называюць яго імем – абіцель Торвальда. У гэтым манастыры ён і закончыў сваё жыццё» [5, с. 271].

Адзначым, тэксты сагі і татра ўзаемадапаўняльныя. Прыцягвае ўвагу і камментарый, якім суправаджае А. Прыцак свой пераклад. Зразумела, ён падкрэслівае вялікую ролю Торвальда Кодрансана ў пашырэнні хрысціянства на Русі. У той жа час даследчык адзначае: «Для гісторыка Усходняй Еўропы цікавым павінен быць той факт, што месіянер не абраў цэнтрам сваёй дзейнасці Кіеў, а дадаў перавагу гандлёваму гораду Полацку» [5, с. 272].

Супастаўляючы ўрыўкі з твораў, дзе гаворка ідзе пра дачыненні Торвальда з нашай зямлёй, упайне можна прыйсці да высновы, што Торвальд бываў на Полаччыне неаднойчы. Ён мог упершыню трапіць у Полацк з поўначы, праз Балтыку. Яго месіянерская дзейнасць магла мець тут пэўныя поспехі. Прапаведванне

хрысціянскага веравучэння, як падае тэкст, было падмацавана і канкрэтнымі справамі — узвядзеннем манастыра і інш., што спрыяла ўзрастанню аўтарытэта Торвальда. Паломніцтва ў Ерусалім ён мог здзяйсняць неаднойчы і з Полаччыны, і са Скандынавіі, прычым рознымі шляхамі, у тым ліку і праз еўрапейскі захад. І пасля вяртацца па Дняпры, не спыняючыся ў Кіеве, у дарагія сэрцу мясціны, а менавіта — Полацкую зямлю. Дарчы, нагадаем, што ў «Аповесці мінулых гадоў» зафіксаваны сведчанні тагачаснай славы Полацка. Полацкае княства мела тры галоўныя цэнтры — Полацк, Растоў і Любеч. «Другое /княжанне/ на Полоте, іже полочане. От них же кривичи, иже сядят верх Волги и на верх Двины и на верх Днепра, их же град есть Смоленск; тут бо сядят кривичи. Таже север от них» [3, с. 13].

У «Крыстні сазе» пазначана, што Торвальд з паплечнікам сустрэліся *пасля знікнення* Олава Тругвасана. Гэту дату А. Прыцак у сваім перакладзе ўдакладняе лічбамі, паставіўшы дату смерці караля Олава — 1000 год. Аднак фразу *знікненне Олава* можна разумець і па-іншаму — як час, калі Олаў пакінуў Русь, дзе ён перахоўваўся ад пераследу землякаў-нядобрабычліўцаў паміж 968 і 977 гадамі. У час сваіх далейшых пераможных паходаў Олаў ў Англіі ў 986 г. прыняў хрысціянства. Як сведчаць многія матэрыялы, Олаў у наступныя гады такі вярнуўся на Русь, каб адыграць там вырашальную ролю ў хрысціянізацыі гэтых зямель [5, с. 1161]. Пазней, у 995 г. Олаў стаў каралём Нарвегіі. Звесткі пра Торвальда Кодрансана А. Прыцак падае яшчэ і спасылаючыся на факты з «сямейных саг». Ён пазначае, што паломніцтва ў Канстанцінопаль Торвальд разам са сваім сябрам Стэўнірам Торгільсанам мог здзейсніць каля 995 г. [5, с. 326]. Увогуле ж аналіз разгледжаных намі тут урывкаў са старажытных скандынаўскіх тэкстаў пра Торвальда А. Прыцак падае пад наступным загалоўкам: «Місіянерская дзейнасць на Русі Торвальда Кодрансана», пазначаючы час гэтай дзейнасці — прыблізна 990 годам [5, с. 269].

Як бачым, абсалютную дакладнасць гэстарычных звестак, змешчаных у скандынаўскіх тэкстах, знойсці цяжка. Не забываймась і пра тое, што па жанравых прыкметах гэтыя тэксты — сагі, татры і інш. — свядома набліжаліся, як мы ўжо адзначалі, іхнімі стваральнікамі да ўзораў агіяграфічных твораў, падкрэсліваючы святасць тых герояў, пра якіх рабіўся апавед. Ідэя такога роду твораў — узвялічыць Олава Тругвасана і яго саратнікаў як вялікіх месіянераў, сярод якіх знаходзім і Торвальда Кодрансана Вандроўніка. І менавіта таму ў «Крыстні сазе» Торвальд падаецца як святы. Увогуле ж заслуга аўтараў гэтых тэкстаў у тым, што простыя часавыя інтэрвалы, якія падаваліся ў рэальнай паслядоўнасці, сінхранізаваны з хрысціянскай эрай. І апорнымі датаванымі падзеямі з'яўляліся тыя, што былі звязаныя з храналогіяй хрысціянізацыі краін.

Такім чынам, у прааналізаваных тэкстах мы сустракаемся з паяднаннем традыцыі міфалагічнага і гераічнага апаведу. З аднаго боку, мы не можам спасылацца на змешчаныя там звесткі як на цалкам даставерныя, з другога, як справядліва сцвярджаюць замежныя даследчыкі, мы не маем права і ігнараваць іх, успрымаючы іх як суцэльную фантазію.

Цяжка знаходзіць мяжу паміж мастацкай апрацоўкай калектыўнай памяці народа і гістарычнай рэальнасцю. У той жа час, заўважым, што значнасць старанардычных тэкстаў для разумення нашай мінуўшчыны ўзмоцнена тым, што «Аповесць мінулых гадоў» мала падае звестак пра перыяд з 989 па 1014 гады. Скандынаўскія сагі не могуць не прыцягваць увагу і міфічным мысленнем, і спецыфічным эпічным асэнсаваннем нашай гісторыі. І нельга не пагадзіцца з тымі вучонымі, якія сцвярджаюць, што ў гэтых тэкстах гісторыя і выдумка складаюць адно непадзельнае цэлае.

Літаратура

1. *Житъе и хоженъе Данила Русьскыя земли игумена // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. — СПб, 1998. — Т. 4 (XII век).*
2. *Легенды і паданні. — Мінск, 1983.*
3. *Повесть временных лет. — М.; Л., 1950. — Т. 1.*

4. Прицак, Омелян. Походження Русі: Стародавні скандинавські джерела / Омелян Прицак. – Київ, 1997. – Т. 1.
5. Прицак Омелян. Походження Русі: Стародавні скандинавські саги і Стара Скандинавія / Омелян Прицак. – Київ, 2003. – Т. II.
6. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – Київ, 1988. – Т. 1.
7. Энциклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. – Мінск, 2001. – Т. 6, кн. 1.

Каленік І. В. (Мазыр, Беларусь)

ЛІТАРАТУРНЫ АНТРАПОНІМ Я. БРЫЛЯ Ў КАНТЭКСТЕ НАРОДНАЙ ВУСНАПАЭЗЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ

У апавесцях і апавяданнях, прысвечаных заходнебеларускай рэчаіснасці першай трэці XX стагоддзя, Янка Брыль стварае запамінальны вобраз эпохі, увасоблены ў адметных вобразах-тыпах, побытавых рэаліях, моўнай сістэме з характэрным руска-польскім і народна-дыялектным узаемаўплывам. Празаік шырока выкарыстоўвае антрапанімікон адлюстраванага часу і этнакультурнай прасторы, таму арганічна ўваходзяць у мастацкі кантэкст пераважна сялянскія ўласныя імёны, якія цяпер архаізаваліся і сталі нетыповымі: *Акуліна, Матруна, Катрына, Ігнат, Сымон, Цыпруні* і інш.

На думку І. Ратнікавай, «анализ антропонимии художественного произведения неизменно обращает нашу мысль к христианской традиции видеть в имени формулу личности, ключ к её пониманию» [8, с. 107]. Хрысціянская мадэль успрыняцця сакральнай сутнасці асабовага імя, у сваю чаргу, выяўляе пераемнасць з дахрысціянскімі, міфалагічнымі ўяўленнямі. Такім чынам, імя ў мастацкай літаратуры і фальклору пачынае ўспрымацца як «пэўны код, унесены ў агульную памяць нацыянальнай культуры, які фактычна раскрывае перад намі шкалу вартасцяў нашых продкаў» [9, с. 133]. Тым самым уласныя імёны выступаюць як адзін са сродкаў выяўлення канцэптуальнай і нацыянальна-культурнай інфармацыі ў творы слоўнага мастацтва.

Так, стварэнню своеасаблівага нацыянальнага каларыту прозы Я. Брыля спрыяе ўвядзенне ў мастацкую анамастычную прастору патранімічнага варыянта найменша вясковай замужняй жанчыны, утворанага ад імені, прозвішча або мянушкі мужа: *Сымон – Сымоніха, Лустач – Лустачыха, Малец – Мальчыха, Цаба – Цабава, Рагач – Рагачыха, Сякач – Сякачыха* і інш. Гэту з'яву можна вытлумачыць тым, што нашы продкі ставіліся да жанчыны найперш як да захавальніцы хатняга дабрабыту і ладу, памочніцы і дарадцы мужчыны – гаспадара, галоўнай дзейнай асобы ў сям'і і грамадстве. Невыпадкова ў многіх дражнілках, песнях да скокаў і гульняў («Мі-кі-та! Ці ты та?...», «А Мікіта жыта носіць...», «Антон маладзенькі...», «А Лявоніху Лявон палюбіў...») муж і жонка паўстаюць як адно цэлае – няхай нават пачешнае ці няўдалае (*Муж і жана – адна сатана* [6, с. 299]):

*А Мікіта жыта носіць,
Мікіціха дзяжу месіць.
Мікіта, Мікіта,
Клінам шуба сашыта* [2, с. 680].

*Антон маладзенькі
Піў мёд саладзенькі,
Антоніха прыбягала,
Свайму мужу падсабляла* [2, с. 681].

Праява нацыянальнай вуснамоўнай традыцыі – гіпакарыстычныя (ацэначныя і ўсечаныя) формы тыпу *Антось, Кастусь, Габрусь, Пятрусь, Петрык, Жэнік, Параска, Стэпка, Волечка, Гануля*, якія часта не мелі дададатковых адценняў ласкальнасці ці зневажальнасці і выкарыстоўваліся ў паўсядзённых зносінах як звыклая размоўная

форма пры найменні асобы. У казках, паданнях, народных песнях і іншых фальклорных жанрах важным прыёмам для характарыстыкі персанажа, выяўлення пачуццёва-настраёвых адносінаў да той ці іншай асобы выкарыстоўваліся імёны з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі: *Янка, Іванка, Васілька, Піліпка, Алёнка, Марылька, Зоська* і інш. Асаблівая роля такіх антрапанімічных формаў выяўлялася ў кантэксте абрадавых вясельных песень і песень аб сірочай долі:

*Пастаньце, суседцы, усе ў рад,
Ой, рана-раненька ўсе ў рад –
Тут пойдзе Марысенька на пасад [2, с. 371].*

Параўнаем, у Я. Брыля, апавяданне «Марыля»:
«*Увечары, напярэдадні шлюбу, дзяўчаты, плетучы вяночак з руты, заспявалі:*

*Зборная субота настае,
Марылька дружыну збірае.
Сама маладзенькая між усіх,
Схіліла галованьку ніжэй усіх,
Схіліла галованьку з касою,
Паліліся слёзаныкі ракою...*

І Марыля заплакала. Заплакала не вясельнымі слязьмі, для звычайна, а сапраўднымі, сірочымі. Гэтак ясна забралася ўсё, – што без долі сцерлася маладосць, што і цяпер на шчасце спадзявацца цяжка...» [5, с. 30].

Эмацыйна-эстэтычнай ацэнцы персанажаў вуснапаэтычнай народнай творчасці садзейнічалі і эўфанічныя ўласцівасці імені. «Гукі ўтвараюць экспрэсіўнае поле, якое абумоўлівае шырокі спектр самых розных пачуццяў. Народнага творца, кіруючыся бездакорным моўным чуццём, даваў сваім героям імёны, сугучныя з іх характарам» [9, с. 139]. Так, імя *Мар'я* прыцягвае гучаннем галосных і санантаў, прыемным для сляху і часта ўжывальным з дзяцінства гукам *м* (успомнім: *мама*), энергічным, экспрэсіўным гукам *р*. Мастакоўска інтуіцыя Я. Брыля падказала той варыянт асабовай намінацыі, пры якім эўфанічныя ўласцівасці оніма суадносяцца з чалавечымі якасцямі яго носьбіта: *пані Мар'я* (апавесць «Сіročы хлеб») – далікатны, мудры чалавек, справядлівы і аўтарытэтный педагог, які імкнецца абараніць сваіх выхаванцаў ад засілля акупацыйных улад, ва ўмовах заходнебеларускай сітуацыі вучыць любіць сваю і паважаць чужую духоўную культуру.

Яшчэ ў старажытнаўрэйскае імя *Марыям* (ад якога, як лічыцца, паходзіць імя *Марыя*) быў закладзены глыбокі сэнс прыняцця жанчынай на свае плечы цяжкой матчынай долі, ношы мацярынства [10]. Мацярынства *Марылі* зведаць не давялося – яе разам з дзіцем звялі са свету хцівыя і бессардэчныя сямейнікі – але матыў цяжкой долі, працы стасуецца з агульным пафасам твора. Слоўнік падае кананічнае праваслаўнае імя *Марыя* ў перакладзе са старажытнаўрэйскай як 'горкая, любімая богам' [10, с. 237]. Мастацка-эстэтычная значымасць паэтоніма будзе больш яскравай, калі прыгадаць вядомую народную мудрасць, закладаную ў прыказкі: *Бог сіротах любіць, але долі не дае* [6, с. 326], а «*Марыля – сірата з далёкай вёскі*» [5, с. 29].

В. Шур у сваёй манаграфіі «Онім у мастацкім тэксце» прыводзіць слушную думку В. Калінкіна, які лічыць, што «гукавая абалонка ўласнага імя ў мастацкім тэксце з'яўляецца істотным фактарам, якім павышаецца сэнсавы і эмацыйны змест не толькі самога оніма, а і твора ў цэлым» [10, с. 72]. Гукавая форма імені, вынесенага ў заглавак, ключавага ў кампазіцыйным і сэнсавым плане, уяўляе сабой спалучэнне санорных *м – р – лі* поўнагалосся *а – ы – а*, што стварае п'явучасць, пшачотнасць, мілагучнасць яго гучання. Як на нашу думку, паэтонім удала падабраны для вобраза, які паглыбляе сацыяльны канфлікт апавядання маральна-складнікам. Добрая, сціплая жанчына стала прадметам гандлю пры жыцці і аб'ектам паклёпаў пасля скону. І самае страшнае, што ўсе навокал успрымаюць гэта як нешта звычайнае.

Даволі часта ўласныя імёны ўжываюцца ў прыказках, прымаўках, фразеалагізмах. Як вынік, некаторыя онімы набываюць ацэначны, характарыстычны падтэкст, здольнасць увасабляць асобныя рысы нацыянальнага характару беларусаў, іх пэўныя этнапсіхалагічныя характарыстыкі.

Так, за імем *Юрка* ў народзе замацавалася характарыстыка «бесклапотны весялун» [9, с. 137]. Блізкае значэнне выяўляе і аманімчны антрапонім *Юрачка* (апавяданне «Галя»). Прозвішча *Юрачка*, відаць, утворана семантычным спосабам ад дэмінітыўнай формы ўласнага асабовага імені, якое ў народзе набыло абагульнена-сімвалічнае значэнне: *Аднаго Юрку ўпусцілі, а уся хата заюрылася* [7, с. 38]. Народная этымалогія асацыіруе імя *Юрка* з *юркім*, жвавым чалавекам. У беларусаў нават ёсць танец «Юрачка», які развіўся са старадаўняга карагода, у якім пад імклівую музыку і аднайменную жартоўную песню ўсе ўдзельнікі-мужчыны ігралі па чарзе ролю Юрачкі, беручы партнёршу з наступнай пары [3, т. 18, кн. 1, с. 214]:

*Ах, ты, Юрачка,
Што не жанішся?
Прыдзе зімачка, –
Куды дзенешся?
Што ты, Юрачка,
Азіраешся,
Палюбіць каго
Сабіраешся?* [2, с. 680]

Характарыстычная накіраванасць унутранай формы прозвішча падмацоўваецца мікракантэкстам: «*Ну спрытны быў, вясёлы Юрачка, харошы!*» [5, с. 283]; «*А Юрачку ў кожнай хаце было цесна!*»; «*Разгорне хустку – гармонік ажно зіхаціць, а расцягне яго – раздасца кожная хата!*»; «*Людзі, што ў хаце былі, здаецца, ураз маладзелі!*» [5, с. 284].

Для *Сымона* характэрны ўпартасць і незгаворлівасць: *Каму што, а Сымону селядца* [6]. Параўнаем, персанажу Я. Брыля ніяк не абыходзіць гора швагра Мікіты – ён настойліва праводзіць адну думку: як адсудзіць Марылін пасаг. Няпэўнасць і няўпэўненасць характару беларуса выяўляецца ў выразе *Ні сюды Мікіта ні туды Мікіта* [1, с. 40]. Мэтазгоднасць такой інтэрпрэтацыі паэтонімаў, што належаць анамастычнай прасторы апавядання «Марыля», пацвярджаецца рэмаркамі з ацэначнай маркіроўкай, лексічнымі адзінкамі, што групуюцца ў тэксце вакол намінацыі, сукупнасцю мастацка-выяўленчых сродкаў і прыёмаў. Так, *Мікіта* «*быў чалавек гарачы, часта ляўся, соваўся нават і з кулакамі, аднак доўга спрацацца... не змог!*»; «*расплакаўся, як бабёр*» [5, с. 30]; «*расплакаўся са злосці*» [5, с. 33]; «*яшчэ ўсё трапятаўся*» [5, с. 34]; «*вочы блішчалі, як з падпечка*» [5, с. 33]; «*бяссільная злосць*» [5, с. 35]; «*спачатку ён уздрыгваў ад глыбокага, недзе з-пад самага сэрца плачу, а потым заснуў і хроп*» [5, с. 35]; «*Мікіта, выпіўшы з бяды, ляжаў ніцма на возе і ўжо зусім не мог разабрацца, ці прыняць крыўду, ці падавацца вышэй...*» [5, с. 39].

Лірычная плынь пры апісанні бесклапотнага шчасця маладых, прыгожых, закаханых людзей – Галі і Юрачкі – знітавана са стыхійнай народнай музыкі, танца, вясёлай, гуллівай або светлай, задуменнай песні: «*А пойдзе ў танец Галачка – пастой ды паглядзі!*» [5, с. 285]; «*Дачакаўшыся такта, Юрачка тупнуў і – завірылі!.. Малыя боцікі яго то ледзь краналіся дошак падлогі, то раптам гулка і чотка... білі, як выгаворвалі, чачотку. Вакол яго светлавалосай галавы толькі мільгаў румяны твары пад чырвонай хусцінкай*» [5, с. 286]; «*У беднай сіраты – добра, хораша ў песні пьецца! – толькі чорныя бровы. Затое бровы – шнурочкам, вялікія карыя вочы, маленькія спрытныя рукі і лёгкія ножкі*» [5, с. 285]. Апошняя цытата – рэмінісцэнцыя з песні «Ой, ці ўсе лугі пакошаны...», дзе сын пытаецца ў матулі, «*каторую замуж браці*», і разважае:

*У багатае, няўдалае –
Валы ды каровы,*

*А ў беднае сіраціначкі –
Толькі чорныя бровы [2, с. 285].*

У гэтай песні сцвярджаецца народны погляд на чалавечую вартасць: прырытэтай з'яўляецца гармонія працавітасці, прыгажосці і маральнай чысціні, а не багацце, паходжанне і сацыяльны статус (матэрыяльнае нявечнае, а ў *беднае сіраціначкі бровы не зліняюць* – хараство знешняе і духоўнае застаецца з каханай назаўсёды).

Мілагучнае, пявучае імя галоўнай гераіні мае ў тэксце эмацыянальна-стылістычныя варыянты – *Галка, Галачка*, якія адмыслова абыгрываюцца:

*Чорна галка,
Чорна галка, –
Ты мая,
Ты мая!* [5, с. 286]

Чарнявая, спрытная *Галачка* асацыіруецца з птушкай, якая, паводле народнага ўяўлення, вясною «прыносіць» сапраўднае цяпло (*галкі цяпло накрычалі*), што адлюстравана і ў некаторых песнях-вясянянках, якія заклікаюць *галачак* прынесці ключы, каб адамкнуць *лецейка*.

Такім чынам, паэтонім Янкі Брыля, з'яўляючыся элементам нацыянальнай іменалагічнай сістэмы, нясе на сабе адбітак псіхалогіі беларуса, яго светаўспрымання, шкалы вартасцей асобы. Антрапанімічная лексіка пісьменніка натуральна спалучае літаратурную канцэпцыю ўспрыняцця носьбіта імені і эстэтыку народнага слоўнага мастацтва.

Літаратура

1. Басава, Г. «Ні сюды Мікіта ні туды Мікіта»: Уласнае імя як носьбіт нацыянальна-культурнага кампанента значэння слова / Г. Басава // *Роднае слова*. – 2001. – № 10. – С. 40–41.
2. Бел. фальклор: хрэстаматыя: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск: Выш. шк., 1995–1996. – 856 с.
3. Бел. энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭН, 1996–2004.
4. Брыль, Я. Зб. тв.: у 5 т. / Я. Брыль – Мінск: Маст. літ., 1980. – Т. 2: Аповесці. – 512 с.
5. Брыль, Я. Выбраныя творы: у 3 т. / Я. Брыль. – Мінск: Маст. літ., 1992. – Т. 1. – 558 с.
6. Лепешаў, І. Слоўнік беларускіх прыказак: даведнік / І. Лепешаў, М. Якалцэвіч. – Мінск: БелЭН, 1996. – 352 с.
7. Лобань, Н. «Лёсу кірунак, долі выснова»: Уласнае імя ў мастацкім тэксце / Н. Лобань // *Роднае слова*. – 2001. – № 12. – С. 38–42.
8. Ратникова, И. Имя собственное в разных типах сознания / И. Ратникова // *Рус. яз. и лит.* – 2001. – № 1. – С. 107–112.
9. Хрышчановіч, Л. «Па імені і жыццё»: Антрапанімічная прастора беларускай народнай казкі / Л. Хрышчановіч // *Роднае слова*. – 1999. – № 5–6. – С. 131–139.
10. Шур, В. Беларускія ўласныя імёны: Беларуская антрапаніміка і тапаніміка: дапам. для настаўнікаў / В. Шур. – Мінск, Маст. літ., 1998. – 239 с.
11. Шур, В. Онім у мастацкім тэксце: манаграфія / В. Шур. – Мінск, Бел. кнігазбор, 2006. – 216 с.

Ламека Н. У. (Мінск, Беларусь)

МІФАПРАСТОРА ПАЭЗІІ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

Пошукі экспрэсіянісцкага мастацтва прадстаўнік творчай суполкі «Сіні вершнік» Франц Марк вызначыў як спробу зазірнуць за межы рэальнасці і наблізіцца да ўнутранай сутнасці прыроды. Асэнсоўваючы спадчыну прадстаўнікоў

нямецкага і аўстрыйскага экспрэсіянізму, можна адзначыць, што іх мастацкі свет сапраўды загадкавы, населены таямнічымі істотамі і дзіўнымі фантамамі. Яго загадкаваць падчас прываблівае, падчас уражвае і шакіруе, але амаль нікога не пакідае абьякавым. Сведкі бурлівай эпохі, нярэдка ультрасучасныя ў паводзінах і творчасці, аўтары-экспрэсіяністы аперыруюць універсальямі, ствараюць асаблівую міфапрасторы са сваім разуменнем часу, гісторыі і чалавечага шляху ў сусвецце, у якой паяднаны сённяшні дзень і мінулае, непрыфарбаваная рэчаіснасць і фантастычная легенда.

У сваёй творчасці экспрэсіяністы часта звярталіся да міфалагічных вобразаў, што з'яўлялася арганічным на фоне шырокага распаўсюджання ў XX стагоддзі твораў-міфаў. У артыкуле «Уліс, парадак і міф» англа-амерыканскі паэт-мадэрніст Томас Стэрнз Эліёт абгрунтаваў перавагі міфалагічнага метаду, які праз паралелі мінулага і сучаснасці дазваляе акрэсліць спрадвечныя мадэлі жыцця і гістарычных падзей. Для экспрэсіяністаў гэта вельмі істотна, паколькі яны часта аперыравалі абстрактнымі і абагульненымі вобразамі. У экспрэсіянісцкай літаратуры і мастацтве знайшлі пераасэнсаванне як антычная, так і германа-скандынаўская міфалогія, асобны вялікі пласт – біблейскія матывы. Дэманізацыя рэчаіснасці ў паэзіі Георга Гейма, містычнасць прыроды, інтэрпрэтацыя біблейскіх сюжэтаў у жывапісе Эміля Нольдэ – прыклады ўласнай міфатворчасці на аснове вядомых, распаўсюджаных у культуры міфалагем і ўстойлівых архетыповых мадэляў.

«Толькі Чалавек, не яго прыватныя справы і пачуцці, але Чалавецтва ўвогуле – адзіная сапраўдная і невычарпальная тэма. Гэтыя паэты раней за іншых адчулі, як Чалавек патанае ў змярканні..., патанае ў начы заняпаду..., каб зноўку выплысці на паверхню і сустрэць світанак новага дня. У гэтай кнізе Чалавек усвядомлена адварочваецца ад змяркання мінулага і сучаснасці, якое прыгнятае, ахінае, паглынае яго, да выратавальнага світанку будучыні, якую ён сам і стварае» [3, с. 25; тут і далей пераклад з нямецкай мой – Н. Л.], – так вызначыў Курт Пінтус сэнс анталогіі экспрэсіянісцкай паэзіі «Змярканне чалавецтва. Сімфонія маладой паэзіі» («Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngerer Dichtung»). У беларускай мове немагчыма адным словам перадаць амбівалентнасць назвы зборніка, паколькі нямецкае «Dämmerung» адначасова азначае і вячэрні час, заход сонца, і ранішні – золак. Змярканне і ўсход, заняпад і адраджэнне – частотныя матывы мастакоў-мадэрністаў, сярод якіх экспрэсіяністы вылучаліся глыбокай занепакоенасцю лёсам, далечанага цывілізацый людскага роду. Тут карані слаўтай эстэтыкі крыку – крыку аб страчанай духоўнасці, закліку да еднасці, тут вытокі утапічнай мары пра чалавечае братэрства. Ліянэль Рышар так вызначае памкненні творцаў: «экспрэсіяністы лічылі, што на іх лёс выпала асаблівая місія. Яны бачылі сябе рэфарматарамі, хацелі шакіраваць чалавецтва, вывесці яго з летаргічнага сну, прымусіць асэнсаваць небяспеку дня сённяшняга і неакрэсленасць будучыні. Яны марылі змяніць чалавека, палепшыць яго. Увогуле іх мэтай было выратаванне свету» [2, с. 185].

Атмасфера часу знайшла адбітак і ў творчасці слаўтага аўстрыйскага экспрэсіяніста Георга Тракля. З паэзіяў аўтара стасуецца найперш эпітэт «таямнічы». Герметычнасць яго лірыкі абумоўлена шырокім выкарыстаннем абсалютнай метафары і сінтэтаксеміі, якія правакуюць неадзначнае ўспрыняцце тых ці іншых вобразаў. Яшчэ адна вызначальная рыса стылю Тракля – даміванне колеравай метафары, якая таксама нярэдка ўражвае чытача сваёй нетрывіяльнасцю. У экспрэсіянісцкім жывапісе колер страчвае функцыю аб'ектыўнага адлюстравання прадмета (узгадаем сініх коней Марка, партрэты Аляксея Яўленскага і Эрыха Хекеля); у траклевскай паэзіі заўважаецца падобнае: адно і тое ж адценне яго палітры можа набываць зусім розныя значэнні. Усё разам спараджае ў чытача адчуванне, што ён трапіў у загадкавы свет, спасцігнуць які зусім не проста. Тракль стварае ўласную міфапрасторы, у якой суіснуюць і ўласныя, і ўжо вядомыя, але зашыфраваныя вобразы культуры.

Адметны вобраз траклеўскай паэзіі – вандроўнік. Міфалагема вандроўкі, адысеі, зварту да вытокаў – адна з распаўсюджаных у сусветным мастацтве. Часта звярталіся да яе і мадэрністы (кульмінацыяй у гэтым сэнсе можна лічыць джойсаўскі «Уліс»). Лёс траклеўскага вандроўніка – гэта лёс здарожанага гісторыяй чалавека, які перажывае цяжар свайго заняпаду. Але памятае пра былую веліч свайго роду і прагне аднойчы зноў адчыніць дзверы некалі страчанага раю. Матывы красы і грахоўнасці пераплятаюцца ў паэзіі Тракля; як іншыя экспрэсіяністы, ён разумее, што ў любой асобе суіснуюць дзве душы. Адна пакутна намацавае шлях да згубленага Эдэма, другая спакушае далей зрываць забароненыя плады. Гэтая выразная біблейская паралель нярэдка вымушала даследчыкаў прызнаваць у Траклі хрысціянскага паэта. Як бы там ні было, матыў віны ад нараджэння – адзін са скразных у яго творчасці. Можа, таму так часта ў паэта з’яўляюцца вобразы памерлых дзяцей (напрыклад, у вершах «Падлетку Элісу», «Да заўчасна памерлага»). У разбэшчаным свеце асуджаны нават самая маленькія, бо спрадвеку на чалавечым родзе – кляймо першароднай віны.

Яшчэ адзін частотны вобраз паэзіі Тракля – анёл. Напрыклад, у нізцы вершаў «Семігалоссе смерці» сустракаюцца наступныя варыяцыі: чорны, белы, вогненны анёлы, анёл, які згасе, анёл, які душыць чырвоная ваўка. Асабліва значны ў кантэксце біблейскай сімволікі анёл грэшны. Узгадваецца Люцыпар, што ўчыніў бунт супраць Бога і быў пазбаўлены свайго анельскага сутнасці, ператварыўся ў Архіворага. Падзенне з вышыні ў бездань нярэдка магло напаткаць і чалавека, таму можна гаварыць пра падабенства гэтых вобразаў у Тракля.

Паказальны верш – «Песня пра краіну Захаду» (Abendländisches Lied). Паколькі нямецкае Abendland азначае не толькі Запад, але і канкрэтна Еўропу, то на гульні сэнсаў узнікае культуралагічная паралель паміж шпенглераўскім «Заняпад-дам Еўропы» і траклеўскім вершам. Калі нямецкі філосаф адзначае глыбокі крызіс сучаснай заходняй цывілізацыі, то аўстрыйскі паэт спрабуе прасачыць хаду гісторыі чалавецтва, пачынаючы з эпохі цнатлівасці да сённяшняга дня. У вершы прасочваюцца біблейскія матывы.

*O der Seele nächtlicher Flügelschlag:
Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin
Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell
Demutsvoll. O, der uralte Ton des Heimchens,
Blut blühend am Opferstein
Und der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs.*

*Біццё крылаў душы ў начы:
Лагодныя пастухі, ішлі мы калісьці праз змярканне лясоў –
Чырвоны звер, зялёная кветка і булькатанне крыніцы з намі.
О старадаўняе стракатанне цыркуна!
Кроў узышла на ахвярным алтары,
І крык самотнай птушкі над зялёнай цішынёй сажалкі.*

Начны палёт душы – нібы візіянерскі сон, у якім паэту бачыцца мінулае, сучаснасць і будучыня. Пачынаецца верш з ідылічнай замалёўкі жыцця пастухоў на ўлонні прыроды. Але за ўяўнай ідылічнасцю – пагроза, навислая над чалавецтвам: лясы, праз якія ідуць людзі, цягнуець. Гэта дэталі на ўзроўні аднаго эпітэта (dämmernd) разрастаецца да значных маштабаў, калі ўлічыць, што ў творчасці Тракля сімволіка колераў і адценняў мае выключнае значэнне.

Цэпра ахінае чалавецтва са з’яўленнем першай крыві на ахвярным алтары, хутчэй за ўсё, крыві Авеля. Пасля пачынаюцца змрочныя часы, сумнае шэсцце чалавека да ўсё большага заняпаду. Шлях доўгі і складаны, сярод вандроўнікаў ёсць месца і праведнаму манаху, які пяшчотна спеліць лазу, і ваяру-крыжаносцу, што праз пакуты чужой плоці шукае валадарства над душамаі. Выратоўвае ўсіх каханне: менавіта яно, сцвярджае паэт, здольнае паяднаць чалавечы род, даць магчымасць зазірнуць у іншы свет, сагрэты песнямі ўваскрослых для вечнага жыцця.

Як аповед пра сталенне і развіццё чалавечай духоўнасці верш Тракля пераклікаецца з творам Томаса Стэрнза Эліёта «Вандраванне валхвоў». Аўстрыйскі паэт чуе голас усёй чалавечай супольнасці, а англа-амерыканскі падае гісторыю праз прызму ўспрыняцця самых мудрых. Калі ў Тракля смерць адкрывае чалавеку свет ва ўсім багацці яго светлаценняў, барацьбе Добра і Зла, то ў Эліёта нараджэнне новага, хрысціянскага светаўспрыняцця непазбежна азначае смерць старога «я». Самі ведыносяць розны характар, але іх спасціжэнне падаецца абодвум аўтарам праз матыў падарожжа. Марцін Хайдэгер адзначае, што ў паэзіі Тракля шмат агульнага з антычнай міфалогіяй. Калі мець на ўвазе вывад філосафа, то вяртанне чалавека да стану былога шчасця нагадвае канцэпцыю кола-часу. Да таго ж, антычныя героі таксама нярэдка былі вымушаны вандраваць у пошуках праўды.

Тэма заняпаду цывілізацыі ў экспрэсіянісцкім мастацтве непарыўна звязана з тэмай вялікага горада. Асабліва адчувальная яна ў нямецкай літаратуры. Прадстаўнікі берлінскага суполак «Неапатэтычнае кабарэ», «Штурм» і «Акцыён» адлюстроўваюць негатыўныя праявы жыцця ў мегаполісе. Сам горад падаецца па-экспрэсіянісцку амбівалентна, кантрастна: гэта і культурная сталіца Еўропы, і крыважэрная істота, асноўнай ахвярай якой становяцца чалавечыя душы. Аўстрыйец Тракль таксама не абыходзіць праблему увагай. Верш «Заходняе змярканне» («Westliche Dämmerung») на ўзроўні назвы і семантыкі сугучны «Песні пра краіну Захаду», гэта таксама мастацкае пераасэнсаванне канцэпцыі заняпаду еўрапейскай цывілізацыі. Даследчык Хайнц Роллеке вылучае ў творы паралелі са старажытнагрэчаскай міфалогіяй, адзначае, што «праз вобраз фаўна ўзгадваюцца антычныя паўбагі; бог у калясніцы, запрэжанай тыграмі, – Дыяніс, а бледны дэман перад банкам нагадвае персаніфікацыю Мамона» [4, с. 74]. Але можна таксама прасачыць і біблейскія матывы. Так, залаты скарб, які мроіцца смяротна хворым, выклікае ў памяці біблейскі сюжэт пра залатое цяля; сваёй атмасферай горад вельмі нагадвае Вавілон у біблейскай інтэрпрэтацыі – як асяродак распусты і грахоў.

Адна з цікавых алюзій верша – вобраз «п'янага карабля», які праплывае ўздоўж канала. Дзякуючы аднайменнаму вершу Арцюра Рэмбо, вобраз стаў адной з культурных ікон эпохі дэкадансу. Можна дапусціць, што ў траклеўскім вершы гэта сімвал паэта, які вандруе праз натоўп, назірае за наведвальнікамі сусветнага Кірмашу Тлену. Тэма «Vanitas vanitatum», марнасці і тлену прысутнічала ў мастацтве, пачынаючы з кнігі Еклезіяста (найбольш вядомае літаратурнае ўвасабленне яна знайшла, бадай, у знакамітым рамане Уільяма Тэкерэя). Верш Тракля таксама можна лічыць інтэрпрэтацыяй ідэі. У любым выпадку відавочна, што праз стагоддзі нічога не змянілася: чалавецтва па-ранейшаму засяроджвае свае памкненні вакол багацця, улады і асалоды цела, але не духу. І калі ў Тэкерэя людскую хаду накіроўвае рука нябачнага, але ўсемагутнага Лялечніка, то траклеўскі бог з калясніцы, што праносіцца праз натоўп, не толькі Дыяніс, які ачольвае сваё шумнае шэсце. Гэта можа быць чарговы ідэл з шэрагу тых, каму на працягу усёй гісторыі пакланялася чалавецтва.

Вобразы багоў, анёлаў і істот падобнага кшталту ў траклеўскай паэзіі даволі часта прыводзяць да думкі пра несвабоду чалавека. Яшчэ адзін з момантаў, які гэта падкрэслівае, – матыў тлену і канчатковасці зямнога жыцця. Ён набывае ў творчасці Тракля асаблівы маштаб, у многіх вершах адчуваецца нават на ўзроўні семантыкі назваў (напрыклад, «Siebengesang des Todes» – «Семігалоссе смерці»). Нягледзячы на тое, што паэт пісаў свае творы напачатку XX стагоддзя, на той час у заходнеёўрапейскім мастацтве ўсё яшчэ вельмі моцна адчувалася атмасфера *fin de siècle*, які культаваў тэму смерці. І зусім па-дэкадэнцку ў Тракля яна спалучаецца з тэмай каханьня, якое падчас носіць даволі неадназначны характар. У вершах аўтара часта з'яўляецца вобраз дзяўчыны, які крытыкі лічаць мастацкім ўвасабленнем яго сястры. Паколькі стаўленне да яе мела дваісты характар, балансавала на мяжы шчырай братавай любові і забароненага пачуцця,

то пэўныя паралелі з міфалогіяй да месца і ў дадзеным выпадку. У розных міфалагічных сістэмах сустракаецца вялікая колькасць інцэстуозных сюжэтаў, якія сведчаць пра спецыфічны лад жыцця старажытнагрэчаскіх, рымскіх, егіпецкіх багоў. Некаторыя крытыкі схільны бачыць падобнае і ў творчасці яшчэ аднаго з найславнейшых аўстрыйцаў XX стагоддзя Франца Кафкі. Паказальна дэталь з навелы «Ператварэнне»: за Грэгарам Замзай пасля яго жahlівай метамарфозы прыглядае любімая сястра, адзіная, хто хоць нейкі час была ўзрушана і шчыра занепакоена лёсам брата. Вядома, далёка не заўсёды паэтычныя метафары варта ўспрымаць літаральна, пазбаўляючы іх тым самым іншасказальнага сэнсу. Але Чужанінка (Fremdlingin) Тракля сапраўды больш нагадвае каханую дзяўчыну, непераадольную ўладу якой адчувае лірычны герой.

Тэма смерці набывае візіянерскае гучанне ў апошніх творах паэта. У якасці прыкладу можна прыгадаць верш «Плач» («Сон і смерць, два змрочныя арлы»). Лірычны герой, над якім распраўляюць крылы Сон і Смерць, як да адзінага суразмоўцы звяртаецца да сястры, каб распавесці, як гіне, патанае бездапаможны карабель чалавечага жыцця пад маўклівымі нябёсамі абыякавай зорнай ночы.

*Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachtlang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.*

*Сон і смерць, два змрочныя арлы
Шумяць праз ноч над маёй галавой:
Паглынаюць залаты вобраз чалавека
Ледзяныя хвалі вечнасці. Пурпуровая плоць
разбіваецца аб жahlівыя рыфы,
І плача гулкі голас
Над морам.
Сястра бурлівай скрухі,
Глядзі: бездапаможны карабель
Патанае пад зоркамі,
А на твары ночы – маўчанне.*

Верш быў напісаны напачатку Першай сусветнай вайны, калі паэту заставалася жыць усяго некалькі тыдняў. Крывавае падзея прымусіла еўрапейцаў зразумець, што канец свету – далёка не ўяўнае паняцце. А ў мастацтве з'явілася вялікая колькасць твораў, прысвечаных асэнсаванню яе абсурднай існасці і трагічных наступстваў. У якасці прыкладаў можна ўзгадаць антымільтарысцкую акапную паэзію Айзека Роузенберга, Зігфрыда Сасуна, Уілфрэда Оўэна, Руперта Брука; раманы прадстаўнікоў «страчанага пакалення» Рычарда Олдзінгтана, Эрыха Марыі Рэмарка, Эрнста Хемінгуэя; творы, якія ўскосна закранаюць згаданую тэму (раманы Вірджыніі Вулф, Дэвіда Герберта Лоўрэнса). У беларускай літаратуры адзін з першых трагічную сутнасць вайны выявіў празаік-аналітык Максім Гарэцкі. Яго дакументальныя запіскі «На імперыялістычнай вайне», аповесць «Ціхая плынь», аповяданні «Літоўскі хутарок», «Генерал» і іншыя, як і творы згаданых аўтараў, глыбока выяўляюць братазбойную сутнасць вайны, раскрываюць яе бессэнсоўнасць і амаральнасць. Пранізлівым болям прасякнуты і вершы Алеся Гаруна («Праводзіны», «Ой, Божанька», «Чалавечая кроў»), у якіх вайна

падаецца як «сорам і ганьба», разбуральная сіла, што смяецца з боскіх законаў, заліўшы зямлю агнём, крывёю і слязьмі. Упамінанне беларускіх аўгараў (можна было б назваць і іншых) не выпадковае. Прынцыпова важным з'яўляецца тое, што беларуская літаратура, якая толькі пачынала развівацца па-сапраўднаму, была на ўзроўні ідэйна-эстэтычных, філасофскіх пошукаў сусветнай.

Вайна як з'ява надгістарычнага характару становіцца аб'ектам асэнсавання і экспрэсіянісцкай літаратуры. У кожнай міфалагічнай сістэме вялікая ўвага надаецца касмагоніі і эсхаталогіі, нараджэнню і смерці, стваральнаму і разбуральнаму. У тэматыцы экспрэсіянізму выключнае значэнне маюць апакаліптычныя матывы, аўтары прапануюць уласную літаратурную эсхаталогію. Варта ўспомніць «Газ» Георга Кайзера, «Канец свету» Якаба ван Ходзіса, «Umbra vitae» Георга Гейма, графічныя гратэскі Георга Гроса і Отта Дзікса. Тракль, у мастацкай прасторы якога адметную ролю маюць вобразы тлену і заняпаду, не стаў выключэннем. Вайна як адзін з найбольш трывожных сімптэмаў «змяркання» чалавецтва знайшла адлюстраванне ў апошнім яго вершы «Гродэк» – адным з найбольш вядомых мадэрнісцкіх твораў ваеннай тэматыкі. Гэта і трагічная споведзь, і мастацкае абагульненне, якое набывае сімвалічнае гучанне.

Тэматыка твора пераклікаецца з «Вайной» Георга Гейма, у якога гістарычная падзея персанфікуецца, становіцца галоўнай дзеючай асобай. Яна знішчае, паглынае безліч жыццяў і спраўляе баль на папялішчы людскіх лёсаў. Вобраз набывае падабенства да міфалагічнай істоты, бога помсты і разбурэння, на фоне якога чалавек настолькі хісткі і мізэрны, што яго ўжо немагчыма вылучыць сярод масы загінуўшых. Падобная змрочная істота была ў вершак «Бог горада» і «Дэ-маны гарадоў». Але калі Гейм апісвае апагей знішчэння, полымя пажару, то тракльскі верш – сумная замалёўка ночы пасля бою. Гэта нібы рэквіем па загінуўшых, які фактычна стаў пахавальным спевам і для самога аўтара. У Тракля таксама ёсць вобраз гнеўнага бога, які сузірае змрочнае жніво смерці. Тут прасочваецца выразная паралель з германа-скандынаўскай міфалогіяй: узгадваецца валадар Вальхалы, правадыр асаў Одзін, бог вайны і перамогі. А «цень сястры», якая блукае ў пошуках душ памерлых герояў, нагадвае паданні пра валькіры, якія забіраюць лепшых ваяроў у апошнія прыстанішча – Вальхалу. Вобраз ахвярнага алтара – таксама з шэрагу міфалагічных, бо спрадвеку чалавецтва прыносіла ахвяры, каб злітасцівіць усемагутных багоў.

Бітва пад Гродэкам адбылася ў верасні 1914 года. У творы Тракля такая акалічнасць набывае сімвалічнае гучанне, паколькі восень традыцыйна ўспрымаецца як пара заняпаду, скону. Пейзажная замалёўка ў вершы мае дваісты характар. Залаціста-блакітныя адценні раўнін і азёр падкрэсліваюць надзвычайную прыгажосць мясціны. З другога боку, залатая восень ператвараецца ў скрушны лістапад чалавечых жыццяў. У адрозненне ад іншых паэтаў, якія для дасягнення шокавага эфекту нярэдка звярталіся да натуралістычных дэталей, грубых праязімаў і антываенных інвектыў, Тракль амаль не засяроджваецца на апісанні жахлівых падрабязнасцей. Як заўсёды, ён апелюе да зроку чытача, карыстаецца сваёй любімай колеравай метафарай. У сукупнасці з алітэрацыяй яна стварае шчыmlіваю, трагічную карціну. Асабліва вылучаецца фраза «Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen // Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain, // Zu grüßen die Geister der Helden» («Пад залатымі шатамі ночы і зорак хісткі цень сястры блукае па маўклівым гаі, каб прывітаць душы герояў»). Тут пераважае гук «ш», які дапамагае акцэнтаваць бясплодзevasць сестрыноў цені, перадае гукі начнога ветру і далёкі шум азёрных хваляў. «Сваёй гукавой сімвалай, якую ён у значнай ступені пераняў ад Рэмбо, Тракль узмацняе значэнне слова, а на антытэзе светлага і цёмнага выбудоўвае свае вобразныя сусветы і антысусветы» [1, с. 347], – так характарызуе асаблівасці стылявой манеры Тракля даследчыца Наталля Пестава. Сапраўды, у вершы відавочны кантраст залатых і чорных, бліскучых і змрочных адценняў.

Спалучэнне святла і цемры ў траклеўскім універсуме не толькі прыкметы стылю. Паэзія Тракля – патаемны, загадкавы свет, пад зорным небам якога зачараваны вандроўнік глыбока адчувае скруху спустошанасці і асалоду кахання, смяротнасць плоці і ўваскрашэнне душы, самотнасць адзіноты і аднасць супольнага шляху праз стагоддзі.

Літаратура

1. Пестова, Н. В. *Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова.* – Екатеринбург: изд-во Урал. гос. пед. ин-та, 2002. – 463 с.
2. Ришар, Л. *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв.* – М.: Республика, 2003. – 432 с.
3. *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / hrsg. von K. Pinthus.* – Berlin: Ernst Rowolt Verlag, 1993. – 384 S.
4. Rölleke, H. *Zivilisationskritik im Werk Trakls / H. Rölleke // Text + Kritik.* – 1985. – Heft 4/4a (Mai). – S. 67 – 78.
5. *Trakl, G. Das dichterische Werk / G. Trakl.* – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. – 333 S.

Лебядзевіч Д. М. (Гродна, Беларусь)

МІФАЛАГІЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў ЛІТАРАТУРЫ ЭПОХІ ЭЛІНІЗМУ

Літаратурны працэс эпохі элінізму – цікавая і адметная з’ява антычнасці. Гэта адметнасць абумоўлена глыбокімі сацыяльна-эканамічнымі, а таксама ідэалагічнымі зменамі ў жыцці Грэцыі і іншых эліністычных краін. Элінізм як этап гісторыка-літаратурнага развіцця антычнасці азнаменаваў разлажэнне поліснай сістэмы, дзе «літаратура страціла непасрэдную сувязь з жыццём грамадства», якая была характэрна для паэзіі Архілоха і Салона, Феагніда і Сіманіда. «Паэта-змагара, паэта-публіцыста замяніў паэт-вучоны, які чэрпаў натхненне для сваіх твораў не ў спрэчках на гарадскіх плошчах, а ў старажытных міфах, у апісаннях цудадзейных краін, зборніках рэдкіх слоў» [7, с. 76]. У адрозненне ад сваіх папярэднікаў, эліністычныя паэты «ўспрымалі сваю творчасць у якасці ўласнай дзейнасці» і гесіёдаўскі тэзіс пра паэзію Апалона і Музаў пад іх пяром «ператвараўся ў метафару і станавіўся іншасказаннем» [5, с. 157]. Адбываўся сінтэз грэчаскай і ўсходніх культур. Больш таго, наступіў «крызіс антычнага рацыяналізму які вызразна вызначыўся ў філасофіі элінізму і ў грэка-рымскай міфалагічнай рэлігіі» [3, с. 11]. Усё гэта спрыяла і спадарожнічала элітнаму грамадству і народным масам ў іх арыентацыі на ўсходнія містыка-сімвалічныя культуры, містэрыі, магію і астралогію. Індывідуалізм і касмапалітызм становяцца вызначальнымі рысамі эпохі, таму ў літаратуры сацыяльна-палітычныя праблемы адсутнічаюць. Паэты і пісьменнікі адмаўляюцца ад прынцыпаў класіцызму, ад ранейшых норм і правіл, набліжаюцца да канкрэтнага жыцця, бытавых праблем і інтымна-асабістых пачуццяў чалавека. Моднымі становяцца і вясковыя матывы ў паэзіі. Праўда, літаратура не парывае сваёй сувязі з міфалогіяй, але адносіны да міфа і міфалогіі змяняюцца. Міф траціць сваю сакральнасць. Выкарыстанне міфалагічных сюжэтаў і вобразаў у паэтычных творах эпохі элінізму гаворыць зусім пра іншую ролю міфалогіі ў літаратуры, дзе зварот да міфалогіі выводзіць паэтаў да праблем звычайнага паўсядзённага быцця. Міфалагічны матэрыял спрашчаецца і спалучаецца ў мастацкіх творах з агульначалавечым сэнсам жыцця. Такое ўспрыняцце міфа характэрна для эліністычнай літаратуры ўвогуле і для яе розных жанраў у прыватнасці. Ранейшыя жанры трацяць сваё значэнне. У літаратуры пачынаюць развівацца жанры малых форм, як мім, эпілій, міфалагічная апавальдэная элегія, ідылія, эпіграма і інш.

Паэты эпохі элінізму пачынаюць групавацца вакол Александрыйскага Музея, па гэтаму творчасць грэчаскіх паэтаў III ст да н. э. Калімаха, Феакрыта, Герада, Апалонія Радоскага за частую называюць школай александрыйскай паэзіі.

Александрыйская паэзія была першай у гісторыі еўрапейскай літаратуры школай «вучонай» паэзіі, у якой назіраецца ўзмацненая цікавасць да малавядомых паданняў, невядомых міфаў, арыентацыя на архаічную паэзію VII–VI стст. да н. э., што робіць паэтычныя творы Калімаха, Феакрыта, Апалонія Радоскага маладаступнымі для шараговага чытача. Толькі невялікае кола адукаваных людзей эліністычнага грамадства магло чытаць і разумець паэзію гэтых творцаў. Адукаваны чытач эліністычнага грамадства з цікавасцю засяроджваў сваю ўвагу на «міфалагічных, этнаграфічных, геаграфічных падрабязнасцях «вучонай» паэзіі. Яго прыцягвала дакладнасць, дзівоснае праўдападабенства ў апісаннях быту і нораваў прасталюдзінаў у мімі-ямбах і ідыліях, будзённае жыццё міфалагічных герояў – у эпіліях» [4, с. 48].

У адпаведнасці з агульнай для культуры элінізму ўстаноўкай на мастацкае даследаванне жыцця чалавека ў яго асабістым, камерным, інтымным аспекце паэты ў сваіх творах адлюстроўваюць перажыванні-імгненні асобы ў іх найтанчэйшых адценнях душы чалавека, адсюль, відаць, багацце і шматстайнасць міфалагічных, літаратурных алюзій і рэмінісцэнцый у паэтычнай творчасці александрыйцаў.

Цікавым і паказальным прыкладам інтэрпрэтацыі вядомых літаратурна-міфалагічных сітуацый у новых эстэтычных умовах з'яўляецца паэма Апалонія Радоскага «Арганаўтыка», дзе на змену манументальнасці гераічнага сюжэта аб выкраданні Залатога Руна прыходзіць вытанчаны псіхалагізм, і адлюстраванне моцных страсцей, любоўных перажыванняў і пачуццяў (як, напрыклад, каханне Медэі да Ясона). Паэма Апалонія адыграла значную ролю ў гісторыі антычнай літаратуры, адкрыўшы новыя патэнцыяльныя мажлівасці і перспектывы эпічнай паэмы.

Найбольш вядомым з паэтаў-александрыйцаў быў Феакрыт, які стаў заснавальнікам новага жанру ў старажытнагрэчаскай літаратуры, пастушынай, букалічнай (ад грэчаскага *bukolos* – валапас) паэзіі, характэрнымі рысамі якой з'яўляецца паказ жыцця пастухаў на ўлонні прыроды, вобраз закаханых пастуха і пастушкі, а таксама спаборніцтва ў песнях. Букалічны жанр меў глыбокія традыцыі ў грэчаскім пастушыным фальклоры і пастушынай міфалогіі.

Так, пад час святаў у гонар ахоўніцы звяроў і жывёл багіні Артэміды пад гукі жалейкі пастухі спявалі песні. Менавіта з гэтых песень і вядуць свой генезіс ідыліі Феакрыта. Матэрыялам для такіх песень былі пастушыныя міфы пра пастухаў і пастушак, сярод якіх самым знакамітым і папулярным быў міф пра аркадзійскага пастуха Дафніса. Якраз гэтай гісторыі і прысвечана адна з ідылій Феакрыта пад назвай «Цірсіс», у якой паэт апавядае пра яго каханне без узаемнасці і апісвае апошнія перадсмяротныя хвіліны легендарнага пастуха:

Песни пастушьей запев запевайте вы, милые Музы!

«Да, это я, это Дафнис, быков своих здесь стороживший, Дафнис, гонявший волон и коров своих здесь к водопою».

Песни пастушьей запев запевайте вы, милые Музы!

«Пана, Пана зову я. Живешь ты на скалах Ликия

Иль на Майнале крутом. Приди же на брег Сицилийский!

К нам ты явись, покинув могильную насыпь Гелики,

Ликаионида курган, богам возведенный на зависть».

Песни пастушьей запев допевайте вы, милые Музы!

«О, появись, властелин! Возьми ты свирель; прилегают

Плотно к губам ее трубки, облитые воском душистым.

Эрос меня увлекает, я чувствую, в бездну Аида!»

Песни пастушьей запев допевайте вы, милые Музы!

«Пусть же аканф и колючий терновник рождает фиалку.

Пусть в можжевельовых ветках нарциссы красуются гордо.

*Будет пусть все по-иному, пусть груши на соснах родятся,
Псов пусть загонит олень, пускай с соловьями сравнится
Филин пещерный в напевах, лишь только Дафнис погибнет».*
Песни пастушьей запева запевайте вы, милые Музы! [1, с. 28–29]

Як бачна, песня Дафніса пабудавана на складаных рытміка-інтанацыйных і паралельна-вобразных канструкцыях, у якіх міфалагічная стыхія вельмі моцна ўплывае на форму лірычнага выяўлення ўтвора. Зусім натуральна, што першапачаткова, як і ў кожнай мастацкай з’яве, тут моцна адчуваецца інерцыя знешніх уплываў, арыентацыя на існуючыя літаратурныя ўзоры. Адлюстраванне звычайных жыццёвых сітуацый у Феакрыта «складае характэрную рысу ідыліі, якія нагадваюць па жанры мім – фальклорную сцэнку-імправізацыю» [6, с. 28], што атрымала першую літаратурную апрацоўку ў сіцылійскага паэта V ст. да н. э. Сафрона.

Аднак, паэт не абмяжоўваецца толькі знешнімі перайманнямі, дзе інерцыя ўплыву не ідзе тут далей жанрава-стылістычнай блізкасці, пэўнай тэматычнай пераклічкі, таму ва ўсіх мастацкіх кампанентах ідыліі Феакрыта адчуваецца арыгінальная творчая задума, дзе александрыйскі паэт па-майстэрску карыстаецца міфалагічнымі асацыяцыямі, удала выкарыстоўвае рэфрэн-паўтор «Песни пастушьей запева запевайте вы, милые Музы». Такая ўзнёсла маральнасць арганічна пераплятаецца з міфалагічнымі і фальклорна-бытавымі элементамі, што надае твору выключную стылістычную рухомасць і шматграннасць. Індывідуалізацыя характару героя дасягаецца тут не толькі праз паглыбленне эмацыянальна-псіхалагічных, унутраных элементаў, але і шляхам вылучэння знешніх бытавых абставін і калізій. Аднак мастацкая функцыя рэфрэна не абмяжоўваецца толькі паэтычнай інструментаўкай. Паўтор адыгрывае і значную настраёва-сэнсавую ролю, паглыбляючы і ўскладняючы драматызм лірычнага пачуцця.

Адным з вядучых паэтаў і вучоных александрыйзму з’яўляецца Калімах (310 – 240 гг. да н. э.), якому належыць знакаміты каталог Александрыйска бібліятэкі – 120 кніг «Калімаховых табліц» (нешта падобнае да нашых бібліяграфіяў), у якіх сістэматызаваны імёны і творы амаль усіх папярэдніх грэчаскіх пісьменнікаў і паэтаў. Прыдворны паэт егіпецкіх цароў Пталемееў Калімах выступае правадыром александрыйскага Парнаса новай паэтычнай эпохі, як наватар і страсны прапагандыст малых форм у паэзіі. Вызначальнымі рысамі становіцца Калімаха з’яўляюцца «міфалагічная вучонасць, ускладненасць вобраза, утоення цытаты са старажытных аўтараў, выкарыстанне вобразаў і выразаў гамераўскай паэзіі, адмысловая выразная роля дэталі» [2, с. 265]. Так, найбольш паказальнымі для выяўлення сваіх пазіцый у літаратуры з’яўляюцца яго гімны, элегіі і эпіграмы.

Больш значнымі, па-мастацку завершанымі атрымаліся ў Калімаха ямбы і эпіліі, сярод якіх асаблівай увагі заслугоўвае эпілія «Гекала», дзе апавядаецца пра адзін з подзвігаў Тэсея. Аднак Тэсей і яго подзвіг мала цікавяць паэта, а ўся яго ўвага сканцэнтравана на сціплай хаціне бабулі Гекалы, дзе герой спыніўся на начлег перад гераічным паядынкам з марафонскім быком. Уся прыўзнята-ўсхваляваная атмасфера старажытнага міфа пададзена александрыйскім паэтам пановаму, дзе на першы план выходзіць жыццё «маленькага чалавека»: хваляванні староў жанчыны за лёс Тэсея, апісанне хаціны і побыту Гекалы, яе поспуду і сціплай вячэры для героя. Усё гэта з’яўляецца характэрнымі асаблівасцямі творчага фарміравання і скрупулёзнай апрацоўкі вытанчаных дэталей і арыгінальных рэмінісцэнцый у творах Калімаха, пра што ён так клапаціўся і дбаў.

Натуральна, што міфалагічная александрыйская паэзія, якая зусім непадобна на літаратуру папярэдніх эпох, дасягнуўшы вяршыні свайго развіцця ў III ст. да н. э., стала плённай крыніцай для ўзбагачэння самабытных асноў культуры эпохі элінізму, а таксама паралельна з іншымі фактарамі актыўна ўплывала на ўвесь літаратурны працэс паралельнасці ўвогуле, садзейнічала выпрацоўцы новых творчых прынцыпаў у паэзіі Старажытнага Рыма, а пазней стала жывым увасабленнем культурнай пераемнасці і трывалай апоры ў мастацкай спадчыне шматлікіх еўрапейскіх літаратур.

Літаратура

1. *Александрійская поэзія*. – М. : Худ. лит., 1972. – 430 с.
2. *Античная літаратура*. Греція. Анталогія: в 2 ч. /сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошнікова. – М. : Вышш. шк., 1989. – Ч. 2. – 383 с.
3. *Бычков, В. В. Эстетика поздней античности (II – III вв.) / В. В. Бычков*. – М. : Наука, 1981. – 342 с.
4. *Савельева, Л. И. Романтические тенденции в античной литературе / Л. И. Савельева*. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1973. – 148 с.
5. *Чистякова, Н. А. Эллинистическая поэзия: литература, традиции и фольклор Н. А. Чистякова*. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 176 с.
6. *Ярхо, В. Н. Эпос. Ранняя лирика / Древнегреческая литература: собр. трудов / В. Н. Ярхо*. – М. : Лабиринт, 2001. – 368 с.
7. *Ярхо, В. Н. Античная лирика / В. Н. Ярхо, К. П. Полонская*. – М. : Вышш. шк., 1967. – 210 с.

Ляво́нава Е. А. (Мінск, Беларусь)**«АПОКРЫФ» М. БАГДАНОВІЧА
Ў МАСТАЦКАЙ РЭЦЭПЦЫІ А. РАЗАНАВА («ПАЭМА ВЯХІ»)**

Наўрад ці памылюся, мяркуючы, што як сама Біблія, так і заснаваныя на біблейскім матэрыяле творы найпільнейшую ўвагу прыцягваюць у крызісныя, каламутна-віхурныя перыяды гісторыі. Нанава расчытаныя, яны падтрымліваюць чалавека ў яго экзістэнцыяльнай празе ўстойлівасці, спрыяюць адшуканню ім грунту пад нагамі, не дазваляюць зняверыцца пасярод эсхаталагічных прадчуванняў і глабальных бедстваў. А ці ж не такім перыядам ёсць памежжа стагоддзяў і тысячагоддзяў, на якім жывем мы, час, амаль люстраным чынам звернуты да памежжа папярэдняга? Бадай, і творчасць Максіма Багдановіча надзвычай актуалізавалася сёння не ў апошнюю чаргу з-за яе прасякнутасці біблейскімі матывамі, знітанасцю з хрысціянствам як духоўным апірышчам для асобы. Расійскі літаратуразнаўца г. Міцін слушна пісаў: «Поэзия всегда – песнь о земле и небе, разрушение этой связи (в любую сторону) оборачивается антипозицией, но такое случается даже у гениальных поэтов. Во времена Серебряного века русской поэзии «небо» заявляло о себе с новой силой и в философии, и в прозе, но это вызвало в поэзии яростную ответную реакцию – явились демонстративно-земные, внерелигиозные и богоборческие поэты. Даже высоко духовные певцы с каким-то сладким ужасом бросались в пропасть бездуховности. Может быть, только один Максим Богданович... сумел сохранить нерушимую связь между землей и небом, писал о земной любви, за которую не стыдно перед Господом. Его по-лермонтовски короткий путь...поражает редкостной эстетической восприимчивостью и духовной независимостью. А ведь его учитель, блестящий Валерий Брюсов, прошел свой путь без Христа и без креста...» [3, с. 28].

Гарантам жа духоўнасці і яе захавальнікам М. Багдановіч бачыў мастацтва, найважнейшым, неад'емным складнікам якога лічыў Красу, пра што сведчаць шматлікія творы паэта, і найперш – славыты «Апокрыф» (1913). Праблематыку і паэтыку «Апокрыфа» не аднойчы разглядалі і вучоныя, і пісьменнікі, – хто скоратку, хто больш грунтоўна. Пры гэтым досвед папярэдніх даследчыкаў цалкам лагічна трапляў у поле зроку наступнікаў, апынаючыся, нароўні з першакрыніцай, аб'ектам іх вывучэння. Паказальны прыклад у гэтым сэнсе – аповесць М. Стральцова «Загадка Багдановіча» са шматлікімі адсылкамі (то згодамі, то пярэчаннямі) да кнігі А. Лойкі.

Не зусім такім, але падобным шляхам хацелася б пайсці і мне, вылучыўшы з шэрагу інтэрпрэтацый «Апокрыфа» вопыт, прыналежны Алесю Разанаву. Вопыт гэты для мяне аднолькава прывабны і глыбінёй пранікнення ў мастацкі свет

Багдановіча, і ўласнай захопленасцю, нават апантанасцю А. Разанава «з'явай красы і з'явай Беларусі», праблемай іх зродненасці ў Багдановічавай паэзіі.

Заўважу, што перазовы з вялікім папярэднікам, з яго найважнейшымі тэмамі, у тым ліку тэмай мастацтва і яго прызначэння, даюць аб сабе знаць у многіх творах А. Разанава, як, да прыкладу, у вершах «Шчасце» (1967):

*Твой недаступны лёс,
музыка,
пасуе велічы тваёй.
Як неадкладную пазыку,
як у глыбіні з галавой,
да ачмурэласці,
да стомы
аддаць усё, усё аддаць... [7, с. 26]*

або «Паганіні» (1968):

*...Нашчадкі бога Апалона –
паэт,
музыка
і мастак,
о як вы прагнулі палону,
каб гулка крочыць па мастах,
каб расхінаць, нібы адзенне,
стагоддзі,
далі,
галасы... [7, с. 28]*

Некаторыя ж творы, у прыватнасці, зномы з кнігі «Паляванне ў райскай даліне» (1995), месцяць непасрэдны роздум паэта над эстэтычным крэда Багдановіча:

*«Два полюсы творчасці: натхненне і засяроджанне, выйсце па-за сябе і ўвайсце ў сябе, экстаатычны і медытатыўны, ультрагукавы і інфрагукавы.
Да першага полюса схіляліся Цётка і Купала, да другога – Багдановіч і Колас» [6, с. 210].*

Два ж творы А. Разанава ўяўляюць сабой адмысловыя прысвячэнні М. Багдановічу і, адначасова, інтэрпрэтацыі яго «Апокрыфа» – «Паэма вяхі» (1976) і эсэ «Жыта і васілёк: Слова пра Максіма Багдановіча» (1997). На першай з дзвюх інтэрпрэтацый, уласна мастацкай, я і спынюся.

Што твор генераваны «Апокрыфам», сам аўтар засведчыў у вышэйназваным эсэ: «Некалі, гадоў дваццаць таму назад, я напісаў «Паэму вяхі», прысвечаную Максіму Багдановічу... у яе аснову пакладзены вобразы з «Апокрыфа» – жыта і васілька, народа і музыкі, але з другога, «дэфармаванага», «двойчы апокрыфнага», раздзела, дзе жыта не з васільком, а васілёк не ў жыце...» [4, с. 12]. Зрэшты, этымалогія задумы ясная і паводле самой паэмы, дастаткова толькі звярнуцца да яе зместу; у фінале ж гучыць зварот наўпрост да Максіма Багдановіча.

Твор складаецца з пяці частак, першая з якіх з'яшляецца філасофска-эстэтычным подступам да тэмы – у працяг «Апокрыфа» – музыкі і народа, васілька і калосся; у трох наступных, гранічна трагедыйных, увасабляецца якраз той самы «дэфармаваны», «двойчы апокрыфны» стан роднага краю, у якім «жыта не з васільком»; пятая частка ў нейкай ступені размыкае трагедыйную прастору сучаснасці ў перспектыву будучыні.

Менавіта першая частка асабліва насычана яўнымі, хаця і адвольнымі, цытатамі з «Апокрыфа» або алюзіямі на яго: «Недзе на Міншчыне, Віленшчыне, / Магілёўшчыне ці Задзвінскай зямлі...»; «Сцішана шархацяць босыя крокі вандроўніка: / добра быць коласам, / але шчаслівы той, каму давлялося быць васільком... / Каму давлялося быць васільком у жыце...»; «Ніхто ні аб чым не здагадаецца, / і толькі музыка ўзіраецца ўслед небасхілу, / а васілёк – услед каласам...».

Ёсць алюзіі на «Апокрыф» і ў другой частцы паэмы: «...і затапталі сляды, каго бачылі, / але не запомнілі...»; «[сам ты не ведаеш, хто ты, / бо ўсё ўзгадавана табою: / і немаўля, і маці, і ціхая калыханка...» [5, с. 24–26].

Аднак «Апокрыф», і гэта канцэптuallyна важная, асэнсоўваецца А. Разанавым у кантэксте як творчасці Багдановіча ў цэлым, так і абставінаў яго драматычнага лёсу; адпаведна ў алюзійным патэнцыяле «Паэмы вяхі» адгукнуліся і апаваданне «Музыка», і «Страцім-лебедзь», і адзін з паэтычных накідаў «Маці-Беларусь! Цяжка твайму сыну / Глядзець на родны край...» [1, с. 452], і перадсмяротныя радкі «Я не самотны, я кнігу маю...». У сваю чаргу рэмінісцэнцыі з «Апокрыфа» змешчаны ва ўласна біблейскую алюзійную парадыгму, найперш Эклесіясту з яго скепсісам і стаіцызмам, матывамі непрадказальнасці і тленнасці чалавечага жыцця, нявызначанасці шляхоў Госпада, неспасцігальнасці быцця і, адначасна, скрушнага цяжару ведання. Параўнаем, напрыклад: «И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость...узнал, что и это – томление духа; потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» [Экл 1: 17–18]; у «Паэме вяхі»: «...Але не суцешыцца сэрца веданнем, / што час твой, твой час, / каб здзівіцца і ўразіцца, / мог быць яшчэ карацейшы, / а мог і наогул не выпасці...» [5, с. 26].

Плёнам гэткай алюзійнай шчыльнасці ёсць сцвярдженне пераемнасці з Багдановічам, філасофскае счাপленне гісторыка-культурных эпох, падкрэсленае акцэнтаванне старой, як свет, але і па сёння актуальнай тэмы мастака і народа; нарэшце, праз алюзіі, іх варыяцыі і паўторы дасягаецца цэласнасць твора, а ўсе чытацкія асацыяцыі скіроўваюцца ў адзінае рэчышча, пазначаюцца агульнай ідэяй і атрымліваюць развіццё ў яе вызначальным святле. Апрача таго, рэмінісцэнцыі і алюзіі на «Апокрыф» і іншыя творы Багдановіча з'яўляюцца ключом да зместу паэмы, своеасаблівым вытлумачэннем бязмежнай трылогі паэта, нашага сучасніка, за лёс і будучыню Бацькаўшчыны.

Цэнтральныя часткі «Паэмы вяхі» змяшчаюць у сабе выразныя і ўражальныя сімптомы катастрофы, заняпаду, маральнага і матэрыяльнага запусцення краю, абумоўленыя бяспаміцтвам і бязбожнасцю яго насельнікаў, іх клопатам адно пра матэрыяльнае, мінулага, «надзённае», абарванасцю сувязі паміж каленамі і родамі і, як вынік, безабароннасцю перад небыццём, «смугой і немагчы»:

Жылі – то здалёку, то зблізку...

А быў надзённа-бязлітасны захад,

і быў надзённа-крывавы ўсход,

і хацелася жыць надзённа...

На колькі сцежак паболела,

на колькі магіл паменела

зямля, з якой немагчыма спрацацца,

бо ва ўсе калены і роды яна свая?!

Песня запомніла:

прыйшлі з чужыны ў ваш вольны край,

а вы ідзяце ў чужыну з нявольнага краю... [5, с. 25]

Бязроднасць, бяздомнасць, безайчыннасць набываюць у паэме амаль апакаліптычнае гучанне. Дамінуюць набрынялы смерцю гратэскавыя вобразы і сітуацыі, многія з якіх падказаны «Страцімам-лебедзем» Багдановіча, а праз яго – народнымі сказамі пра «Страціма-птушку» і ўласна біблейскай сімволікай сусветнага патопу з яе найглыбейшым папярэдзальна-прагнастычным сэнсам («...разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились...» [Быц 7: 11]), а таксама драмай лёсу самога Максіма Багдановіча:

Страшны цяжар твой...Баляць надарваныя грудзі:

столькі абраўшы, не ўтрымліваюцца на паверхні...

...Наводдалі – за табой – бунтуе астрожнае мора:

спрачаецца хваля з хваляй,

*і вецер трасе прастору,
і неадступны бераг уздымаецца насупор...
Зацяты міжбой стыхіяў – крыкі, і ўсплёскі,
і стогны...
А ты, нерухомы і гонкі, ужо і часу не маеш:
усё ў табе ўтаймавалася
і ад цябе не розніцца,
і васільковая зорка цвіце над тваёй галавой...
...А недзе ў гнёўнай стыхіі
высільваецца Страцім-лебедзь
сярод адрынутых птушак,
якія хацелі жыць... [5, с. 26–27]*

Па сутнасці, перад намі своеасаблівая паэтычная антыўтопія – у такім жа сэнсе, як, да прыкладу, «Апошняя пастараль» Алеся Адамовіча; узгадайма, што ў якасці аднаго з эпіграфуў Адамовіч таксама выкарыстаў у сваёй аповесці радкі Багдановіча – з «Трыялету»:

*Калісь глядзеў на сонца я,
мне сонца асляпіла вочы...*

Яўна або прыхавана ў паэме А. Разанава валадарыць міфалагема смерці – смерці як з’явы прамінулай, як рэаліі сучаснасці і як будучай пагрозы ўсёзншчальнасці. З міфалагемай смерці супакладзены лейтматывы «шоргату», «шархацення». Аднак і смерць, і яе суправаджальны знак – «шоргат» набываюць у працэсе разгортвання твора розныя семантычныя адценні. Смерць Страціма-лебедзя, дачасная смерць беларускага песняра на чужыне; небыццё беларускага краю і «смерць пры жыцці» яго «радакоў» праз смерць у іх душах і свядомасці «таго, хто аднойчы стаў небасхілам», – Хрыста; смерць васілька, які «нідзе не прыняўся», – красы і песні, слова і духу, волі і долі... Гэтаксама і шоргат – знак катастрафічных зрушэнняў, іх набліжэння і ацеляснення; гучанне «пясчанага гадзінніка жыцця» («асыпаецца недзе магіла, выкапаная / дачасна...»); «гайдаецца час чалавека...рассылаючы шоргат...»); «шархацяць сярпы жнеяў і жытнёвыя каласы»; «шархацяць босыя крокі вандроўніка»; шархацяць, «гартаюцца – не адгартаюцца старонкі / самотнай кнігі – кнігі твайго жыцця...». Што думка, ідэя, рэалізуючыся ў канкрэтным мастацкім творы, набывае бачныя формы, – з’ява ў паэзіі звыклая, але каб тая ж ідэя знаходзіла яшчэ і формы, так бы мовіць, чутныя – гэта ўжо адна з адметнасцяў стылю А. Разанава, як і М. Багдановіча з яго незвычайнай здольнасцю сінтэзаваць вобразы, гукі, пахі, фарбы, рухі ў іх арганічных «адпаведнасцях» [гл. пра гэта: 2, с. 106–114].

Але вось у апошняй частцы адбываецца дзівосна-падспудная змена на-строю, пафасу; не зніклі ні пытанні, ні сумненні, усё яшчэ невядома, «на што прамяняюць людзі апошнія калівы жыта / і васілька і неразменную жменю зямлі з-за пазухі», і ніяк не скончыцца наш пошук «свайго народа», але мігціць-прабіваецца спадзеў на пуцяводнасць песні Багдановіча, на недарэмнасць яго пакутнага жыцця:

*... і твая магіла
пасярэдзіне свету –
каб бачылі, як вяртацца,
каб ведалі, як заблудзіліся... [5, с. 28]*

Адчайна-магічным намаганнем мастакоўскай волі вяртаецца надзея на духоўнае ацаленне, на будучыню, на ажыванне-ўваскрэсенне:

*Але апошняя не аддаецца,
апошняя ўжо не належыць людзям...
Сыплецца шоргат –
сыплюцца жмені зямлі, якая – ты верыў –*

*лечыць нават ад смерці,
на твае збалелыя грудзі: ты чуў гэты шоргат?.. –
і высяваюцца дбайна рукамі асмяглымі
апошнія калівы васілька,
і апошнія калівы жыта глыбей берагуцца –
для Беларусі,
для вечнай тваёй Беларусі,
Максім Багдановіч [5, с. 28].*

Цалкам адэкватная зместу паэмы яе паэтыка, праз якую і ствараецца атмасфера ўсхваляванасці, напружанага душэўна-духоўнага пошуку аўтара і яго лірычнага героя. Страфічны падзел ва ўсіх пяці частках паэмы адсутнічае, даўжыня радка адвольная, рытмічны дыяпазон вельмі разнастайны. У выніку адбываецца праязаізацыя верша, ён набывае характар размоўна-дыялагічны, фрагментарны, надзвычай экспрэсіўны. Уражанне суцэльнай дысгармоніі, не так мастацкага, як быццёйна-існаснага дысанансу, эффект натуральнасці ўзнаўлення перажыванняў у вялікай ступені абумоўлены спецыфічнай, суданоснай з задумай і сэнсам паэмы яе сінтаксічнай арганізацыяй. Радкі-думкі ў большасці сваёй незавершаныя, быццам прамоўлены ў чаканні завяршэння, дадумвання нябачным суразмоўцам; у невялікім па аб'ёме – на чатыры з паловай старонкі – творы больш за сорак разоў ужыта шматкроп'е, дзесятак разоў – пыталнік (часам у спалучэнні са шматкроп'ем або клічнікам). Праз поліфанічную семантыку вобразаў і матываў, праз тэктанічныя зломы ў структуры паэмы дасягаецца яшчэ і філасофская маштабнасць, у адзінай мастацкай плоскасці зведзены розначасовыя пласты – біблейска-міфалагічная старажытнасць, мінуўшчына «Апокрыфа» і мінуўшчына пачатку XX стагоддзя, прабеглыя пасля смерці Багдановіча дзесяцігоддзі, час стварэння «Паэмы вяхі», а праз чытацкае ўспрыманне – наш час, пачатак XXI стагоддзя, і, нарэшце, час будучы.

Праз усю паэму праходзіць зварот да «цябе» – «ты», «табою», «твой»... Зразумела, перадусім гэта зварот да Багдановіча, які, паводле эсэ «Жыта і васілёк», «і надалей застаецца вяхою і арыенцірам у беларускіх пошуках Айчыны, у вяртанні Айчыны і вяртанні ў Айчыну. З *апокрыфа* – у *канон*» (курсіў наш – Е. Л.) [4, с. 12]. Але ж невыпадкова «ты» час ад часу пераходзіць у «вы». М. Стральцоў заўважыў: «Сіла Багдановіча як паэта і мысліцеля ў тым, што ён заўсёды засцерагаецца адназначных рашэнняў, што прадмет, з'яву разглядае ён усебакова, у дыялектычнай узаемаабумоўленасці і супярэчнасці» [8, с. 323–324]. Высова гэтая цалкам справядлівая і ў дачыненні да аўтара «Паэмы вяхі»; голас яго лірычнага героя, без сумневу, звернуты і да свайго краю, і да кожнага суайчынніка. «Ты будзеш вечна шукаць свой народ / і будзеш знаходзіць...» [5, с. 29; 4, с. 12].

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск, 1991. – Т. 1.
2. Лявонова, Е. Прынцып «адпаведнасцяў» у эстэтычнай праграме Максіма Багдановіча / Е. Лявонова // *Матэрыялы Міжнароднага навукава-практ. канф. «Я не самотны, я кігну маю...»* (2003 г., г. Мінск). – Мінск, 2004.
3. Митин, Г. Лилия на болоте / Г. Митин // *Русский курьер*. – 1992. – № 8.
4. Разанаў, А. Жыта і васілёк: слова пра Максіма Багдановіча / А. Разанаў // *Літаратура і мастацтва*. – 17 студзеня 1997 г.
5. Разанаў, А. Каардынаты быцця / А. Разанаў. – Мінск, 1976.
6. Разанаў, А. Паляванне ў райскай даліне / А. Разанаў. – Мінск, 1995.
7. Разанаў, А. Танец з вужакамі: выбранае / А. Разанаў. – Мінск, 1999.
8. Стральцоў, М. Выбранае: проза, паэзія, эсэ / М. Стральцоў. – Мінск, 1987.

Мішчанчук М. І. (Брэст, Беларусь – Седльцэ, Польшча)
ШЛЯХ ДА СІНТЭЗУ: ТВОРЧАСЦЬ АРКАДЗЯ КУЛЯШОВА
У АБСЯГАХ УПЛЫВУ ФАЛЬКЛОРУ

Даваенная лірыка ў слоўным мастацтве Беларусі, як і Расіі, дарэчы, характарызувалася сітуацыяй выбару паміж традыцыйным (у тым ліку і фальклорным) і наватарскім (авангардысцкім, мадыфікавана-мадэрнісцкім) шляхамі далейшага развіцця. У 20-я гады ХХ стагоддзя гэтыя шляхі яшчэ так-сяк ядналіся, узаемна перакрываўваліся і нават дапаўняліся. Напрыклад, Янка Купала выступае як традыцыяналіст у «Арлянятах», творах на «вытворчую тэматыку», аб роднай прыродзе і як сімваліст у трагедыйных вершах 1918 года «Буралом», «У дарозе», «Паязджане», «Званы» і іншых і нават паядноўвае адзнакі абодвух мастацкіх сістэм у паэме «Безназоўнае». Якуб Колас заканчвае ў 1923 і 1927 гадах адпаведна «Новую зямлю» і другую частку трылогіі «На ростанях» і працягвае працу над сімваламі-алегарычнымі «Казкамі жыцця». У класікаў нашай літаратуры фальклор выступае як вядучы прынцып пісьма ў абодвух выпадках, у другім (сімвалісцкім) аўтары ўсё-такі больш абапіраюцца на міфалагізм. Такім шляхам паяднання класічнага (традыцыйнага) і авангардысцкага (наватарскага) пачаткаў пойдуць і Аркадзь Куляшоў, і наступная літаратура ў асобе Івана Мележа, кожная сцэна раманаў, кожнае слова герояў з якіх падпітваецца фальклорным светапоглядам, саграваецца аўтарскай улюблёнасцю ў народныя звычаі, легенды, паданні, у кожную крупінку штодзённага жыцця вяскоўцаў, у пейзажы дзівоснага палескага краю. Арганічна ўпішацца легенда пра Жалезнага Чалавека ў побытавую і сацыяльную аўру народнага жыцця ў рамане Віктара Казько «Неруш». Тактоўна і ненавязліва паядноўваў народную любоў да прадметнага пачатку, метафарызацыю нежывога, веру ў чудадзейныя сілы нежывой прыроды з філасофскай ацэнкай падзей, касмізмам мыслення асабістага і героявага, з кафкаўскім экзінстэнцыялізмам у рамане «Млечны шлях» Кузьма Чорны, што прыкмеці ў адзначыў Якуб Колас і побач з манерай пісьма нашага аўтара паставіў манеру пісьма Метэрлінка і Кнута Гамсуна [1, с. 256].

Але перш чым дасягнуць падобнага сінтэзу народнага і літаратурнага пачаткаў, наша слоўнае мастацтва прайшло ў 20 – 30-я гады ХХ стагоддзя праз «выпрабаванне» авангардным «нігілізмам» і, будзе больш правільна сказаць, скептытызмам у адносінах да мінулай спадчыны, да прыёмаў пісьма вуснай народнай творчасці і пазітыўнай рэалістычнай паэтыкі. Сярод прыхільнікаў яго Віктар (Вінцэсь) Казлоўскі, у зборніках паэзіі якога «Слова аб юнай краіне» (1932), «Музыка працы» (1932), у вершах «Плытнікі», «Дрывасекі», «Тачачнік» і іншых фармальны эксперымент (пошук адметнай, разнастайнай рытмікі, экзатычнага гукавага фармлення, адсутнасці псіхалагізму) выцесніў фальклорныя архетыпы, устаноўку на класічную гармонію рацыянальнага і эмацыянальнага пачаткаў, зместу і формы:

*Пайду ў прасцяг
 Сцяжынак скрыжаваных
 Падслухаць дрэў
 Невысмеяны шум.*

Міхась Чарот таксама імкнуўся парушыць гармонію зместу і формы, пераасэнсоўваў на карысць сацыяльнай кан'юктуры архетыпы дэбра (крыж міласэрнасці выдаваў за крыж помсты ў «Босых на вогнішчы»), мяняў песеннасць на ўзвіхраную, мяцужную рытміку, хоць і займаўся самадакараннем за гэта ў трагедычнай «Карчме», у поўнай нявыказанага смутку і жалю элегіі «На шляху адраджэння».

Творчасць Аркадзя Куляшова нясе на сабе адбітак даваенных, ваенных і пасляваенных падзей, адлюстроўвае нялёгка шлях народа ва ўмовах сацыялістычнай перабудовы, а затым – змагання з бязлітасным ворагам і, нарэшце,

адраджэння веры ў будучыню ў перыяд «хрушчоўскай адлігі». Яе эвалюцыя – ад агульнай ілюстрацыйнасці, апісальнасці, усхвалення з’яваў у пачатковы перыяд да раскрыцця вечных праблем сэнсу жыцця, няспыннасці дыялектычных працаў саў у касмічным абсягу (ваенная творчасць, зборнікі «Новая кніга», «Сасна і бяроза», «Хуткасць», паэмы «Варшаўскі шлях», «Цунамі», «Далёка да акіяна»). Выразна выяўляецца яшчэ адна тэндэнцыя ў агульным эвалюцыйным руху мастака слова: ад наватарскага да традыцыйнага. Ён пачынаў з фармальнага эксперыментатарства са словам, вобразам, рытмам, устаноўкі на нечаканасць (зборнікі «Росквіт зямлі» – 1930, «Па песню, па сонца», «Медзі дождж» – абодва 1932, паэмы «Аманал» – 1933, «Гарбун» – 1933), яркімі ўзорамі якога могуць быць вось гэтыя радкі з верша «За зоры, за месік, за ветравы смех...»:

*А зоры?
З іх сочыцца пена і пот.
І кроў ад драцінак калючых,
А зоры ўзрываюцца праз Перакоп
У першых палках рэвалюцыі.*

Пра імкненне маладога паэта здзівіць чытача фармальнымі пошукамі сведчыць і назва яго зборніка паэзіі – «Медзі дождж», і назва працытаванага верша, якая ўключае ў сябе неалагізм і метафару ў адначасце «**ветравы смех**». Гэта – прыкметы авангардызму.

А заканчваў выдатны майстар класічна-суразмерным, рытміка-ўпарадкаваным, адточаным і дакладным пісьмом, што адлівалася ў вершаваныя радкі балад ваеннага часу, элегій з «Новай кнігі», паэм «Сцяг брыгады», «Варшаўскі шлях» і «Далёка да акіяна»:

*Нябёсы-акіян, я знаў даўно –
Блакiтны, неабсяжны, першародны,
А ўсё, што зорам на зямлі відно,
Ні больш, ні менш, як свет яго падводны...
(«Нябёсы-акіян, я знаў даўно...»)*

Класічна-суразмерная форма выдатна працуе на глыбокі філасофскі змест паэзіі Аркадзя Куляшова канца 50 – 70-х мінулага стагоддзя пра гарманізуючую ролю чалавека не толькі на зямлі, але і ў маштабах касмічных. З гэтай прычыны ён названы «рэгулюроўчыкам жыццёвай каруселі». У трохракурсным вымярэнні паўстае ў сталай паэзіі выдатнага майстра час у адзінстве мінулага, сучаснага і будучага, а таму паэт уяўляе, што жыве ён «на паўмільярдным кіламетры паміж наступным і былым».

Народная творчасць уплывала на Аркадзя Куляшова значна і па некалькіх параметрах. У плане агульназмастоўным як лірыка, так і эпас адлюстроўвалі адносіны народа да герайчных і трагічных падзей у цэлым, у аснове якіх – гуманістычны пафас, шчырасць і адкрытасць ацэнкі. Паэт не вылучае сябе пакуль што з мноства, людской грамады – з кола сяброў-аднагодак, працаўнікоў-сялян (такіх, як трактарыст Аніс, таварыш Алесь, брыгадзір, лістаносец, Пракоп). Яго ранняя паэзія багата «населена» народнымі героямі, тыпамі – негаваркімі, дбайнымі рупліўцамі, людзьмі справы. Такімі сама, як яны, уяўляе аўтар верша «Пакаленне маё» сябе і сваіх равеснікаў:

*Мы не хадзілі ў бойках падаць.
Нас газы не душылі.
Мы ўчора на балоце
Канавы капалі,
Сягоння
Кладзём на шасэ камень.*

У стылю часу, зусім як у іншых авангардыстаў – А. Дудара, М. Грамыкі – з’яўляецца ў даваеннай творчасці Куляшова вобраз хутараніна, празванага

народам «першабытным чалавекам», які апошнія дні дажывае «Сярод мёртвага царства «нілушак», бо вырашыў уступіць у саўгас (верш «Першабытны чалавек»).

Думка народная, народныя тыпы больш разгорнута аднак паўстануць у творах паэта перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Людзі асуджаюць вайну як пачвару, што перакрэслівае іх мары пра шчасце, іх права на працу, каханне, на будучыню. Яны розныя па характарах (разважлівы не па гадах Алесь Рыбка, запраграмаваны на подзвіг, на шчырую адданасць перамозе, а таму бязлітасны камісар Зарудны, напалоханы трагічнымі падзеямі, прыгнечаны самазагубствам жонкі Мікіта Ворчык, крыху падобны да быкаўскага Петрака Багацькі, вясёлая кабета нават у атачэнні трагічных падзей Лізавета – у «Сцягу брыгады»; казачны, няўлоўны цымбаліст-партызан, затым чырвонаармеец, свая і чужая ў адной асобе маці асірацелых дзетак – у «Прыгодах цымбал»; сумная, трагічна-расчуненая, але нязломная Алесь – «Ліст з палону»; бацька Мінай, сэрца якога вытрывала расстрэл дзяцей і сястры – фашысцкіх вязняў, каб пазней здзейсніць помсту над імі – «Балада аб чатырох заложніках»), але большасць з іх настроены патрыятычна, з'яўляюцца аднадумцамі паэта.

Героі Аркадзя Куляшова надзелены жывой гутарковай мовай: «Я стала скупю на слёзы», – спавядаецца Алесь; «Што за ліха» – пытаецца спалоханы цішыней Алесь Рыбка; «Гэты галетнік», «адразае з вольхі лавец», «дапякае кожны» – лексіка з верша «Першабытны чалавек».

«Думка народная» ўкладваецца ў адпаведныя жанравыя формы, якія характарызуюць ментальнасць беларускай нацыі, – песні, баллады, элегіі. Баллады выступаюць у некалькіх разнавіднасцях: а) скарга-жалыба («Ліст з палону»); б) урачыстая араторыя («Камсамольскі білет»); в) творы элегічнага характару («Над брацкай магілай»); г) трагічная сцэна з элементамі дыялогу і адычнай канцоўкай («Балада аб чатырох заложніках»).

Некаторыя творы паэта маюць падзагаловак – «Паводле народнага»: «Балада пра вока», «Маці». Апошні твор увогуле ўжо загаловак акрэслены як неад'емны ад фальклору – «народная балада» – і трансфармуе архетыповы сюжэт – просьбу маці вярнуць жывога сына з вайны. Гэта ці не самы фальклорны твор Аркадзя Куляшова. У яго фінале маці, што пасеяла зерне на камень і палівае яго вадой і слязьмі, звяртаецца за дапамогай да дарогі. Тая падказвае, што гэты камень у наш край закацілі чужынцы з захаду, што зерне на ім не ўзыдзе, пакуль яна не пракліне яго. І маці праклінае камень, які ператвараецца ў зямлю, каб зерне ўзышло і вярнуўся сын, а сама ператвараецца ў камень. Балада заканчваецца радкамі пра самаахварнасць і магутнасць мацярынскай любові зноў-такі ў стылі вуснай народнай творчасці:

*І тройчы такою
Кляцьбою
Той камень пракляла.
Стаў камень зямлёю,
Сама ж яна каменем стала.
На камні былым пры дарозе
Ўсходзяць зярняты.
Вяртаецца сын па дарозе
З паходу дахаты [2, с. 36].*

У творчасці Куляшова трансфармуюцца народна-паэтычныя сюжэты, паданні, вобразы. З верша ў верш паўтараюцца вобразы **чыстага поля**, **светлай долі**, **жывых казак** у лірыцы («Гармонік новы, басовы рып...»; «На шляху»), **буйнай нівы**, **шырокага поля** («На аснежных далях», «Пяцігодка», «Абодва мы зямлёю ўзгадываны...»). Матывы жніва і сяўбы, збору ўраджаю ў трагічным аспекце рэалізуюцца ў «Сцягу брыгады»: вобраз парэзанай, пахраманай фашысцкімі танкамі спелай нівы і хлеба, замешанага на крыві; сюжэт з зачараваным, замінраваным полем, на якім гінуць маці і бацька, жнучы ўраджай, каб пракарміць дачушку і сябе.

Паэма «Прыгоды цымбал» (1943) выканана поўнаасцю ў народна-фальклорным ключы. Тут разгортваецца даўні архетыповы сюжэт пра гуманістычную місію мастацтва, яго народны характар, непадуладнасць змрочнай, жорсткай сіле. Цымбалы, як жывая істота, бароняць людзей ад фашыста Густава і яго памагатых, выконваюць волю толькі свайго гаспадара Кузьмы, а затым – дзяцей-сіротак – Васілька і яго сястрычкі. Як ні здэкаваліся з іх каты, як ні стараліся схваць ад людзей, якія злачынствы ні рабілі – пакаралі смерцю жанчыну, што ўратавала дзетак, назваўшыся іх матуляй, ледзь не забілі саміх дзяцей, – яны выжылі, выстаялі ў супрацьстаянні і – ужо пасля вайны – дораць людзям радасць:

*Пеша, конна, на возе
Прывыклі
З вясны да вясны
Вандраваць па дарозе
Ад дзеда да ўнука яны.
На вяселле з вяселля
Вандруюць па хатах яны...
Па вяках едуць разам
З канём і музыкам сваім.*

Сцэны ў многіх творах паэта нібы жыўцом узятыя з народных песень, казак, паданняў, легенд. Адна з іх, што сведчыць пра нязломнасць характару беларусаў, іх умерне паказаць свае здольнасці нават у экстрэмальных сітуацыях – скокі Міколы Ворчыка на прымусовым вяселлі ў здрадніка Мядзведзскага:

*Скача так, як у лепшыя дні
Па ўсіх вёсках умелі.
Скача, можа, за сотню ног,
Плешча гулка ў далоні.*

Паэт спасціг душу народную, думкі народныя, выказаў народны погляд на свет і чалавека ў ім. Фальклор увайшоў у яго творчасць непрымусова, нібы сам сабою, стаўся вынікам гуманістычнага мыслення вялікага майстра слова.

Літаратура

1. Колас, Я. *Збор твораў: У 14 т. / Я. Колас – Мінск: Маст. літ., 1972 – 1978. – Т. 14: Письмы 1950 – 1956 гг. Дзённікі. Летапіс жыцця і творчасці. Алфавітны даведнік па адрасах да 13–14 т. – 1978 – 528 с.*
2. Куляшоў, А. *Дарогі. вершы, паэмы / А. Куляшоў. – Мінск: Маст. літ., 2003. – 318 с.*

Муравіцкая А. М. (Мінск, Беларусь)

ТВОРЧАСЦЬ ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА І ФАЛЬКЛОР

На працягу шматлікіх стагоддзяў фальклор з'яўляўся той невычэрпнай крыніцай, якая шчодро жывіла таленавітых мастакоў слова новымі сюжэтамі, вобразамі, мастацкімі сродкамі. І сёння гэта крыніца народнай мудрасці працягвае сілкаваць усіх, хто звяртаецца да яе, хто мае патрэбу чэрпаць яе багацце.

Менавіта калектыўная мудрасць народа, выпрацаваная і адшліфаваная на працягу стагоддзяў, з'яўляецца падмуркам светаўспрымання і светаразумнення як асобнага чалавека, так і ўсяго народа. Звяртаючыся да фальклору, творчая асоба атрымлівае такія станоўчы «заряд», такую энергію для душы, што ёю хочацца падзяліцца з іншымі людзьмі, перадаць гэты «заряд» сваім нашчадкам. Пагэтану няма нічога дзіўнага ў тым, што лепшыя творы як сусветнай літаратуры, так і літаратуры беларускай, сваімі каранямі ўзыходзяць да вуснай народнай творчасці.

Адным з пісьменнікаў, які змог увабраць, па-мастацку перапрацаваць і данесці да чытача няўміручыя, глыбінныя асновы народнага быцця, быў Вацлаў Ластоўскі. У яго творчасці знайшлі адлюстраванне такія фальклорныя жанры, як казкі, легенды, паданні, анекдоты, жарты і інш. Шматлікія апавяданні Влада (псеўданім Вацлава Ластоўскага) з'яўляюцца мастацкімі апрацоўкамі народных легенд і паданняў. Часцей за ўсё аўтар звяртаецца да тапанімічных (пра паходжанне рэк, азёр, вёсак, мястэчак і г. д.) і ўласна гістарычных (аб памятных падзеях у жыцці народа) паданняў і легенд. Да прыкладу, у легендзе «Векавечная мяжа» расказваецца пра паходжанне назвы ракі Буг, якая стала мяжой паміж «нашымі землямі і ляскім краем». Каб абараніць свае землі ад нападкаў змея Крагавея, які шмат шкоды і бяды рабіў людзям, князь Радар хітрасцю прымушае змея праараць сахой мяжу паміж сваёй і ляскай землямі. «І, вось, гаралі яны лес, гаралі луг, гаралі поле і дагараліся да вялікай ракі; тут Радар крыкнуў зьмею, кіруючы яго ў ваду:

– Гайда, бух! – знача, каб ён скочыў у раку. <...> З гэных часоў на векавечныя тая разора, якую празвалі Бухам ці Бугам, сталася граніцай паміж нашым і ляскім краем» [1, с. 25]. У другой тапанімічнай легендзе «Сож і Дняпро» апавядаецца пра паходжанне назваў рэк Сож і Дняпро. Такія назвы атрымалі рэкі ад імёнаў сыноў старца Рыдана. Сыны Рыдана спрабавалі вярнуць украдзеную ў бацькі залатую карону і загінулі. Па тых сцежках, дзе прайшоў іх шлях, разліліся рэкі: «Дняпро плыве садамі ды лугамі, Сож імхамі ды балотамі, а Рыдан – куды вочы глядзяць» [1, с. 16].

Уласна гістарычныя паданні і легенды сталі сюжэтамі для многіх апавяданняў Влада («Каменная труна», «Разбойнік», «Князьёна Рагнеда», «Часы былі трывожныя», «Бяздоннае багацце» і інш.). Так, у вядомай легендзе «Бяздоннае багацце» расказваецца пра багатага і мудрага тураўскага князя Яраслава. У час палявання на тура князь выратавае ад немінучай смерці загоншчык Ранцэвіч. Князь Яраслаў прапануе свайму выратавальніку Ранцэвічу шмат золата, але мудры загоншчык просіць узнагародзіць яго не золатам, а «бяздонным багаццем». Гэта багацце – зямля. «І дагэтуль у Мазырскім павеце, у вёсцы Вялемічы жывуць Ранцэвічы, і, у вялікай пашане, у цыновай трубцы, перахоўваюць, з роду ў род, дарчую грамату князя Яраслава, а паказваючы яе апавядаюць легенду аб сваім мудрым прашчур» [1, с. 17].

Казкі, як адзін з самых вядомых і распаўсюджаных фальклорных жанраў, таксама знайшлі адлюстраванне ў творчасці В. Ластоўскага. Пераважная большасць гэтых казак выступае ў дзвюх жанравых разнавіднасцях: казкі пра жывёл і чарадзейныя. «Казкі пра жывёл вызначаюцца перш за ўсё тым, што галоўнымі персанажамі іх з'яўляюцца жывёлы, птушкі, якія ў некаторых творах сутыкаюцца і з людзьмі. На думку даследчыкаў, казкі пра жывёл – адны з самых старажытных разнавіднасцей фальклорнай прозы. У іх адлюстраваліся міфалагічныя ўяўленні старажытных людзей, назіранні за прыродай і навакольным светам, у іншасказальнай форме – грамадскія адносіны і інш. « [3, с. 107]. У казках В. Ластоўскага галоўнымі персанажамі выступаюць вядомыя жывёлы і птушкі: вуж, варона, рак, певень, гусь і інш.

Для чарадзейных казак характэрна своеасаблівая фантастыка, дзе дзейнічаюць «чарадзейныя персанажы незвычайнай сілы і незвычайнай здольнасцей, чужоўныя чарадзейныя памочнікі – жывёлы, чужадзейныя прадметы, міфалагічныя істоты, хтанічныя пачвары – носьбіты зла, ворагі чалавека» [3, с. 112]. Да прыкладу, у казцы «Князь Барыс і чорт» гаворыцца як князь абхітрыў чорта, пазычыўшы ў яго грошы на будаўніцтва царквы. Сваім розумам і мудрасцю (князь адгадвае тры загадкі чорта) князь Барыс перамагае злую сілу ворага людзей. У другой казцы «Чаму Панас стаўся ваўкалакам?» чараўнік Граўша адпомсціў Панасу і перакінуў яго ў ваўкалака. Тры гады Панас «ваўкалачыў», а калі зноў стаў чалавекам і вярнуўся да людзей, то ўжо не змог з імі жыць: «Лепш з ваўкамі ў стадзе, як зь людзьмі ў грамадзе, бо людзі, чым болей маюць, тым

болей жадаюць: другі-то і з бацькі ў дамоўцы звалок-бы кашулю! Вочы вашы завідушчыя, рукі заграбушчыя, сэрцы-ж ня знаюць меры ў хаценьні» [1, с. 48]. Казкі пісьменніка «Князь Барыс і чорт», «Дзед і ўнук», «Певень і гуся», «Вуж куртаты і мужык багаты», «Чаму Панас стаўся ваўкалакам?» і інш. з'яўляюцца пастацка ўвасобленымі сюжэтамі народнай фантазіі.

Народныя анекдоты і жарты склалі цэлую гумарыстычную аповесць «Прыгоды Панаса і Тараса» (1912 г.). «Анекдоты і жарты карыстаюцца папулярнасцю дзякуючы надзённай актуальнасці зместу, яго цікавасці, дасціпнасці і мастацкай дасканаласці расказвання <...> Анекдот – сатырыка-гумарыстычны жанр, у якім надзвычай выразна адб'іўся талент народа, яго майстэрскае валоданне словам, тонкае разуменне і адчуванне гумару, умельства скарыстання іроніі, сарказму, іншых форм сатыры» [3, с. 130]. Таму аповесць пра кемлівых і мудрых палешукоў Панаса і Тараса з'яўляецца адным з найбольш цікавых і ўдалых твораў пісьменніка. Сюжэт аповесці вельмі прасты: сяляне з Піншчыны Панас і Тарас вырашылі паехаць «у белы свят паглядзець, як людзі жывуць». У Берасьце на кірмашы яны ўпершыню сустракаюцца з дзіўнымі суседзямі – «мазурэ». Тут і пачынаецца расповяд пра неверагодныя жыццёвыя сітуацыі, у якіх апынаюцца «мазурэ». Панасу і Тарасу вадзіцца вучыць «бесталковых» суседзяў, як здабываць сонца ў хату, як араць валомі, як надзяваць нагавіцы, як змяшаць талакно і г. д. «І нават смяротныя выпадкі, пра якія гаворыць аўтар, выходзяць з-пад пяра прэзаіка бяскрыўдныя, без насміхання і жорсткасці. Лагоднасць, мірлюбнасць і разам з тым глыбінная мудрасць прасвечваюцца ў кожнай фразе гэтых простых людцаў. Мова іх перасыпана трапнымі прымаўкамі, прыказкамі» [2, с. 435].

У канцы аповесці аўтар прызнаецца, што ўсе гэтыя «цікаўныя і пацешныя рэчы» ён сам пачуў у народзе і каб «ня вылецелі з галавы, я ўзяў ды запісаў» [1, с. 75]. Гэтыя словы В. Ластоўскага можна аднесці да ўсёй яго мастацкай творчасці, бо яна цалкам і непарыўна звязана з фальклорам і ў гэтым яе каштоўнасць.

Літаратура

1. *Власт. Творы / Власт (Вацлаў Ластоўскі). – Мюнхен, 1956.*
2. *Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: у 4 т. – Т. 1. – Мінск, 2001.*
3. *Казакова, І. В. Беларускі фальклор: курс лекцый / І. В. Казакова. – Мінск, 2003.*

Мятліцкая Г. М. (Мінск, Беларусь)

МАЛАЯ РАДЗІМА Ў ЛІРЫЦЫ ЯЎГЕНІ ЯНІШЧЫЦ

Малая радзіма (вёска)¹ для лірычнай герані Я. Янішчыц – свет спрадвечнага, зямнога. Яна ўспрымае яе як «зялёную зямлю» (верш «Чаму ніколі не баюся я...»). Магчыма, асацыятыўная сувязь з зялёным колерам з'яўляецца невыпадковай. Гэта колер раслін і галоўны колер прыроды ў цёплым поры года (вясна – лета), сімвалізуе маладосць, свежасць. Паэтэса адчувае цесную повязь з родным кутком, краем яе маленства, любімым і дарагім. Менавіта праз любоў да зямлі ў будучай паэтэсы гартаваліся лепшыя якасці характару (працавітасць і інш.). Яна прызнаецца, што мазалі на яе пальцах ад любові да зямлі, а ў душы сваёй яна адчувае тугу «па далавых і ціхіх берагах» [2, с. 29].

Адзін з найбольш цікавых і глыбокіх вершаў, прысвечаных малой радзіме, «Зямля і соль», у якім стаяць побач спрадвечныя сялянскія (зямля і соль) і хрысціянскія (хлеб і віно, якія задзейнічаны, напрыклад, у праваслаўным абрадзе

¹ У артыкуле не прыводзіцца тэарэтычныя звесткі пра вясковую тэму ў беларускай паэзіі, таму што іх можна адшукаць у манаграфіі С. У. Калядка «Непрыручаная птушка Палесся. Творчая індывідуальнасць Яўгені Янішчыц» (Мінск, 2007). Намі ставілася мэта даць сваё прачытанне асобных твораў Я. Янішчыц, прысвечаных малой радзіме.

прыгашчэння) каштоўнасці. Зямля і соль – у народнай свядомасці ўвасабленне багацця, да іх склалася асаблівая павага, бо не кожны селянін даўней меў дастаткова зямлі або солі.

Паэтэса адносіцца да зямлі як да надзвычайнай каштоўнасці, глыбока асабістай: «Зямля – мой хлеб няпросты і нялёгка» [2, с. 30]. Можна прыгадаць народную казку пра ваўка, які шукаў сабе лёгкага хлеба, гэта значыць ленаваўся працаваць, думаў, што можна лёгка жыць і мець усё гатовае. Казка пераконвае чытачоў, што ў жыцці так не бывае, што хлеб не можа быць лёгкім, здабываецца цяжкай працай. Магчыма, з вобразам нялёгкага хлеба ў паэтэсы асацыіравалася і яе творчасць. У канцы гэтага твора знаходзім яшчэ адну метафару, якая адлюстроўвае ўспрыняцце лірычнай гераінай радзімы, – «зямлёй пасолена соль». З аднаго боку, таўталагічнае выкарыстанне дзеепрыметніка «пасолена» разам з назоўнікам «соль» (хоць лёгка падбіраецца другое азначэнне) узмацняе запамінальнасць, прадаксяльнасць думкі і вобраза. А з другога – такім чынам вобраз набывае павышаную сэнсавую нагрузку. Нібыта на роднай зямлі шмат солі, суцэльная соль.

У народным разуменні соль цесна звязана з пакутамі: слёзы салёныя, пот салёны і горкі. А падобныя па гучанні лацінскія словы *spl*, *splis* абазначаюць «сонца, сонечнае святло». Хлеб-соль – народны сімвал гасціннасці. Дарэчы, пра соль ёсць і народная казка, у якой расказваецца, як дачка прыгатавала бацьку ўсе стравы без солі, і толькі тады ён зразумеў, чаму соль лепшая за цукар. Акцэнт верша менавіта на ўспрыняцці роднай зямлі як месца, з якім назаўсёды знітавана душа паэтэсы. Словы соль – боль у гэтым вершы не рыфмуюцца, але такую рыфму можна знайсці ў творчасці Я. Янішчыц. Лірычная гераіня ў гэтым вершы прызнаецца: «Ёсць ціхі боль у сэрцы – // старана» [2, с. 30]. Яна адкрыта гаворыць, што любоў да маленькай радзімы злучаецца з адчуваннем болю.

Для паэтэсы галоўнай каштоўнасцю, «кавалачком роднага» становіцца скарбы-ўспаміны пра людзей-аднавяскоўцаў, пра любяя, блізкія сэрцу мясціны, якія заўсёды з сабой, у душы. Родная зямля пераўтвараецца ўяўленнем і любоўю да яе ў вобраз чароўнай, прыгожай, незвычайнай, светлай краіны, сімвал маленькага выраю на Зямлі, куды так прыемна вяртацца, які прыходзіць да цябе ў снах і вабіць («кліча») да сябе заўсёды. Зямля і соль – «смак» роднай зямлі.

Малюнкi вясковага жыцця адлюстраваны ў вершах «Што за гонкая травіца...», «Удовін дождж» і інш., у якіх апісанні вёскі пераплецены з успамінамі пра маленства, са згадкамі пра знаёмых і родных людзей. У падтэкст верша «Што за гонкая травіца...» закладзена думка, што толькі той чалавек добры, які ўмее працаваць, у каго рукі залатыя. Іншым настроем прасякнуты верш «Удовін дождж», у цэнтры якога гаротны, адзінокі вобраз удавы, якая капае бульбу ў «дажджлівы тыдзень, невысны нейкі», успамінае, што некалі была талака і праца была спорнай. «Грыпіна й Ганна, Хімка і Хадора. // Ціхутка так і светла адышлі, // Цяпер адпачываюць на пагосце» [2, с. 162]. Жанчыне няма з кім пагаварыць, а так патрэбна падзяліцца сваёй радасцю, што бульбачка ўрадзіла, і вечарам яна напіша аб гэтым у пісьме сваім дзецям.

Іншым падаецца вясковае жыццё ў «гарэзным вершы» (аўтарскае вызначэнне жанра) «У 300 кіламетрах ад Мінска». Верш напісаны ў жартоўным, вясёлым настроі. Малая радзіма называецца ў ім «зямлёй, лагодай крытаю» [2, с. 90]. Лірычнай гераіні падабаецца, што жыве яна тут без вычэй крытыкаў, у поўнай адлучанасці ад цывілізацыі, нават тэлебачання няма. У вершы згадваюцца (і абыгрываюцца) асобныя дэталі вясковага побыту (напрыклад, камбайн, які параўноўваецца з канём, – такі напрацаваны ў спякоту). Вясковае летняе жыццё паэтэса называе «зялёнай ідыліяй». Гэты верш цікавы і адметны гумарам і абсалютна свабодным спалучэннем вобразаў. Шчасце ад знаходжання ў вёсцы перадаецца і ў вершы «Запозна радасць, як даспелы яблык...». Паэтэсе на малой радзіме усё дорага, вясковае жыццё надае ёй сілы. Я. Янішчыц адзначае, што ў родным сяле «любасць не пагасла» (верш «Вясло і перавясла»).

Характарыстыку ўнутранага свету вяскоўцаў паэтэса прыводзіць у вершы «Тут». Яны «ласкава павераць на слова, // Але правераць затым на плячо» [2, с. 58] – на сілу, вытрымку, трыманне слова. Пры дапамозе асобных штрыхоў, дэталю ў гэтым вершы паказваецца перажытае вёскай і яе жыхарамі ў часы Вялікай Айчыннай вайны. («Сялянка над прахам сыночка // Ў горкім бяссілі ірве вала-сы» [2, с. 58].) Тым не менш апошні слупок верша аптымістычны (словам «тут» паэтэса называе малую радзіму, яна верыць у яе шчаслівую будучыню):

*Тут, дзе хапае да хлеба і солі
І на сталах не канчаецца мёд.
Тут, дзе не скончыцца песня ніколі
І не ўпадзе на калені народ! [2, с. 58]*

У вершы «Старэйшыя мае...» лірычная герайна звяртаецца да людзей старэйшага пакалення, гаворыць, што «...пакуль вы ёсць – // Пульс уе мова», «...пакуль вы ёсць – // Шумяць падлескі». «Старэйшыя мае, // Мне з вамі – моцна!» [2, с. 98], – прызнаецца лірычная герайна.

У многіх творах Я. Янішчыц знаходзім мастацкае адлюстраванне лёсаў яе землякоў. У вершы «Інтэлігенты ад зямлі» падкрэсліваецца прыгажосць унутранага свету вясковых людзей, сярод якіх паэтэса вылучае музыку Сцяпана, які іграў у клубе. Сама прырода закладвае ў душу чалавека адчуванне музыкі жыцця. Народны светапогляд – надзвычай «інтэлігентны», гарманічны. Сяляне ўмеюць адчуваць і берагчы ўсё прыгожае і добрае. Гэта пацвярджаецца апошнімі радкамі верша: «Інтэлігенты ад зямлі – // Мае вясковыя Сцяпаны».

Лірычная герайна вучыцца ў аднавяскоўцаў вынослівасці, чалавечнасці, маральнай чысціні. Вучыцца жыць, працаваць, кахаць. І найперш яна вучыцца ў маці, вобраз якой для паэтэсы – сімвал усяго светлага, крыштальна чыстага, духоўнага і станоўчага, сімвал жыцця і еднасці з роднай зямлёй.

Я. Янішчыц у асобных вершах любіць мілагучнасцю і прыгажосцю назваў беларускіх вёсак. Так, у вершы «Пра назвы» паэтэса спрабуе зразумець этымалогію тапонімаў, дае ім сваё, аўтарскае вытлумачэнне. Назвы Брыльянтава, Жамчужнае выклікаюць у яе асацыяцыю з царамі, багаццем. Яна задумваецца, якім чынам падобныя тапонімы маглі з'явіцца на беларускай зямлі: «Які ж вас цар прынёс?» [2, с. 43]. Назвы Малінаўка і Бярозаўка асацыіруюцца ў паэтэсы з «плагіятам». А назва вёскі Цярпілаўка сведчыць аб працавітасці яе насельнікаў:

*З сярпачкамі ды з віламі,
З кажнюткага жылла –
Тут вёсачка Цярпілаўка
Спявала і жыла [2, с. 43].*

Кожны гаспадар у гэтай вёсцы руплівы, працавіты, ля кожнай хаты можна ўбачыць прылады працы. Далей згадваецца вёска Гаравыха, якую лірычная герайна параўноўвае з мудрай свахаю і кажа, што з яе яна ішла ў вялікі свет. Называюцца вёскі Чакайлаўка і Блінная. Я. Янішчыц адзначае ў вершы толькі тое, што гэта мясціны былічныя, «бы ў жальбе». У апошняй страфе прыводзяцца тапонімы, звязаныя з прыгажосцю, каханнем: «...дзеўкі з Харашылава // Ў Залюбічы [замуж] ідуць!» [2, с. 43]. Сапраўды, назвы гаворачыя, а іх спалучэнне – творчая ўдача паэтэсы. У вершы «Тут» Я. Янішчыц зноў прапануе ўслухацца ў назвы: Яголін, Агова, Гойнава, Гуслікі, Горбень, Звінчо – кожная з іх адмыслова прыгожая, непаўторная, тут і сувязь з гісторыяй, і нешта спрадвечнае, беларускае.

У вершы «Ці ад імен прыгажэлі?...» паэтэса параўноўвае іменны дзяўчат і прыкмячае асаблівасці іх выкарыстання. Вясковыя іменны – Роза, Руфіна, Анжэла, а гарадскія дзяўчаты маюць іменны Анечка, Насцечка, Оля. Як адзначае паэтэса, вяскоўцы выбіраюць сваім дзецям рэдкія іменны. У наш час ёсць і ў горадзе мода на рэдкія іменны. Цікава, што, паводле міфалагічных уяўленняў, бацькі давалі дзіцяці рэдкае імя для таго, каб адвесці ад яго смерць, і ў тых выпадках, калі ў сям'і першыя дзеці паміралі або дзіця нараджалася слабым.

Верылі, што рэдкае імя ў пэўнай сям’і магло спыніць дзіцячую смяротнасць [1, с. 409–410].

У асобных творах Я. Янішчыц паэтызуюцца сялянскія рэчы. Так, у вершы «Вуздэчка і шумёлы» (з пазначэннем «Год 1953-ці, хутар») расказваецца гісторыя набыцця бацькам паэтэсы названых прадметаў вупражы. Приводзіцца маналог дзеда, які ўгаварыў яе бацьку іх купіць, – калі будучы гэтыя рэчы ў гаспадарцы, то каня той «як-небудзь завядзе». І вуздэчка, і шумёлы для дзеда надзвычай каштоўныя. Ён адчувае, што яго жыццёвая дарога заканчваецца і таму баіцца, каб яны не прапалі. І вось (падчас напісання верша) шумёлы ляжаць на гарышчы, а вуздэчка вісіць у сенцах. Вупраж стала проста непатрэбнай, бо машыны ў вёсках больш, чым коней.

У вершы «Вясло і перавясла» крыху з іншага боку абыгрываецца значнасць прадметаў з жыцця народнага, іх сакральнасць. Словы «вясло» і «перавясла» блізкія па гучанні і падобныя да слоў «весніцы», «вёска». Для лірычнай герані вясло асацыіруецца з імкненнем да новага, у іншыя, далёкія краі. А перавясла трымае, нібы прывязвае да роднага, роднай зямлі. Паўстае свет юнацтва (памкнення, мар). «Зямля удоў і срат» (малая радзіма) дадае лірычнай герані сілы. Ёсць у творы і вобраз «калодзеж памяці дзядоў» – сімвал ведаў прадкаў, як бы сімвал той асновы душы, з якой чэрпаеш жыццёвую мудрасць (як «роднае карэнне» ў М. Гарэцкага); «вада» з гэтага калодзежа для лірычнай герані самая найсалодкая. Свет гармоніі, свет згоды – роднае сяло. Паэтэса адзначае, што калі яе «нясе у даль... вясло – // Вяртае перавясла» [2, с. 29], дзе б яна ні знаходзілася, яна заўсёды памятае сваю маці, родную хату («Ды ў засівелым тумане // Не гаснуць вокны мамы» [2, с. 28]).

Вёска – гэта і суладдзе з прыродай. Можна, таму так вабіць вёска гараджан. Відаць таму на малой радзіме лірычная геранія вяртае сабе ўпэўненасць у сваіх сілах, душэўны супакой.

Многія творы паэтэсы адлюстроўваюць прыгажосць беларускай прыроды. І лес, і рэкі, і азёры, і нават балоты... Гэта ўсё роднае Палессе, радзіма. Пра лес і адносіны лірычнай герані да яго расказваецца ў вершы «З ляском пагаманю» і ў іншых творах. Любімымі паэтэсай элементамі вясковай прасторы з’яўляюцца луг і конь. Так, у вершы «Луг» паказваюцца касавіца, прыгажосць лугавых траў, таго ж даўгунца, які «шуміць ды спее». Лірычная геранія прызнаецца чытачам: «Я акунуся з галавою // У недакошаны нектар, // Здыму, як ношку з муравою, // З плячэй вандроўніцкі цяжар» [2, с. 79]. Луг адухаўляецца паэтэсай. Конь, які пасецца на лузе, стрыножаны, ён не збіраецца нікуды ўцякаць і «качаецца здзіўлена» ў траве. «І у вачах яго зялёна // Адбіўся самы спелы гром». Гэты глыбокі вобраз цікавы і прыцягальны менавіта сваёй парадаксальнасцю, нечаканасцю, навізнай і арыгінальнасцю. Дарэчы, у гэтым асноўнае асаблівасць мастацкіх вобразаў Я. Янішчыц – нечаканых, загадкавых, таемных, глыбокіх... Чаму гром, які адбіўся ў вачах каня зялёна, самы спелы? Чаму менавіта гром там адбіўся, а не нешта яшчэ?.. Прырода сущішае, лечыць душэўныя раны – на малой радзіме, «як адліга, // Ад сэрца рана адлягла» [2, с. 80]. Паэтэса разумее, што з гэтай «зялёнай ідыліі» ўсё ж патрэбна вяртацца ў горад, дзе, «быццам іга, // Шаша пад ножанькі лягла» [2, с. 80]. Лірычная геранія будзе ўзгадваць вёску і луг:

*А гэты луг расой світальнай
Здалёку будзе мне свяціць,
Каб між бяды і між расстанняў
Не абарваць вяртанняя ніць* [2, с. 80].

Элементам вясковай прасторы прысвечаны верш «Любоў мая...», у якім паэтэса называе тое, што любіць:

*Любоў мая, ты песня і маркота,
І спелы бор і вольны гон ракі* [2, с. 278].

Жыццё сусвету, якое Я. Янішчыц успрымае як «балючы век», у гэтым вершы выступае своеасаблівым «фонам»: згадваюцца цягнікі, самалёты, анамаліі надвор'я («Яшчэ лісток не ўпаў – а снегапад» [2, с. 278]). У душы лірычнай герайні п'яе на благаславёны лад скрыпачка. Узгадвае паэтэса і цымбалы, якія называе вясельнымі. Гэтыя прадметы, як і іншыя сялянскія рэчы, для яе сакральныя. Прыгадваецца ў гэтым творы і конь: «І жаркім вокам гляне ў сэрца конь» [2, с. 278].

Гэта і ёсць тое сапраўднае, спрадвечнае, тое асноўнае, што робіць нас моцнымі, трымае на Зямлі, звязвае з усім навакольным, аберагае ў душы нябачную ніць – сувязь з прыродай, Космасам (Сусветам).

У апошняй страфе верша знаходзім разважанне пра музыку:

*П'яе віхор, п'яе лісток апалы,
П'яе зямля курганняў і удоў.
Любоў мая, ты скрыпка, і цымбалы,
І шаргункі – над грывамі гадоў.*

Лірычная герайна чуе, як п'яе ўсё навокал. Гучанне гэтай «музыкі» – надзвычай блізкае і дарагое.

Не пакідае паэтэсу клопат пра вёску, пра яе далейшы лёс. «Зажураны ліст да школьнага настаўніка» – верш-роздум пра вясковую школу, у якой працавалі сумленныя, сапраўдныя настаўнікі, але яе закрылі, бо не хапае вучняў. Маладыя вяскоўцы пераязджаюць жыць у горад, і таму школы пусцеюць. У вершы «Наконт гарадскога мыслення» вёска параўноўваецца з удавою, бо яна застаецца без гаспадара, без чалавечых рук.

Такім чынам, малая радзіма (вёска) для чалавека – вырай, у які імкнецца душа, што і адлюстравана ў лірыцы Я. Янішчыц. Для паэтэсы радзіма – не толькі прырода роднага краю, яе краса, але і людзі, шчырыя і працавітыя. Дакладна і псіхалагічна тонка раскрываюцца ў творах няпростыя лёсы і духоўная прыгажосць «інтэлігентаў ад зямлі». Малая радзіма – свет дабрыні і гармоніі, свет спрадвечнага. Дэталі вясковай прасторы для паэтэсы з'яўляюцца сакральнымі: бор, рака, вясло і перавясла, луг і конь, вуздэчка і шумэлы...

Літаратура

1. Толстая, С. М. *Имя / С. М. Толстая // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Междунар. отношения, 1999. – Т. 2: Д – К (Крошки). – С. 408–413.*
2. Янішчыц, Я. *Выбранае / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 351 с.*

Навумовіч У. А. (Мінск, Беларусь)

ЭВАЛЮЦЫЯ БЕЛАРУСКАЙ ПОВЕСЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ: ФАЛЬКЛОРНЫ ПАЧАТАК У ЛІТАРАТУРЫ («ПРЫГОДЫ ПАНАСА І ТАРАСА» ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА)

Беларуская літаратура – народная трыбуна.

Разам з беларускім народам наша літаратура прайшла доўгі і складаны шлях свайго развіцця. Беларускае слова выяўляла духоўны стан нацыі, пакурчатымі сцежкамі вяло прасты народ да свабоды і праўды, выводзячы селяніна-беларуса на шырокую дарогу будаўніцтва роднай гаспадаркі, краю, фарміруючы і ўмацоўваючы калектыўны дух, услаўляючы самастойны выбар.

Устанаўленню незалежнасці Беларусі ў многім садзейнічала яшчэ і тое, што беларускае слова – вуснае і друкаванае – захавалася на працягу многіх і многіх стагоддзяў.

Вольнае беларускае слова дапамагала выжыць у цяжкіх умовах прыгнёту асобы, заклікала на бой, як набат, у грозныя і суровыя часы, дзякуючы чаму беларусы не зніклі, не растварыліся ў велізарным моры шматлікіх народнасцей

на планеце. Менавіта роднае слова яднала, кансалідавала беларускі этнас, робчы яго адметнай нацыяй, фарміравала духоўную моц народа, мабілізоувала на стваральную працу вялікую супольнасць беларусаў сярод іншых народаў свету. Лёс чалавека – лёс народа – лёс краіны ў беларускай літаратуры цесна звязаны між сабой. У творах мастацтва слова адлюстраваны асаблівасці нацыянальнага характару беларусаў, ментальнасць, правасвядомасць, адносіны ў грамадстве, традыцыі светабачанне і светаўспрыманне, светаразуменне народа ў мінулым і сучасным.

Мастацтва слова ўслаўляла дасягненні беларускага народа ў культуры, асвеце, навучы, эканоміцы, грамадскім жыцці. Беларуская літаратура – літаратура агульначалавечых духоўных каштоўнасцей.

Беларускай літаратуры наканавана адлюстраваць актыўныя намаганні народа і краіны па будаўніцтву суверэннай дзяржавы ў Еўропе і свеце, уславіць моцную і квітнеючую Беларусь.

Падобна да таго, як у старажытнасці лічылася, што Зямля трымаецца на трох кітах, так і беларуская літаратура, можна сказаць, заснавана на трох асноўных культурных падмурках-першакрыніцах.

Першая з іх бярэ свой пачатак у агульнаславянскай літаратуры з яе рэалістычным падыходам да жыцця, стылёвай эмацыянальнасцю. Агульнаславянская скіраванасць праяўлялася ва ўсім: у выбары сюжэта, у характарыстыцы персанажаў, у пачуцёвай насычанасці слова, якое перадавала самыя розныя душэўныя станы.

У беларускай літаратуры напачатку хутка і інтэнсіўна развіваліся разнастайныя стылёвыя плыні: рэалістычна-канкрэтная, лірычная, рамантычная, фантастычная, прыгодніцкая, натуралістычная, філасофска-канцэптуальная.

Другі падмурак, на якім заснавана беларуская літаратура – элементы візантыйскай, найперш духоўнай, культуры, пранікненне якіх узмацнілася пасля прыняцця хрысціянства на землях Кіеўскай Русі ў канцы X ст. Разам з верай у свядомасць уваходзілі паняцці размежавання добра і зла, пошукі ісціны, сэнсу жыцця. З Візантыі ехалі вазы з кнігамі ў манастыры Навагрудка, Полацка, Турава.

Візантыйская дзяржава была шматэтнічнай. Яе насялялі многія народы, у тым ліку і славянскія, у прыватнасці балгары. У фарміраванні і развіцці літаратуры і мастацтва Візантыі славяне адыгралі вялікую ролю. І менавіта праз «усходнехрысціянскае культурнае кола» пашыралася хрысціянства на беларускія землі, што абумовіла ўзнікненне пісьменнасці на Беларусі ў X ст.

Візантыйская літаратура развівалася на грэчаскай мове. Большасць літаратурных помнікаў Візантыі загінула, але тое, што захавалася, сведчыць аб блізкасці да антычнай культурнай спадчыны. Візантыйская культура, такім чынам, сінтэзавала мастацтва шматлікіх народаў. Яна ж, у сваю чаргу, і ўплывала на культуру тых народаў, якія былі звязаны з Візантыйскай дзяржавай палітычнымі, гандлёвымі і іншымі сувязямі.

Ад старажытнасці і да сённяшняга часу жывілі і жывяць беларускую літаратуру каларыт і стыхія народнага жыцця. Таму **трэці**, бадай, самы важны **пласт беларускай культуры – фальклор**. Фальклорная плынь у беларускай літаратуры надзвычай моцная. Беларуская проза, паэзія, драматургія пачыналіся з невялікіх вусных апавяданняў, сцэнак, маналогаў, дыялогаў, жартаў, анекдотаў, бытавых ці лірычных замалёвак, абразкоў, біблейскіх прытчаў, вершаў, якія здаўна былі вядомыя ў народзе. Існуе думка, што фальклорная традыцыя дамінуе ў нашай літаратуры. Але ці можа быць зашмат народнага духу, каларыту ўвогуле ў любым творы мастацтва?

Вусная паэтычная творчасць беларускага народа – тая глеба, на якой развіваецца прафесійная літаратура, яе асноўныя і найбольш жыватворныя пласты.

Фальклор – жывая творчасць народных мас, узлёт чалавечага духу. У казках, легендах, паданнях праявіліся векавыя мудрасць народа, яго прыродны розум. А як вядома, мудрасцю засноўваецца дом, а розумам сцвярджаецца. Дом беларускай мастацкай літаратуры заснаваны на трывалым падмурку.

З трох названых першакрыніц пайшло станаўленне самых старажытных жанраў літаратуры – летапісна-апаведальных твораў. Шмат у іх было павучальнага, мудрага, жывога і трапяткога чалавечага пачуцця, урокаў жыцця і канкрэтных настаўленняў часу. У старажытных летапісах мы знаходзім і ўласна літаратурныя творы, якія сталі пачаткам многіх гістарычных жанраў, бо расказвалі пра важнейшыя падзеі, звязаныя з ваеннымі паходамі, з барацьбой супраць знешніх ворагаў. Летапісцы апаведалі пра свой час, падавалі гісторыі знатных родаў, апісвалі прыродныя з’явы.

Адным з першых мастацкіх летапісаў беларускага жыцця-быцця з’яўляецца вучоны і даследчык, празаік Вацлаў Ластоўскі, які стаў заснавальнікам фальклорнай плыні ў беларускай літаратуры.

«Прыгоды Панаса і Тараса» (1912), «Лабірынты» (1923) Вацлава Ластоўскага і «Дзе душы» (Вільня, 1919), «Ціхія песні» (1926, другое, дапрацаванае і пашыранае выданне пад назвай «Ціхая плынь» выйшла ў 1930 годзе) Максіма Гарэцкага сталі першымі беларускімі аповесцямі. Даволі незвычайная і цікавая гісторыя з’яўлення аповесці «Панаса і Тараса» Вацлава Ластоўскага.

У 1912 годзе ў Пінску ў тыпаграфіі «Прагрэс» выйшла кніга «Прыгоды Панаса і Тараса», якая была падпісана псеўданімам Арцем Музыка. Адным з першых знайшоў гэтую кніжку даследчык гісторыі беларускай літаратуры С. Х. Александровіч, які ў 1984 годзе ў газеце «Літаратура і мастацтва» ад 13 красавіка надрукаваў артыкул «Невядомая беларуская кніга». У 1962 годзе гэтае рарытэтнае выданне трапіла ў Беларускі дзяржаўны музей БССР. Кнігу падарыла спадарыня А. І. Станкевіч, якая ў той час жыла ў Вільнюсе. Кніга захавалася ў адзінаквым экзэмпляры. Гэта цуд, што яна ўцалела ў віхуры дзен. У 1955 годзе ў газеце «Бацькаўшчына», якая выходзіла ў Мюнхене, у «Літаратурным дадатку» была перадрукавана гэтая аповесць, але там быў пазначаны ўжо аўтар: «Власт» (Вацлаў Ластоўскі) «Прыгоды Панаса і Тараса». На аснове гэтай публікацыі беларускі даследчык Я. Янушкевіч зрабіў заключэнне, што «псеўданім Арцем Музыка належыць В. Ластоўскаму» (Я. Янушкевіч, каметрарый да тома «Вацлаў Ластоўскі», с. 458).

Аповесць раскрывае аснатворныя рысы характару беларусаў, іх жаданне адкрываць свет вакол сябе, цікавасць да таго, чым жывуць суседзі, блізкасць і адрозненне розных народаў.

Дзеянне ў аповесці разгортваецца ў фальклорным духу: далекія і блізкія вандройкі, незвычайныя прыгоды, знаёмыя незнаемцы, быліцы-небыліцы, прымкі, забавоны, жарты, анекдатычыя выпадкі. Самых разнастайных звычайў і парадкаў нагледзіліся Панас і Тарас, дзівячыся з мазуроў. Напрыклад, як мазуры, трапіўшы на кірмаш, не могуць «адыйсціся» «ад свайго воза» каб не заблудзіцца, а таму «яны ў Бярэсце без клубка нітак не едуць». Мазуры «ўдвух выдуць паіць каня»: адзін – вядзе і поіць, а другі – дарогу запамінае, каб вярнуцца. То яны «бэльку расцягваюць», «каб падоўжыць», «са сатрахі магазыну» дзяцюк «бяжыць, каб трапіць у нагавіцы» – так мазуры «вучаць дзецюка нагавіцы надзяваць», бо «увечары, бачыце, у сватэ пойдзе». «Пад пальяваць павуціне», «мед на шыле» са свірну ў хату носяць. «А як жа сядзецце, калі аладкі у хаце, а мед у свірне?» І такія былічкі-небылічкі складаюць асноўны змест аповесці В. Ластоўскага «Прыгоды Панаса і Тараса».

Фальклорны пачатак у беларускай аповесці ХХ стагоддзя даваў мажлівасць раскрыць глыбокія, агульначалавечыя пачуцці еднасці, братэрства народаў, мудрасці і кемлівасці простага люду. Услаўляюцца тыя чалавечыя якасці, якія складаюць аснову нацыянальнага характару: дабрыня, гасціннасць, мяккасць, цікавасць да іншых людзей, цярпімасць да тых, хто думае іначай, высокамаральнасць і чалавечая годнасць. Усе гэтыя рысы ў далейшым будуць развіваць у сваіх аповесцях народныя пісьменнікі Янка Брыль, Іван Шамякін, Іван Мележ, празаікі К. Чорны, Ул. Караткевіч, А. Адамовіч, М. Стральцоў, Я. Сіпакоў, В. Адамчык, А. Асіпенка, А. Карпюк.

Пазюк Г., Рагойша У. В. (Мінск, Беларусь)

МІФАЛАГІЧНАЕ МЫСЛЕННЕ ЯК РЫСА ТВОРАЎ КАЛЕКТЫЎНАГА АЎТАРСТВА

У гісторыі беларускай літаратуры засведчаны феномен твораў калектыўнага аўтарства. У прыватнасці, да гэтай катэгорыі можна аднесці такія тэксты: верш «Вялікаму Сталіну пісьмо народаў Савецкай Беларусі», напісанае (або падпісанае) Янкам Купалам, Якубам Коласам, Пятром Глебкам, Петрусём Броўкам, Андрэем Александровічам ды Ізі Харыкам і анталогіі «Верш на Свабоду», «Слоўнік Свабоды» (апошнія два выданні сталіся друкаванай рэалізацыяй адпаведных радыёпраектаў). Мэта гэтага даклада – паказаць, што мастацкая сістэма твораў калектыўнага аўтарства ў значнай ступені грунтуецца на міфалагічнай свядомасці і фальклорнай эстэтыцы.

Адной з класіфікацыйных рысаў твораў калектыўнага аўтарства з’яўляецца прамаўленне ад імя народа (ці пэўнай супольнасці). Гэта ўзаемазвязана з ідэалагічнасцю разгляданых тэкстаў, іх публіцыстычнасцю. Паводле В. Акудовіча, «кожны публіцыстычны верш выяўляе і фіксуе калектыўнае несвядомае...». Такім чынам, гаворачы пра функцыянаванне гэтых твораў, мы маем на ўвазе такія іх уласцівасці, як ідэалагічнасць, логацэнтрычнасць. Логацэнтрызм разумеецца як бачанне свету, паводле якога існуе глыбінны іманентны сэнс як быцця ў цэлым, так і яго асобных падзей. Логацэнтрычныя міфалагічныя універсаліі (та-тэм, Бог, эвалюцыя, звышчалавек) гарантуюць цэласнае ўспрыманне ўсёй шматкампанентнасці быцця.

Перадусім, логацэнтрызм вымагае ад аўтара «пісаць сур’ёзна». Відавочна, што прамаўленне за ўвесь народ – справа вельмі адказная, але, з іншага боку, гэта сведчыць пра давер да пісьменніка з боку народа або яго інстытуцыялізаваных прадстаўнікоў. Такім чынам праз творы калектыўнага аўтарства прамаўляе калектыўная свядомасць або калектыўнае неўсвядомленае.

Калектыўнае неўсвядомленае асабліва яскрава праяўляецца ў «Пісьме вялікаму Сталіну». Супольнасць, якая ўтварылася на падставе яднання вакол правадыра, мае рысы архаічнага грамадства, ў тэксце маніфестуецца *сваяцтва* як фактар лучнасці: «З-пад стыку са светам чужым і варожым // прышлі мы, Савецкай краіны сыны»; «Сям’ёю народаў шчаслівага краю...»; «...наша краіна з братэрскай падмогай // Няспынна да новых ідзе перамог»; «І нашай з народамі братнімі дружбы... ніколі ніхто не парушыць».

Родавая архаічная абшчына вядзе сваё паходжанне ад першапродка – та-тэма, або бацькі, як у разгляданым выпадку, вобраз гэты з’яўляецца шматфункцыянальным. Ён – носьбіт магічных здольнасцяў, яму прыпісваецца дар пракоцтва: «Праз цемру гадоў тых празорлівым вокам... аглядаў»; ён узвышаецца над усім светам: «Твой вобраз, як покліч, устаў над зямлёю...»; валадарыць сусветам: «Табе – п’яе славу сусветная шыр». Відавочная таксама і такая рыса архаічнай супольнасці, як групавы нарцысізм – акцэнтаванне сваёй перавагі над іншымі. Для групавой свядомасці радавой абшчыны характэрны жорсткі падзел ‘мы—яны’, прычым прадстаўнікі іншага соцыуму ‘яны’ маркіруюцца словамі з негатывнай афарбоўкай: «Клянучь сваю долю, свой лёс *чужаніцы*».

Такім чынам, «Пісьмо вялікаму Сталіну», напісанае калектыўным аўтарам, выявіла калектыўнае несвядомае народа і паказала міфалагічнасць актуальнай свядомасці, на што паказвае таксама той факт, што пры апісанні набыткаў цывілізацыі, прынесеных савецкай уладай – фабрык, заводаў, вялікіх гарадоў і да т. п., – амаль не ўжываецца характэрныя для фальклору тропы і паэтычнага сінтаксісу. Гэтая сфера не магла быць асвоена фальклорам па гісторыка-культурных прычынах, аднак калектыўны аўтар не звярнуўся і да прыёму стылізацыі, затое выразную стылізацыю можна ўбачыць пры апісанні калгасаў, вясковага жыцця – тых з’яваў, што непасрэдна звязаныя з земляробствам, якое, у сваю чаргу,

добра асэнсавана фальклорам праз вобразы і сталыя тропы. Вось мастацкае апісанне прамысловасці Беларусі: «Лясоў у нас многа, і стала як звычай, // Што горад Барысаў за якасць работ, // За скрынкі сваіх першакласных сярнічак – // Сцяг славы здабытай нясе з года ў год». І параўнаем урывак з метафарычнага апісання калгаснага ладу: «Спеюць поўныя соку купчастыя грэчкі, // Па садах палымнее вільнёвы пажар. // Як далёка яны – дні тугі і галечы, // Пра якія спяваў не адзін наш гусляр».

Міфалагічная свядомасць і фальклорная эстэтыка паказала сваю жыццёвасць у беларускай літаратуры, бо ў творах сучаснай эпохі – анталогіях «Слоўнік Свабоды» і «Верш на Свабоду» – мы таксама сустранем трансфармаваную міфалагічную мадэль: герой (архетып Змеяборца, або з улікам юдэа-хрысціянскіх напластаванняў – Георгія Пераможцы) змагаецца з ліхам (Цмокам). «Адзін з мячом, другі з пяром, з сякерай трэці // сядзяць, бы стоды, не падымуць цяжкіх рук – // з мяча, з пярэ, з сякеры пыл густы абтрэсці, // каб Цмока біць, складаць быліну, ставіць зруб». Тут міф трансфармуецца ў свой антыпод: герой ці спіць, ці адсутнічае, ці ня здольны змагацца. Групавы нарыцысізм набывае рысы захаплення нерэалізаванымі, але аб'ектыўна жаданымі характарыстыкамі: «Недзе – не ў нас, а за светам, // Цень захінае прастору, // Хмары стаяць над вадою, // Хіляцца хмары над полем, // лес затуляюць і нівы. // Недзе – не ў нас, а за светам, // Смелыя гордыя людзі // гінуць за праўду і волю...». Тут вобраз абстрактнага ліха апісаны згодна з фальклорнымі ўяўленнямі – цень, хмары над нівамі (крыніцамі жыцця); героі ж, як і належыць, – смелыя гордыя людзі.

Творы калектыўнага аўтарства характарызуюцца эклектычным спалучэннем вобразаў і знакаў, іх сувязь у адно цэлае забяспечвае міфалагічна-фальклорнае мастацкае мысленне, успрыняцце прадметаў і паняццяў не як канкрэтных рэалій, а як сімвалічных абагульненняў: «Заместа праклёнаў і песень тужлівых, // Што поўнілі сэрца як горкі палы, // Гучыць песня працы калгасніц шчаслівых, // Як гімн перамогі савецкіх жанчын « – у адной страфе сустракаюцца клішэ з розных мастацкіх сістэм. Далей з аднаго боку – «чуйна вартуем савецкі фарпост», «камсамольскае племя», «крылаты патруль», а з другога боку – «Сіроты і ўдовы пралівалі слёзы // на лясы сухія, на ніцыя лозы. // Гэтак вёсны, леты, восені і зімы // гора песні пела...». Паказальна, што ў клішэ, якімі апісваецца дарэвалюцыйная рэчаіснасць, няма сэнсу шукаць прамых значэнняў, бо яны схаваныя за глыбіннай метафорыкай (напрыклад, немагчыма ўявіць фізічна працэс пралівання слёзаў на лясы), з другога боку, клішэ савецкага часу – падкрэслена рытарычныя, лозунгавыя, мала метафарычныя, у іх праглядаюцца рудыменты прамых значэнняў, што сведчыць пра пачатковы этап міфізацыі. Характэрнай рысай гэтай міфізацыі з'яўляецца тое, што тэксты апелююць да мінулага досведу (гістарычнага, ідэйнага, эстэтычнага), папярэдняй традыцыі, пастулююць спрадвечныя каштоўнасці і светапоглядныя канструкцыі: *зямля* («Заместа палосак, убогіх і вузкіх, // калгасныя нівы, як мора, ляглі»), *праца* («Працаваць, каб пазнаць усю радасць жыцця»), *Бацькаўшчына* («Яна надзяляе нас працай і славай»). Нягледзячы на абсалютную катэгарычнасць і часам аказаньня фармулёўкі ва ўспрыняцці чытача, тым не менш, гэтыя пастулаты выглядаюць аб'ектывізаванымі і верыфікаванымі, чаму спрыяе аўтарытэт калектыўнага аўтара.

Панькова О. Е., Паньков Е. А. (Гродно, Беларусь)

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАНА ВАЦЛАВА БЕРЕНТА «ЖИВЫЕ КАМНИ»

В романе «Живые камни» (1918 г.) Вацлав Берент описывает начавшийся процесс деструкции гармоничного сакрального мира. Духовная пустота и безверие превращают город, окруженный каменными стенами, в бесплодную землю,

овладевают душами ограниченных, окаменевших людей. Перестав быть знаком сконденсированной духовной силы, камень символизирует все мертвое, лишённое жизни, бесчувственное и приземлённое. Равнодушие, черствость сердец, нравственное уродство делают людей похожими на тяжёлые, неотесанные камни.

Замкнутое пространство города сдавливается каменным обручем городских стен. Тяжесть, инертность, непроницаемость, исходящие от этой твердой и неподатливой материи, просачиваются в души людей, поддающихся процессу омертвения. Горожане замкнуты в бездействии, неподвижности и монотонности, их изувеченный дух влачитсЯ среди угнетающих своей тяжестью стен домов. Выйдя за черту города, Голиард молит Бога о том, чтобы узость и сдавленность городских стен, мелочность и тупость не коснулись его души: «Если не хочешь видеть во мне пустой листок, не позволяй затеряться зерну Твоему в скорлупе моего тела! Не позволяй груди лишиться праведной пылки вагантов: жажды пилигрима и жара скитальца. Не дай их утолить ни у одного источника» [1, с. 223]. В образе Голиарда сливаются воедино две хорошо известные метафоры: библейское зерно, брошенное на благодатную почву, и гонимый ветром листок. Вацлав Берент использует отдельные фрагменты биографии Архипиита (XII в.) и представляет Голиарда как идеального наследника автора «*Confessio Goliae*» («Исповеди»), известнейшей вагантской песни, достаточно популярной и в Польше [3]. В своей собственной интерпретации Берент устраняет акценты самокритики, подчеркивая элементы индивидуализма, бунта и протеста против всяческих ограничений и церковного аскетизма, определяя ситуацию гордой и трагической свободы. В «Исповеди» появляется метафора листьев, уносимых ветром «*similis sum folio; de quo ludunt venti*» [1, с. 221] как образная аналогия с поэтом-странником, бродящим по свету и не знающим пристанища. С особой силой этот мотив звучит в «Осенней песне» (1865) Поля Верлена.

В романе «Живые камни» слабый, легкий листок, если он пуст, «бесплоден», приобретает ту же негативную смысловую окраску, что и тяжелый, безжизненный камень. Эти два образа сближаются и противопостоят упомянутому в молитве Голиарда зерну, символизирующему духовное возрождение, полную, жизненную силу. Зерно, посаженное в душе поэта-скитальца, открывает ему путь к Ноеву ковчегу, спасает от духовной смерти. Вацлав Берент трансформирует миф о Ноевом ковчеге, направляя его «за море! – к Святой Земле! – в саму Кальварию» [1, с. 111].

Голиард, безымянный «рыцарь песни», обнаруживает свою ненужность новому времени. Он бессилён и слаб перед законами рождающейся в недрах Средневековья эпохи. Герою Берента противопоставляется Данте, чей образ – литературного героя и писателя, предвосхищающего Возрождение, – неоднократно появляется в романе «Живые камни». Современник Голиарда, профессиональный литератор, поэт, Данте мечтает об известности своего имени, иначе говоря, об индивидуальной славе, что расценивается предводителем вагантов как продажность сильного мира сего, как предательство Музы.

В романе упоминаются «Новая жизнь» и «Божественная комедия», принадлежащие перу итальянского поэта. Будучи последовательным в своем нежелании датировать события в «Живых камнях», Вацлав Берент тем не менее «роняет» один важный ориентационный ключ. Приор монастыря ордена св. Франциска хранит в своей келье рукопись «Божественной комедии». Первые рукописные варианты поэмы появились через несколько лет после смерти Данте. Исследователи его творчества относят их к 1333 году, когда возникла первая возможность ознакомления с содержанием всей поэмы [4, с. VI].

С именем Данте Берент связывает ряд существенных проблем морально-эстетического характера, отличающих психологию творчества в эпоху Средневековья и Возрождения. Любовные переживания героя «Божественной комедии», страдающего от разлуки с Беатриче, приор воспринимает как призыв к христианам, идущим дорогой любви, находя здесь созвучие с францисканскими мотивами.

Сознание старого монаха ориентировано прежде всего на мистически-религиозные истины, которым должна следовать душа христианина (как в стихотворении М. Богдановича «Книга» (1912)). И в этом видится особая примета мировоззрения средневекового человека.

То, что приор перечитывает с душевным трепетом, смакуя каждое слово, у Голиарда, с жадностью всматривающегося в книгу, вызывает бурю негодования. Напрасно переубеждает его приор, делясь самым сокровенным. Голиард возмущен тем фактом, что мастер подписывает книгу своим именем, акцентируя персональное начало, и, что Данте, по его мнению, приписывает себе слова римского государственного деятеля и философа Анлиция Манлия Бозция.

В V книге «Ада» Данте пишет:

*«Тот страдает высшей мукой
кто радостные помнит времена
В несчастье»* [Рай, V: 121–124].

Голиард убежден, что слышал эти слова раньше: «Из уст жонглера списал, слово в слово, мастер твой!» [1, с. 245], с той лишь разницей, что на другом языке. «Язык книги обыкновенный – людей из-за гор. Знает бывалый вагант все диалекты земель империи, оба языка из-за Рейна и этот из-за гор» [1, с. 244]. Он поражен тем, что Данте смело и дерзко выражает свои мысли на родном языке, подчеркивая принадлежность к определенному этническому пространству. Языком церкви и «высокого» искусства средневековой Европы, несомненно, слыла латынь, что подтверждает приор в беседе с голиардом. Но грядут иные времена: влияние латыни, исполнявшей интеграционную роль, сводящую административную и духовную жизнь к единому знаменателю, обязательному в среде просвещенных умов, начинает ослабевать. Голиард замечает, что гусли его должны навсегда замолкнуть, раз даже Муза заговорила «по-простому», отвергла латынь.

Не найдя в стенах монастыря понимания, отринутый поэт-скиталец бежит мимо каменной статуи Мадонны на «ту» сторону, туда, где господствует Злой Дух. За чертой святой обители белеют каменные руины античного мира, опутанные плющом и оживленные бегающими ящерицами. Братья францисканцы, очищая территорию монастыря от обломков язычества, выбрасывали «зло» за пределы христианского мира. Границу миров Вацлав Берент обозначает с помощью известного мифологического символа – пустоши. Именно пустошь в романе «Живые камни» является образным аналогом реки Стикс, которую должен преодолеть голиард.

Античная пластика возвращает голиарда в детство человечества, затуманивает в нем черты трагизма и несостоятельности. В силу своего воображения голиард преображает мир в эстетическую реальность, оживляет низвергнутую и поруганную Красоту античного мира, совершенную в своих формах. Сам же герой Берента каменеет, замирает в каком-то мистическом экстазе, упоенный звуками флейты, лютни и литавр. Под поэтическим покровительством Горация он отправляется в духовное странствие, увенчанное его физической смертью. В «Божественной Комедии» Данте, ведомый Верлигием через Ад и Чистилище, попадает в Земной Рай. Голиард же выходит к своему внутреннему Чистилищу, оказывается в ситуации экзистенциальной разъединенности души и тела, стоит на грани между небом и землей.

Структурной основой картины преобразований руин и человека становятся пластичность, движение, цвет и звук. Образ сменяющегося мифологические маски голиарда связывается не со статичностью скульптуры, а с динамичностью живописи. Роман «Живые камни» выходит за пределы чисто литературного искусства. Берент моделирует пространство, наполненное цветом и звуком в движении. По мнению М. Попель, он обстраивает «мифологическое воображение с мистическим магическим. Господствующая здесь законы анимизации и деанимизации

способствуют тому, что, словно как в мифе о Пигмалионе оживают камни, и как от взгляда Медузы каменеет жизнь» [3, с. 147]. В романе «Живые камни» возникает модель античности в её художественно-мифологическом очертании.

Голиард попеременно становится то Вахком, то Фавном, то Паном, говорящим на языке Горация (Вацлав Берент вводит в повествование многочисленные фрагменты «Од» поэта).

Голиард выходит за пределы земного пространства и времени в паре с танцовщицей, той, что подарила ему книгу Горация, украв ее у монахов-доминиканцев. Образ танцовщицы насыщен движением, он необычайно гибок и пластичен. Превращаясь в Венеру (Афродиту), становясь вакханкой, она окончательно утверждает силу человеческой любви, красоту и «чистоту» земной жизни. «Нет дьявола! Нет ада! Нет греха! [...] А когда мы устанем от счастья, я сплету тебе у ручья в лучах солнца венки одной единственной вечности, я ее тебе дам – не церковь» [1, с. 156–57].

Берент наделяет свою героиню необычайной красотой. Она нежна, наивна и верна. Танцовщица напоминает цыганку Эсмеральду, героиню романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831): она – объект борьбы двух начал, телного и бессмертного, чувства и рассудка. И подобно ибсеновской Сольвейг из драмы «Пер Гюнт» (1867), танцовщица видит в своем любимом одинокую, скитающуюся душу. В героине романа «Живые камни» сильно материнское начало: «королева вагантов», «Муза» опекает своих сотоварищей, делит с ними все трудности и невзгоды бродячей жизни. Примечательно, что танцовщица переплощается в многогрудую Цереру, богиню плодородия, дающую рост всему на земле. «Материнство» и «плодородие» воспринимаются как сакральные ценности, несущие в себе светлое начало.

Поиски земного счастья, чувственная неудовлетворенность приводят танцовщицу к необходимости самореализации, компенсации внутренних и телесных потребностей, что сконденсировано в сцене ее ночного полета верхом на черном козле. «*Satanassa lubrica!*» – восклицает голиард [1, с. 157], видя в ней женщину-ведьму, источник греховности. Обнаженная грудь, подвижность и легкость одежды, кувшин с вином становятся постоянными атрибутами танцовщицы-соблазнительницы.

Сама же героиня Берента отождествляет себя с женскими образами античной мифологии. «Слушая глазами», она мечтает, как нимфа, сплести у ручья венки для любимого, хотя и знает, что нимфы висят на волоске от смерти: «достаточно было вырвать им один волосок, как они сразу же умирали» [1, с. 259].

Перевоплощаясь в Афродиту, восстанавливая разрушенные формы богини и «очеловечивая» их, танцовщица уравнивает себя с голиардом-Вахком, отводит своей любви положительную роль, содействующую восхождению души к божественной любви и единению с божеством. Она бросает вызов церковным представлениям о сущности женщины, вписывается в контекст индивидуального богочинства. Однако трансформирующий танец жизни, утопающий в золоте солнечных лучей, подлобпытные взгляды голубей («Птицы Афродиты!»), затмевается грозой. Ночная гроза нарушает синкретичность античного мифологического сознания, для которого характерно ощущение неразрывного единства человека и природы, их слитости и взаимопроникновения. Художественно-религиозный образ природы приобретает устрашающий характер. В иконографическом варианте гром и молния являются сложным символом нуминоза, иначе говоря, божественной силы и власти. В романе «Живые камни» весь набор контрастных примет связан с антитезой солнца-грозы, радости жизни и наказания за грехи.

Голиард встречает смерть под раскаты грома и звуки монастырского колокола, на земле, объятай злом. После грозы его труп был найден лежащим на груди мертвой танцовщицы, смертельно укушенной черной змеей. Возле них лежала убитая голиардом змея, «черная в пурпуре своей крови, как сам ад!» [1, с. 321]. В. Гутковский, интерпретируя образы голиарда и танцовщицы, усматривает в них

героев «двух мифологических текстов: греческого и христианского. Голиард является также Адамом, танцовщица – искушающей Евой [...]. Наконец, новый рай, обретенный среди руин античного храма, снова потерян: змея, символ архаичного зла, убивает Еву-танцовщицу и сама погибает от ударов Адама-голиарда» [2, с. 327–328].

В картине смерти голиарда и танцовщицы присутствует ещё один символический подтекст, на этот раз, отсылающий к мифу об Орфее. Образ танцовщицы можно соотнести с образом Эвридики, дриады, умершей от змеиного укуса. Цель внутренних превращений голиарда, его «духовные» странствия напоминают историю поисков Орфеем своей жены. А сама сцена смерти голиарда объединяет в себе обе версии гибели Орфея: растерзанного вакханками и пораженного молнией Зевса. Античный миф оказывается в контексте культуры XX века и, следовательно, изменяет и семантику и функцию. Индивидуализация мифа об Орфее служит эстетизации смерти голиарда, отражает столкновение двух планов действительности в сознании художника.

И хотя герой романа «Живые камни» побеждает зло, он не в состоянии спасти свою разорванную душу, обреченную на вечное скитание. Когда голиард в запале проклинает свою жизнь, приор францисканского монастыря спешно поправляет: «... первая жизнь! скорее повтори за мной, брат, пока дьявол, мятущийся в тебе, не заслонил этим богохульством дороги ко второй жизни [...]» [1, с. 240]. Говоря о второй жизни, приор подразумевает загробную и обращается к евангельскому мотиву смерти:

«Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба. И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного».
(Первое послание к Коринфянам, 15:47, 49)

Приор воспроизводит христианский миф о том, что каждый будет держать отчет за содеянное в этой жизни перед самим Богом. На одну чашу весов будут положены добрые дела, на другую – грехи и упущения. Вечное спасение или проклятие будут зависеть от того, какая чаша перетянет. Смерть замыкает экзистенциальные противоречия, несет в себе элемент надежды и успокоения.

Настоятель францисканского монастыря с горечью предвидит, что в случае голиарда несомненно перевесит вторая чаша: богохульство ваганта, его антицерковные выпады, отвергнутая сутана, гордыня, восхваление языческих богов, воспевание женской красоты. И только дева Мария в Судный день сможет защитить его заблудшую душу: «И положит на первую чашу – гусли поэта» [1, с. 324]. Пожертвованные монастырю накануне смерти гусли, дают голиарду возможность дополнительного очищения от грехов, приводя к посмертному покаению, становятся материальным двойником души художника. Гусли и смычок были крестообразно положены на гроб бродячего поэта, заменяя собой громницу и освящая путь к вечной жизни.

В первом издательском варианте (1918) роман «Живые камни» сопровождался подзаголовком «Повесть бродячего актера», во второй версии (1920 г.) данный подзаголовок был заменен на «роман о Средневековье». Начиная с третьего издания (1922) с титульного листа исчезает как первый, так и второй подзаголовок, в эпиллоге же, в свою очередь, появляется примечание о том, что «не только о Средневековье повествует этот роман». Автор акцентирует внимание на переходности, переломе мировосприятия, намеренно отказываясь от однозначности в пользу подтекстов и аналогий в показе художественной действительности. В. Берент стремится к установлению диалогической ситуации внутри текста.

Роман «Живые камни» повествует о передвижении во времени вечных ценностей, одной из которых является человек. Драматично то, что вечное движение в жизни и вечное движение в искусстве не совпадают. Примером тому служат герои Берента. «Дай нам, Заратустра, последнего человека, сделай из нас

последних людей, а мы подарим тебе твоего сверхчеловека», – ответил народ [5, с. 146]. «Последний» – это слово-ключ к интерпретации романа «Живые камни». На фоне последней фазы Средневековья мелькают фигуры последних представлений этой эпохи, преимущественно людей искусства, обреченных на преждевременную смерть.

Літэратура

1. Berent, W. *Żywe kamienie* / W. Berent. – Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – 366 s.
2. Gutowski, W. *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości* / W. Gutowski. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1992. – 371 s.
3. Popiel, M. *Historia i metafora. O «Żywych kamieniach» Wacława Berenta* / M. Popiel. – Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. – 170 s.
4. Popiel, M. *Wstęp* / M. Popiel // Berent, W. *Żywe kamienie*. – Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – S. III–LXXXI.
5. Ницше, Ф. *Так говорил Заратустра: книга для всех и ни для кого* / Ф. Ницше; пер. Ю. А. Антоновского // Ницше, Ф. *Сочинения: в 2 т. / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян*. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 5–238.

Петрушкевіч А. М. (Гродна, Беларусь)

МАТЫЎ БАЛЮ, БЯСЕДЫ-ВЯСЕЛЛЯ Ў ФАЛЬКЛОРНА-РАМАНТЫЧНЫХ ПАЭМАХ ЯНКІ КУПАЛЫ

У творчасці Янкі Купалы матыў бяседы-вяселля прагучаў надзвычай выразна, шматгранна, шматзначна, бо аўтарам не толькі адлюстраваны ўвесь старадаўні абрад беларускага вяселля, усе традыцыйныя індэксы матыву, але ўсё гэта метафарызаванае, перанесенае са сферы чалавечага існавання ў сферу быцця нацыі. Многія важныя моманты матыву знаходзяць адлюстраванне ў фальклорна-рамантычных паэмах Купалы.

Першая па часе напісання паэма «Курган» (1910) фонам для асноўнага сюжэту якраз і мае гучную бяседу-вяселле ў палацы магутнага князя, жорсткага валадара вялікіх абшараў, вобраз якога сімвалізуе пякельнае зло:

*Раз бяседа вялікая ў князя была:
На пасад дачку княжну садзілі;
За сталом він заморскіх крыніца цякла,
Бегла музыка ўкруг на паўмілі [1, с. 54].*

Гэтай пышнай бяседзе, якая нагадвае выставу каштоўнасцяў надзвычай высокай матэрыяльнай, але сумніўнай духоўнай вартасці, супрацьпастаўлены іншы баль. Там няма шыкоўных строяў і нават строяў святочных, там адсутнічае бяседны стол, бо гэта – праўдзівы баль душаў, дзе рэй вядзе гусяра, дзе валадарыч пазначаны Небам талент паэта-прарока, музыкі. Песня гусяра валадара сапраўднай чарадзейнай сілай, была ахутана таямніцай слова, чарам гукаў. Зольная адвесці людзей у свет высокіх праўдаў, добра, яна будзіла чалавечую думку і сама становілася асновай для народнай творчасці:

*Акалічны народ гуслі знаў гусяра;
Песня-дума за сэрца хапала;
Вакол гэтай думы дудара-званара
Казак дзіўных зляжылась нямала [1, с. 54].*

Магутная постаць валадара чалавечых душаў гусяра – гэта не толькі вобраз беларускага Арфея, але і праўдзівага прарока, паяднага з вялікімі нябеснымі праўдамі, падуладнага толькі Небу. Адсюль ягоная непахіснасць перад валадарамі зямнымі, якім ёсць князь, адсюль нескаронасць, упэўненасць у сваёй праўдзе.

Кожнае з'яўленне гусяра нагадвае сыход на зямлю магутнай нябеснай сілы, якая прыкоўвае да сябе ўвагу ўсяго існага, лечыць знявераныя душы і знявечаныя целы. Гукі, што вылятаюць з гусяравых струнаў, быццам ператвараюцца ў нябачныя ніці, што ахутваюць усё навокал. І снуецца нябачнае воку нябеснае покрыва, якое засланяе ад штодзённага клопату не толькі людзей, але ўсё жывое. Здзяйсняяецца праўдзівы чуд, а ўсё вакол з заміраннем успрымае:

*Кажуць толькі як выйдзе і ўдарыць як ён
Па струнах з неадступнаю песняй, –
Сон злятае з павек, болю цішыцца стогн,
Не шумяць ясакары, чарэсні... [1, с. 54]*

Не толькі нябесная, зямная і вадзяная істоты падуладнаы чарам гусяровай песні, але нават вялікі чуд прыроды – папараць-кветка – з'яўляецца перадвачыма людзей ва ўсёй сваёй красе: «*Пад звон-песню жывучых гусяравых струн // Для ўсіх папараць-кветка ўзыходзіць*».

Духоўную перавагу гусяра, сувязь мастака з Небам, пазначаны нябеснай сілай талент прызнае і ягоны загубца – князь. Нават перапоўнены вялікім гневам, калі выслушаў песню гусяра, князь па-свойму аддае належнае яго велічы, параўноўваючы з самым сонцам: «*Гэй ты, сонцу раўня...*»

Матыў духоўнай бяседы, у цэнтры якой ужо цень-здань гусяра, адлюстраваны і ў фінале паэмы, калі сплыло шмат гадоў, а на магіле гусяра вырас малады дуб. Гэта карціна «симвалізуе несмяротнасць высакароднай ідэі, якую герой адстаяў цаной свайго жыцця» [2, с. 176]:

*Гуслі строіць свае, струны звонка звіняць.
Жменяй водзіць па іх абамлелай,
І ўсё нешта пяе, што жывым не паняць,
І на месяц глядзіць, як сам, белы [1, с. 59].*

Некалькімі штрыхамі намалёваны баль казацкай моладзі ў фальклорна-рамантычнай паэме «Бандароўна». У цэнтры гэтай мілай бяседы-гулянкі – галоўная гераіня, сонцаносная Бандароўна. «Незвычайная сонечнападобнасць і святаноснасць гераіні – вынік той ідэалізацыі вобраза, калі ўзвышанае дасягае свайго вышэйшага пункту ў прыгожым» [2, с. 174]. Знешняя прыгажосць Бандароўны падкрэслівае прыгажосць яе ўнутранага свету, сілу, нязломнасць яе духу. У часе гулянкі-бяседы, у віхуры танцаў асабліва ярка адлюстроўваецца краса чалавека, раскрываецца яго душа. Гэта карчомная бяседа ўяўляе сабой кульмінацыю росквіту Бандароўны:

*А сягоння ж выглядае
Лепей, як заўсёды, –
У карчомцы з казакамі
Цешыцца з свабоды.
У гульні сама рэй водзіць,
Весела міргае,
Задзіўляе усіх чыста,
Як зара якая [1, с. 80].*

Бандароўна – юная дзяўчына, па сутнасці сваёй – нявеста, але яе вясельны ўбор становіцца ўборам хаўтурным.

Наогул, шмат што збліжае матыў бяседы-вяселля і матыў смерці, хаўтураў. Плач-галашэнне па памерлых нагадвае песню-плач нявесты ў час развітання з радзінай, роднай хатай, дзявочым ладам жыцця (згадаем маналог нявесты з паэмы Янкі Купалы «Адвечная песня»). Убор рана памерлай ці загубленай злой сілай маладой дзяўчыны традыцыйна – строй нявесты. Як і ў паэме «Бандароўна»:

*Прыбіралі як да шлюбу,
Ў белую і вэльны...*

*Пазлацістыя на пальцы
Персцяні ўздзявалі...
З руты-мяты ёй вяночак
Вілі у дамоўку,
Як карону каралеўне,
Клалі на галоўку [1, с. 88].*

Адкуль гэтая традыцыя? Мажліва, уяўленне нашых продкаў бачыла цнатлівую маладую пакойніцу нявестай, аддадзенай найвялікшаму, найпрыгажэйшаму жаніху – Хрысту. Ці раней – у паганскія часы – паганскім багам. Бо, да прыкладу, маладых дзяўчат, што прыносілі ў ахвяру, кідаючы ў рэчку, каб залагодзіць злыя сілы, таксама апраналі ў прыгожыя белыя строі. Адсюль і абрад складання шлюб-баў у каталіцкіх манастырах, калі будучая манашка апранаецца ў часе гэтага ўрачыстага абраду ў шлюбны ўбор. Надзвычай кранальна апісана гэта ў мемуарах святой Тэрэзы ад Дзіцятка Езуса. Ці згадаем строі маленькіх дзяўчынак, што ідуць да першай камуніі.

Кульмінацыйны момант ва ўсім творы (у паэме «Бандароўна») – выбар гераніі. Усё падрыхтавана дзеля багатай бяседы, дзе роля «як бы» маладой адводзіцца Бандароўне, дзе ўсё знешне нагадвае вяселле:

*Пасадзіў пан Бандароўну
У куце на лаву,
Як бы тую маладую
У вясельнай славе [1, с. 85].*

Гэтае «як бы» падказвае нам, што не па сваёй волі заняла дзяўчына гэты ганебны для яе пасад, і не ў якасці нявесты пасадзілі яе на пачэсны кут. І не слава яе чакае. Згода можа быць толькі вялікай ганьбай, якую гордая Бандароўна не прыме ніколі. Нельга згадзіцца з вызначэннем сутнасці гэтага вобраза як ахвяры: «Прыгажуня Бандароўна – ахвяра тыраніі пана Канеўскага» [3, с. 168]. Бо ахвяра не мае волі, не мае выбару, ёю кіруе страх і немажлівасць штосьці змяніць. Бандароўна ж, гінучы, перамагае. Яна сама выбірае лепш смерць, чым ганьбу, яна не баіцца. Яе выбар – гэта «выбар паміж смерцю і бессмяротнасцю» [2, с. 176]. Такі выбар пад сілу здзейсніць толькі натурам гераічным, здольным да подзвігу ў імя высокіх ідэалаў.

А пан Патоцкі тым часам старанна рыхтуе ўсё дзеля гучнай бяседы:

*Застаўляе стол дубовы
Сытаю ядою,
Мёд, віно ў жбанах б'е пенай,
Як бы мора тое.
Яшчэ мала: пан вяльможны
Клікае музыкаў,
Знаць, заход вялікі робіць
Ён к гульні вялікай [1, с. 85].*

Амаль перад гэтым жа выбарам стала Наталька – геранія яшчэ адной фальклорна-рамантычнай паэмы Янкі Купалы «Магіла льва». Безумоўна, яе выбар не быў пазначаны такім трагізмам, нішто не пагражала яе жыццю. І выбар яна зрабіла ў адпаведнасці з сваім разуменнем добра і зла, цалкам іншы, чым Бандароўна. Але – Бандароўна – адзіная, Бандароўна – геранія, а Наталька – адна з многіх, звычайная ахвяра не толькі распускага маладога баярына, але і свайго жадання жыць багата і прыгожа, як яна тое разумела. І не ў апошнюю чаргу – людской чэрствасці і «даніманья».

У паэме «Магіла льва» – матыў балю, бяседы-вяселля непасрэдна не адлюстраваны. Ёсць матыў яго чакання, прадказання. Зрэшты, Машэка якраз і адпраўляецца ў далёкую вадроўку па просьбе Наталькі з мэтай зарабіць «штось... к жаніцьбе». Ні адной сцэны тых баляў у палацы маладога баярына, дзе весяліцца

няшчасная Наталька, Купала не падае. Трагедыя гераніні ў неразуменні, што такое жыццё для яе – яма, куды неабачна трапіла і скуль выйсця няма.

Праўда, ёсць у паэме водгукі страшнага крывавага піру-«жыравання», які ладзіць Машэка-забойца, захмялелы, азвярэлы ад людскае крыві, дзе пануе смерць, дзе, як і на кожным балі, ёсць адпаведнае «музычнае аздабленне»: «А гімн пяе яму сава».

Самае рамантычнае, самае светлае і ўзнёслае вяселле намалевана Купалам у паэме «Яна і я», паэме-утопіі, паэме-мары. Адзінымі сведкамі тут, госцямі і адначасна сватамі – «нявіданя дзівы», што нагадваюць пасланцоў Неба – анёлаў – і падказваюць закаханым шлях адзін да аднаго:

*Стаялі мы. Нявіданя дзівы
Нас абымалі крыллямі сваймі,
Шапталі мне: вазьмі яе, шчаслівы!
Шапталі ёй: сабе яго вазьмі! [1, с. 106]*

«Нявіданя дзівы» бяруць на сябе адказную ролю бацькоўскага блаславення, галоўнае ў якім – наказ быць заўсёды поруч, разам прайсці праз усе выпрабаванні. Апроч таго, выконваюць функцыі святара на гэтым незвычайным шлюбце:

*І рукі злучывалі нам навекі,
Багаслаўленне далі нам сваё
Ісці у свет праз горы, доли, рэкі,
Ісці супольна праз усё жыццё [1, с. 106].*

Такой жа незвычайнай, незямной ёсць музыка на гэтым вяселлі, а строі маладых – алузія да традыцыйна белых сукенкі і вэлюму нявесты і цёмных колераў убору маладога:

*Вясельны гімн, як плачкі, нам запелі
І заракалі крыллямі зарок –
Над ёй, заручанай, у шлюбнай белі,
І нада мной, ахутаным у змрок [1, с. 106].*

Зарокі-пажаданні, якія таксама ўкладзены ў вусны дзіваў, нагадваюць традыцыйныя вясельныя тосты. У іх чуюцца водгулле самага старажытнага фальклорнага жанру – замовы з характэрнай заклінальнай інтанацыяй, а кожны радок традыцыйна пачынаецца анафарай:

*А каб вас злыя не змаглі заломы!
А каб не зналі душы вашы ран!
А каб вас не кранулі буры, громы!
А каб к сабе не звабіў вас курган! [1, с. 106]*

Адпаведна такой рамантычнай бяседзе-вяселлю намалеваны і матыў першай шлюбнай ночы, дзе пачынаецца шлях яго і яе – «праз мілаванне – да духоўнага ўдасканалення, праз пачуццё кахання да блізкага і роднага чалавека – да любові к бліжняму» [2, с. 173] – найвышэйшага адзінства, што навекі аб'ядноўвае дваіх:

*У ночнай цішы, ў любым упаенні,
У патаенні ад жыцця, людзей,
Агонь душы і сэрца распрамене,
Агонь гарачых, злучаных грудзей [1, с. 107].*

У раздзеле «Яблыні цвітуць» той жа матыў бямеды-вяселля, але ўжо ў іншым разуменні героямі. Іх зямное каханне, каханне мужчыны і жанчыны, набывае біблейскія рысы, калі сам Творца прысутны тут праз прыродныя стыхіі, а героі пераўтвараюцца ў першалюдзей – у Адама і Еву:

*Раем на зямлі выглядаў нам сад,
Я ў ім – Адам, яна ў ім – Ева;
У раі гэтым вецер быў нам бог і сват,
Вяцьвямі шлюб давала дрэва [1, с. 117].*

Гэтае вяселле – апафеоз так чаканага і немажлівага ў рэальным свеце шчасця, (невывадкова «Купала выбірае форму падачы матэрыялу як уяўна-магчымую, а не рэальна-здзейсненую» [2, с. 173]). Усё вакол далучана да ўрачыстай бяседы. Вясельныя ролі выконваюць тут не нейкія «нявіданыя дзівы», а спадарожнікі «райскага» жыцця герояў. Выразна гучаць урачыстыя, гімнавыя інтанацыі:

*Птушкі ў мільён струн вяселле гралі нам,
Пасажнай маткай была пчолка,
Сонца несла ўцехі думкі і грудзям,
Пасцелю слала нам вясёлка [1, с. 117].*

У фальклорна-рамантычных паэмах, у адрозненне ад паэмаў ранніх, дзе «сацыяльна-побытавая тэндэнцыя настолькі моцная, што перашкаджае ўнутранай драматызацыі дзеяння, эмацыянальнаму руху самой думкі паэта» [2, с. 151], Купала ўздываецца да філасофскага асэнсавання фальклорнага сюжэта, важную, а часам кульмінацыйную ролю ў якім адыгрывае матыў бяседы-вяселля.

Літаратура

1. Купала, Я. *Поўны збор твораў / Я. Купала. – Т. 6. Паэмы. Пераклады. – Мінск: Маст. л-ра, 1999. – 430 с.*
2. Санюк, Дз. *Эстэтыка творчасці Янкі Купалы / Дз. Санюк. – Мінск: Бел. кнігазбор, 2000. – 212 с.*
3. Лойка, А. А. *Гісторыя беларускай літаратуры: дакастрычніцкі перыяд. У 2 ч. / А. А. Лойка. – Ч. 2. – Мінск: Выш. шк., 1989. – 480 с.*

Поўх І. В. (Мінск, Беларусь)

МАТЫЎ БАГНЫ ЯК СРОДАК АДЛЮСТРАВАННЯ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫХ АСАБЛІВАСЦЯЎ ІРЛАНДЫ Ў ПАЭЗІІ ШЭЙМУСА ХІНІ

Багна (балота) займала значнае месца ў міфалогіі і культуры кельтаў. Менавіта на балотах, мяркуючы па знойдзеных у іх артэфектах, часта прыносіліся ахвяраванні людзей і жывёл багам. Магчыма, гэта было абумоўлена верай у вераломства багны, таму што яе глеба, што напачатку здавалася цвердай, імгненна правальвалася, «адкрываючы вароты ў царства духаў» [1, с. 475]. У балотах часта знаходзілі і знаходзяць рытуальныя катлы, у прыватнасці знакаміты Гундэрструпскі кацёл – адну з самых значных рэліквій старажытных кельтаў, – прынесеныя ў ахвяру ці проста захаваныя.

Багна (зямля) – адзін з лейтматываў творчасці ірландскага паэта Шэймуса Хіні (нар. у 1939г.), асноўны матыў тэматычнай лініі гістарычнага мінулага Паўночнай Ірланды, адной з цэнтральных тэм у творчасці паэта. У распрацоўцы гэтай тэмы Ш. Хіні надае асаблівую ўвагу не асобным выдатным падзеям і персаналіям, а культурнай спадчыне, што засталася ў гісторыі, а таксама яе «ахвярам». Багна ў Хіні захоўвае не толькі матэрыяльныя прадметы, але і думку, свядомасць, культурную спадчыну чалавецтва. Кожны слой глебы мае сваю гісторыю. Багна забівае свае ахвяры, у той жа час захоўваючы іх саміх і іх культуру для наступных пакаленняў. Паэт падзяляе гэтую дваістасць, з аднаго боку, спачуваючы ахвярам багны і нават у некаторай ступені схіляючыся перад імі, з другога боку, называючы гэтыя ахвяраванні грахам, параўнальным з яго ўласным грахам замоўчвання мінулага, маўклівага папурання таму, што адбывалася.

Роля багны і ў тым, што яна ўяўляецца «праекцыяй» жорсткасці сучаснага грамадства. Магчыма, Хіні выкарыстоўвае гэты прыём таму, што вялікая колькасць рэпартажаў СМІ пра жорсткасць і гвалт становіцца прычынай значна меншай адчувальнасці людзей да іх, чым да трагедый мінулага, і гэта выклікае неабходнасць «праецыравання» сучасных падзей і сітуацый у мінулае, апоры

на нешта падобнае, але аддаленае ў часе і месцы, напрыклад, на ахвяры старажытных рытуалаў.

З іншага боку, існуе небяспека, што мастацтва можа паслужыць своеасаблівым «апраўданнем» жорсткасці, нават больш, зрабіць яе прываблівай для людзей. У літаратурнай крытыцы існуе стаўленне да «вершаў багны» як вершаў-суцяшэнняў, што нагадваюць пра тое, што сучасныя праявы гвалту, якімі б жудаснымі яны ні былі, з'яўляюцца толькі часткай агульнай хвалі, што прайшла па Паўночнай Еўропе, «вызваляючы думкі людзей ад непасрэднага ўспрыняцця рэчаіснасці тым суцяшэннем, што ёсць яшчэ больш глыбокае, больш рэальнае жыццё, што адбываецца па-за межамі бамбардзіровак і забойстваў» [4, с. 594].

Каб пазбегнуць такога адчування, Хіні напрыканцы многіх вершаў вяртаецца да сучаснай яму рэчаіснасці (напрыклад, верш «Пакаранне» («Punishment»)).

Матыў багны з'яўляецца ў творчасці Ш. Хіні ўжо ў першых зборніках і становіцца самастойнай тэмай пачынаючы са зборніка «Дзверы ў цемру» («Door into the Dark»), другога зборніка паэта. У вершы «Ундзіна» («Undine») паэт працягвае тэму раскопак, распачатаю ў сваім першым зборніку «Смерць натураліста» («Death of a Naturalist»), звяртаючыся да чытача ад імя балота. Па меры таго, як чалавек раскрывае яго таямніцы, яно «ачышчаецца», «бурліць», «удзячна раскрываецца». З'яўленне чалавека дае багне новае жыццё. Яна губляе холад, непрыступнасць, становіцца больш зразумелай, блізкай людзям, атрымлівае магчымасць раскрыць свае таямніцы.

*Яго вітала з радасцю. І толькі
Я магла так падтрымаць яго, суцешыць.
Даследаваў грунтоўна ён мяне, пазбавіў
Халоднай волі і
Сваёй душой сагрэў [3, с. 24].*

Паступова гістарычны аспект займае ўсё большае месца ў творчасці Хіні. У сваіх вершах паэт звяртаецца да мінулага, праводзячы паралелі з сучаснасцю («The Plantation», «Shoreline», «Bogland»).

У вершы «Багна» («Bogland») паэт быццам знаходзіць тое, што шукаў на працягу ўсёй кнігі: куточак прыроды, што захоўвае ў сабе гісторыю. Багна хавае скарбы, каштоўнейшыя за вугаль, – забытую ці згубленую спадчыну, рэшткі раслін і рэшткі жывёл. Гэтыя скарбы ўзнікаюць па меры таго, як шукальнікі скарбаў раскопваюць зямлю. Як і гісторыя, балота бясконцае і поўнае загадак.

Зборнік «Узімку на свежым паветры» («Wintering Out») пачынае новы этап у творчасці Шэймуса Хіні. Яго пачатак выкліканы знаёмствам паэта ў 1962 г. з кнігай П. В. Глоба «The Bog People». Кніга распавядае пра целы, знойдзеныя ў балотах Ютланды. Некаторыя з іх праляжалі ў зямлі больш за дзве тысячы гадоў. Гэтыя людзі былі патоплены ў багне падчас нейкіх рытуальных абрадаў. Хіні, для якога зямля ў цэлым і балоты ў прыватнасці былі ўвасабленнем гісторыі, разам з кнігай Глоба атрымаў шмат новых матываў-сімвалаў, якія былі ўжо падрыхтаваны і ідэальна падыходзілі для яго задачы: паяднаць светапогляды дзвюх эпох – мінулай і сучаснай. У целах тапельцаў з «The Bog People» Ш. Хіні знаходзіць сімвалы здрады, помсты і разбурэння ў сучаснай яму Ірландыі.

Варта адзначыць цесную тэматычную сувязь паміж зборнікамі Ш. Хіні, паступовы пераход ад аднаго зборніка да іншага. «Door into the Dark» заканчваецца вершам «Bogland», а наступны зборнік пачынае верш «Чалавек з Толанда» («The Tollund Man»), што распавядае пра адну з ахвяр рытуальнага ахвярапрынашэння багіні ўрадлівасці. Ш. Хіні праводзіць паралелі паміж гэтай ахвярай і больш блізкімі яму па часе і месцы падзеямі. У адным са сваіх артыкулаў Ш. Хіні заўважае, што «звязанае з традыцыйным пакутніцтвам ірландцаў з-за сваіх палітычных меркаванняў, /.../ гэта яўляе з сябе значна больш, чым проста стазарэлы варварскі звычай; гэта ўжо ўзрор мыслення і паводзін. І незабыўныя фотаздымкі гэтых ахвяр зліліся ў маім уяўленні з фотаздымкамі жахаў мінулага і сучаснага

ў доўгіх рытуалах палітычных і рэлігійных канфліктаў у Ірландыі» [2, с. 32]. Гэтая паралель праводзіцца і ў самім вершы:

*Там, у Ютландыі,
у прыходах, дзе
забіваюць старых,
згублюся я і
буду няшчасным, ды дома* [3, с. 63].

.Зборнік «Wintering Out» з'яўляецца этапнай кнігай, мастком, што робіць магчымым далейшы рух і развіццё. У ім Ш. Хіні прыходзіць да асноўных праблем, сюжэтаў, матываў, вобразаў, якія атрымаюць сваё ўвасабленне і далейшае развіццё ў зборніку «Поўнач» («North»). Тэма гісторыі, раскопак і балота становіцца лейтматывам гэтай кнігі.

На працягу ўсяго свайго творчага шляху Ш. Хіні надаваў значную ўвагу будове сваіх зборнікаў, чаргаванню вершаў у іх. Але ні ў адным з іх, як сцвярджаюць крытыкі, Хіні не дасягнуў такой цэласнасці і гарманічнай завершанасці, як у зборніку «North». Гэта адбылося шмат у чым дзякуючы перспектывам, што адкрыліся перад паэтам пасля знаёмства з «людзьмі балота», што надалі зборніку «North» тую вядучую сілу, арганізаванасць, якой не было ў зборніку «Wintering Out». Сказнымі для ўсіх вершаў пра «людзей балота» з'яўляюцца матывы жорсткасці і ахвярнасці. Вобразы гэтых вершаў напраму звязаны з той жорсткасцю, якую паэт бачыць у сучасным яму свеце. Яны таксама і адчыняюць дзверы ў мінулае, калі

Кніга стагоддзяў падае, рассыпаная.

Вось як, напрыклад, апісвае Хіні аднаго з «людзей балота» у вершы «Чалавек з Граўбалля» («The Grauballe Man»):

*Галава закінутая,
падбароддзе – забрала,
узнятае над дырой
разарванага горла* [3, с. 110].

Як і ў пачатку свайго творчага шляху, Ш. Хіні глядзіць на рэчы з пункту погляду гісторыі, але мінулае становіцца ўжо не проста былым фактам, як у ранніх вершах, а ключом да разумення праблем сучаснасці. З'яўленне «чалавека з Граўбалля» як факта аб'ектыўнай рэчаіснасці выклікае неабходнасць нейкім чынам пазначыць яго, адпаведна, дае штуршок новым даследаванням у галіне лінгвістыкі і паэзіі. Хіні даследуе словы, «раскопваючы» іх этымалогію, каб прыйсці да першакрыніцы. Паэт разважае, як назваць чалавека, знойдзенага ў багне. Ён шукае словы і зноў адкідвае іх.

*Хто мерцвяком назаве
такія рэальныя формы?
Хто целам назаве?* [3, с. 110]

Хіні знаходзіць спосабы выкарыстання мінулага для таго, каб паказаць сучаснасць. Гэта дае яму магчымасць, упершыню за ўсю яго паэтычную кар'еру, стварыць зборнік, у якім усе вершы гучаць быццам на адным подыху, звязаныя агульнай думкай.

Тэматычнае ядро зборніка складаюць шэсць «паэм балота» – «Прыйдзі ў альтанку» («Come to the Bower»), «Пакаранне» («Punishment»), «Каралева балота» («Bog Queen»), «Чалавек з Граўбалля» («The Grauballe Man»), «Незвычайны плод» («Strange Fruit») і «Роднасць» («Kinship»). Хіні даследуе не толькі гістарычную значнасць знаходак археолагаў, але і тэмы і вобразы для сваёй паэзіі, закладзеныя ў гэтых знаходках. «Людзі балота» становяцца ланцужком паміж мінулым і сучаснасцю, з аднаго боку, паядноўваючы ў сабе рысы розных старажытных культур, з другога, – будуючы відавочныя паралелі з праблемамі сучаснасці.

Кульмінацыя цыкла – «Kinship». У гэтым вершы аналогіі, праведзеныя з сучаснасцю, выступаюць найбольш відавочна. Верш адлюстроўвае паступовы рух ад банальнага да вартага захаплення, ад штодзённасці да палітычнага канфлікту. Гэты шлях адлюстраваны ў шасці раздзелах верша. Спачатку Хіні выступае як «паэт прыроды», уводзячы ў першы раздзел ужо знаёмыя чытачу матывы з ранніх вершаў.

*Я люблю дзёран,
у чорных надрэзах;
у ім таямніцы
былых рытуалаў [3, с. 115].*

Знешняя спрощанасць верша невыпадковая: яна служыць імпульсам да далейшага развіцця, утрымлівае ў сабе прыхованы рух. Паэт прапаноўвае чытачу ўбачыць, пачуць, адчуць балота.

На працягу верша адбываецца эвалюцыя матыва балота. У другім раздзеле яно надзяляецца ўласцівасцю самастойна адлюстроўваць рэчаіснасць, думаць, мець сваё ўласнае стаўленне да таго, сведкам ці міжвольным удзельнікам чаго з'явілася. Багна становіцца своеасаблівай «скарбонкай» ведаў, назапашаных папярэднімі пакаленнямі. Балота атрымлівае ў Хіні розныя характарыстыкі:

*Ненаедная нявеста,
глытальнік шпаг,
скарбонка, навозная куча,
плывучы айсберг гісторыі [3, с. 116].*

Напрыканцы верша, у шостым раздзеле, змяняецца і трактоўка вобраза мёртвых целаў. Зараз яны – не толькі напамін пра мінулае, частка яго, але складаюць адзінае цэлае з людзьмі, што гінуць у сучаснай паэту Паўночнай Ірландыі. Прычыны іх смерці розныя, але іх паядноўвае адно: і тыя, і іншыя былі ахвяраваны нейкаму страшнаму богу, і тыя, і іншыя становяцца сімваламі ўсёпаглынаючай прагі крыві, імкнення забраць нечае жыццё. Хіні вельмі востра адчувае гэтую сувязь яшчэ і таму, што ён на свае вочы бачыў забойствы, твары ахвяр, у першую чаргу, у роднай краіне. Ён зноў і зноў вяртаецца ў мінулае, праводзячы ўласныя даследаванні. У двух апошніх чатырохрадкоўях Хіні выкарыстоўвае прыём іроніі, паядноўваючы сучасны яму Ольстэр і павагу першабытных людзей да няўмольных, жорсткіх сіл, увасобленых у «багіні».

У вершы «Strange Fruit» Хіні падкрэслівае індывідуальнасць «людзей балота», іх непадобнасць адзін да аднаго, упершыню прымушаючы чытача ўспрымаць іх не як агульны натоўп, нешта вельмі далёкае і таму абстрактнае, а як канкрэтныя лёсы канкрэтных людзей.

Вершы «Bog Queen» і «Come to the Bower» таксама маюць вялікае значэнне для развіцця тэмы. Асабліваю гістарычную каштоўнасць для паэта ўяўляе «каралева», таму што, па-першае, яна з'яўляецца першай дакументальна зафіксаванай знаходкай цэла ў багне (1781г.), і, па-другое, яна была знойдзена не ў Ютландыі, як іншыя, а недалёка ад Белфаста, і таму служыць звязным звяном паміж часамі вікінгаў і Паўночнай Ірландыяй сярэдзіны XX стагоддзя. Верш становіцца своеасаблівай асновай, на якой Хіні будзе сувязь паміж двума эпохамі.

«Паэмы балота» і, у прыватнасці, «Bog Queen» становяцца так званым «паваротным момантам» зборніка. Калі ў першай частцы кнігі асноўная ўвага надавалася гісторыі Скандынавіі і яе ўзаемасувязі з гісторыяй Паўночнай Ірландыі, то другая частка поўнасцю засяроджана на Паўночнай Ірландыі, у прыватнасці, на аналізе падзей, што адбываліся ў Ольстэры, і іх перадумоў. У «Паэмах балота» сувязь паміж эпохамі – не прымха паэта ці выпадковае супадзенне, а заканамернасць, што вынікае з агульных культурных і маральных каштоўнасцяў. Жорсткасць грамадства да канкрэтных людзей гістарычна

абумоўлена. Але для Хіні гэта зусім не апраўданне сітуацыі, што склалася, а стымул для барацьбы з ёй.

Матыў балота атрымлівае новую, нечаканую трактоўку ў вершы «Саюзны акт» («Act of Union»). Ён прысвечаны дагавору 1800 г., згодна з якім было створана Аб'яднанае Каралеўства Вялікабрытаніі і Паўночнай Ірландыі. Верш «Act of Union» пабудаваны на алегорыі. Ірландыя ўяўляецца ў вобразе міфічнай істоты.

*Хрыбет – жорсткая лінія
ўсходняга ўзбярэжжа,
рукі і ногі раскіданы
па ўзгорках [3, с. 120].*

Паэт не прымае той факт, што Паўночная Ірландыя была захоплена Вялікабрытаніяй, але вымушана змірыцца з тым, што Ірландыя незалежная толькі напалову (магчыма, маецца на ўвазе паздел Ірландыі на Паўночную Ірландыю і Ірландскую Рэспубліку).

*Захоп гэты – хлусня,
толькі я падарослеў,
напалову прызнаўшы
залежным свой бераг
у гэтых межах.
Мая спадчына
няўмольна расце [3, с. 120].*

Першы раздзел верша адлюстроўвае стаўленне аўтара да таго, што ўжо адбылося, да мінулага. Другі раздзел прысвечаны сучаснасці. Міфічная істота ўжо не толькі існуе, яна змагаецца з другой, што ўзнікла ў выніку «выбуху багны», яна супрацівіцца Дагавору. Выкарыстоўваючы персаніфікацыю, Хіні надае рэальнасць, адчувальнасць створаным вобразам. З'яўленне Дагавора выклікае «раскол калоніі», «выбух знутры». Дагавор у Хіні – жывая істота, вельмі моцная, што «з кулакамі накідваецца» на межы Ірландыі і насцярожана ставіцца да самога паэта, нібыта адчуваючы небяспеку, што ідзе ад апошняга. Але разам з тым Хіні разумее незваротнасць таго, што адбылося, што не будзе і не можа быць новага дагавора, здольнага «вылечыць параненае цела» Ірландыі,

*вялізную рану,
што крывёю сцякае,
бы разрытая глеба [3, с. 120].*

Матыў раскопак з'яўляецца ў пачатку і напрыканцы верша, абрамляючы яго («выбух багны», што выклікаў з'яўленне Дагавора, у першай частцы, і «разрытая глеба» у другой), што яшчэ больш падкрэслівае яго ролю як неад'емнай часткі тэмы гістарычнага мінулага.

Тэматычная лінія балота завяршаецца вяртаннем у Толанд («Tollund»). Паэт адзначае змены, што адбыліся там за той час: надпісы, пакінутыя турыстамі, указальнікі. Гэтым вершам паэт нібы вызваляецца ад вобразаў мінулага, канчаткова пакідаючы матыў балота і раскопак.

*Свой род згубіўшы, волю набылі,
Мы не бадзягі, а першапраходцы
Ці прывіды, што кінулі свой дом,
Каб ўсё з нуля пачаць, ажыць, забыцца на закон,
Каб стаць самім сабой [3, с. 410].*

Такім чынам, багна з'яўляецца лейтматывам паэзіі Шэймуса Хіні, праходзіць праз усю творчасць паэта і выконвае наступныя функцыі адлюстравання гісторыка-культурных асаблівасцяў Ірландыі:

- захаванне матэрыяльных прадметаў, думкі, свядомасці, культурнай спадчыны чалавецтва;

- «праецыраванне» падзей і сітуацый у мінулае, тым самым прыцягваючы ўвагу людзей да праблем сучаснасці і выступаючы ключом да іх разумення;
- паяднанне светапоглядаў дзвюх эпох – мінулай і сучаснай.

Літаратура

1. *Кельтская мифология: Энциклопедия / пер. с англ. С. Головой и А. Голова; редкол. : Е. Басова (отв. ред.) [и др.]. – М. : Эксмо, 2005. – 640 с.*
2. *Foster, Th. Seamus Heaney / Th. Foster. – Dublin. : The O'Brien Press, 1989. – 156 p.*
3. *Heaney, S. Opened Ground: Poems 1966–1996 / S. Heaney. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.*
4. *Kiberd, D. Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation / D. Kiberd. – L.: Vintage, 1996. – 719 p.*

Рашэтнікава Н. Б. (Мінск, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАТЫВЫ Ё ТВОРЧАСЦІ АЛОІСА ІРАСЕКА

Алоіс Ірасек – выдатны чэшскі празаік, драматург, заснавальнік гістарычнага рамана ў нацыянальнай літаратуры. У 1894 годзе з друку выйшла кніга пісьменніка «Даўнія чэшскія паданні і легенды», знітаная з фальклорнымі і гістарычнымі хронікамі. У ёй глыбока адлюстраваны менталітэт чэшскага народа, этнаграфія і найважнейшыя падзеі з гісторыі. Кніга складаецца з трох раздзелаў: «Даўнія чэшскія паданні», «Паданні хрысціянскай эпохі», «З даўніх працоцтваў». Асноўныя жанры твораў – легенды і паданні. Як вядома, жанр падання блізкі да жанру легенды, і адрозніваецца адсутнасцю фантастычнага, чарадзейнага элемента. Творы Алоіса Ірасека арыгінальныя, і ў той жа час асноўныя матывы, героі, падзеі з'яўляюцца сакральнымі для чэшскага народа.

У першым раздзеле змешчаны паданні, у якіх адлюстраваны найважнейшыя падзеі гісторыі народа. Гэта такія, як «Пра чэхай», «Пра Крока і яго дачок», «Пра Лібушэ», «Пра Пршэмыслава» і інш. У паданні «Пра чэхай» пісьменнік апавядае гісторыю чэшскай дзяржавы. «За Татрамі, на раўніне, па якой працякае рака Вісла, з незапомных часоў існавала харвацкая краіна, частка даўняга вялікага паселішча славян. Жылі ў гэтай харвацкай краіне некалькі плямёнаў, аб'яднаных мовам, звычаямі, ладам жыцця» [1, с. 9]. Стылёва твор нагадвае даўнія чэшскія хронікі з характэрнай для іх манерай патрыярхальна-язычніцкіх паданняў, у якіх падрабязна і паслядоўна апісваюцца падзеі. «Ішлі з імі побач род за родам, выхадцы з паважаных сем'яў, усе сябры і радня. Наперадзе ехалі конна вопытныя і ўзброеныя мужчыны, пасярод ваявода Чэх, сівабароды, але статны і моцны, яго брат Лех, а вакол кіраўнікі, старасты родаў. За імі на дрэнна апрацаваных драбінах або конна – старыя, жанчыны і дзеці. За імі гналі гурты жывёлы, а прыканцы зноў ехалі ўзброеныя мужчыны» [1, с. 9].

Алоіс Ірасек стварыў арыгінальны твор, прасякнуты вялікай любоўю да народа, павагай да нацыянальных традыцый, вераванняў, звычаяў. «Жыццё кіпела як на вёсцы, так і за яе межамі. З пашы чуўся голас пішчалкі або даўняй пастуховай трубы, у палях, на лугах і ў садах чуліся спевы моладзі. Толькі пасля абеду ніхто не спяваў у гадзіны глыбокай цішыні, калі выходзілі «паслябедніцы», несліся ў белых вопратках як светлыя цені над раллёю да людскога жытла, каб пакараць непаслухмяных дзяцей, калі выходзілі дзіўныя, жудасныя жанчыны з вялікімі галавамі і рознымі вачыма і дасылалі людзям страшэнны плач; калі з'яўляліся залатавалосыя лясныя феі з вяночкамі на галаве і ў белай вопратцы» [1, с. 12]. Побыт народа раскрываецца аўтарам з рэалістычнай праўдзівасцю, этнаграфічнымі падрабязнасцямі і ў той жа час у апісанні прысутнічае элемент казачнага і гераічнага. «У мільгаценні святла жанчыны пралі, а мужчыны выпраўлялі гаспадарчыя прылады, зброю, або пасля цяжкага палявання адпачывалі.

Шмат было размоў і старых песень. Паляўнічыя апавядалі пра засаду на мядзведзя і зубра або пра дзіўных зарослых мужчын, якія могуць пры дапамозе блуднага караня настолькі заблытаць паляўнічага і завесці яго ў непраходныя нетры, што ён ніколі не вернецца дахаты з дрымучага лесу.

А стары з белымі валасамі і белаю барадою ў сваіх думках лунаў па далёкіх краях сваёй сапраўднай айчыны, прыгадваў першыя сукычкі і байкі, статных волатаў, мінулага ваяводу, успаміналася яму, як ён прагнуўся апоўначы перад боем, апрануўся адпаведна і пачаў выць, як воўк, а воўк азваўся выем і распачала выць цэлая гайня» [1, с. 12]. У паданні «Пра чэхаў» раскрываюцца маральныя каштоўнасці, якія ў народзе заўсёды лічыліся надзвычай важнымі і ўплывалі на ацэнку асобы. Так, ваявода Чэх, адчуваючы адказнасць перад людзьмі, прачынаецца першым і аглядае мясцовасць. У той жа час ён раіцца з іншымі, ніколі не прыме рашэнне адзін. Вось такім і павінен быць кіраўнік, згодна народнай маралі, таму сцэна, дзе краіна набывае назву, вельмі сімвалічная: «На трэці дзень, калі сонца ўзышло над лесам, паклікаў Чэх брата і старэйшыні і загадаў сабраць народ. Прывёўшы людзей на месца, адкуль зямля была бачна ад края да края, сказаў ім наступнае:

«Вы ўжо не будзеце скардзіцца, бо мы знайшлі мясцовасць, дзе застанемся і пабудуем сялібы. Бачыце, што гэта менавіта тая зямля, якую мы шукалі. Я часта казаў і абнадзейваў вас, што прывяду на такую зямлю, тут багата птушак і звяроў, тут поўна мёду. Мы будзем жыць у дастатку і зможам добра абараняцца ад ворагаў. Вось гэтая зямля для нас. Яна толькі не мае назвы, але павінна мець.

– Тваім! Няхай тваім імем завецца! – закрычаў нібы прасветлены багамі стары з даўняю белаю барадою, самы стары з усіх старэйшын.

І тут усе старэйшыні і просты люд закрычалі нібы адзіным голасам:

– Тваім! Тваім імем!

– Няхай будзе названа ў твой гонар!

Ваявода Чэх, усцешаны воляю народа, уклечы і пацалаваў зямлю, новую радзіму свайго племені» [1, с. 11].

Народ у творах чэшскага фальклору і ў паданнях Алоіса Ірасека стварае гісторыю, з'яўляецца яе галоўным героем, а яго кіраўнікі – выразнікамі дум народных. Менавіта такой намалявана княгіня Лібушэ, заснавальніца Прагі. Яна прарочыць народу, што «прасветлены ад пакут, узмоцнены любоўю і працай, ён зможа пераадолець цяжкасці, і тады спойняцца яго надзеі і ён здобудзе славу» [1, с. 14].

Алоіс Ірасек у трэцім раздзеле кнігі ўзнаўляе старажытныя легенды, якія падаюцца ў выглядзе прароцтваў пра лёс радзімы.

У легендзе «Прароцтва Сібілы» адлюстравана адна з найбольш драматычных старонак гісторыі Чэхіі. Рэальныя падзеі ў творы падаюцца з патэтыкай, характэрнай для біблейскіх казанняў, у фантастычным, казачным асвятленні, а зварот да сюжэтаў са Старога Запавету павінен, на думку аўтара, падкрэсліць значнасць апаведу. Галоўная герайна легенды – маладая царыца з далёкай негрыцянскай краіны, якая сустрэлася ў Ерусаліме са слаўным царом Саламонам і расказала яму пра будучнасць яго краіны і іншых народаў. Зачын твора пафасны і ўрачысты: «Калі царыца дасягнула Ерусаліма, то сышла са свайго паланкіна і пайшла басаною, тым самым паказваючы, што гэтае месца для яе святое. Яна дайшла басаною да ручая Цэдрона, праз які ляжала дрэва. Царыца з Сабы не стала па ім праходзіць, як рабіла да яе, але уклечыла і пацалавала яго, а праз ручай перайшла ў іншым месцы.

Калі пазней яна спынілася, каля гары Кальвары, то павалілася на зямлю ад гора і ляжала са шчэпленымі рукамі ажно тры гадзіны.

Калі нарэшце ўзнялася, то паглядзела на гару Кальварыю і, заплакаўшы, сказала: Вітаю цябе, о святое месца! Святое ёсць і святым будзеш спрадвек, аж да сканчэння свету!» [1, с. 246].

Алоіс Ірасек на фальклорным матэрыяле стварыў своеасаблівы па жанру твор, дзе легенда знаходзіцца ў легендзе. Прароцтва Сібілы складае асноўны

ідэйна-мастацкі змест твора, а падзеі, якія адбываюцца ў біблейскім Ерусаліме, – гэта неабходны фон. Аўтар наступным чынам рыхтуе чытача да успрымання падзей з гісторыі чэшскага народа: «На трэці дзень прыйшла Сібіла ў раскошны сад і сустрэла там цара Саламона пад тамарыскамі, кіпарысамі і алівамі. Была раніца, сонца ўвасходзіла з-за гор. Цар зноў пачаў размову пра будучыню, і тут Сібіла сама папрасіла, каб ён паклікаў свайго пісара, і той запісаў усё, што пачуе, і гэтыя запісы хай будуць захаванымі на вечныя часы.

Калі пачала апавядаць, то змяніўся твар маладой царыцы, ён стаў белым, а вочы свяціліся на ім рознакаляровымі агнямі. Стоячы на прыступках палаца пад дрэвамі, яна натхнёна сказала: Цар, Гасподзь адарыў цябе мудрасцю, і да цябе і пасля цябе не будзе чалавека, роўнага з табою, колькі б не было імператараў і каралёў. А новыя дзяржавы будуць створаны. Адна з такіх краін будзе каралеўствам славытым і мудрым, адораным хлебам. Гэта краіна чэхаў, і будзе ў ёй у дастатку хмелю і віна. Народ гэтай краіны пабудуе шмат гарадоў, адзін з якіх будзе настолькі вялікім, што ў ім будзе звыш тысячы дамоў» [1, с. 247].

Прароцтва Сібілы напоўнена драматызмамі нават трагізмам, але ў ім ёсць і тлумачэнне ўсяго таго, што адбылося ў гісторыі чэхаў і лядзеве не прывяло народ да поўнага знішчэння: «Будуць забіраць народ на вайну, у краіне будзе размешчана чужая армія, і люд будзе змушан карміць яе і апрацаць.

У гэты час пачнуцца на чэшскай зямлі неўраджаі і Бог пашле на яе шмат агню, буры, град, многа снегу і вялікую ваду.

Год ад году будзе ўсё горш і горш, і не захочацца старому і маладому жыць на свеце, а больш за ўсё тады, калі прыйдуць вялікія войны і многіх гаспадароў возьмуць на вайну аж да апошняга сына» [1, с. 248].

Аўтар твора канцэнтруе ўвагу чытыча на самых трагічных момантах, напрыклад, на знішчэнні гарадоў, асабліва Прагі, якая з'яўлялася і з'яўляецца сімвалам дзяржаўнасці: «І тут Гасподзь гневам сваім напалохае і пакрае так, што ўсе гарады загінуць. Толькі Табар, Усці, Соеслаў і Мельнік пазбегнуць разбурэння, калі за праўду і закон будуць змагацца. Кутны Горад прападзе. Пльзень, Жатэц, Градзец Кралове, Коўржым і Часлаў і іншыя гарады каралеўства будуць ворагамі знішчаны. Найбольш сваім гневам Гасподзь пакарае Прагу. Агнём і вялікім навадненнем, а вораг знішчэнне завершыць. Яе разваліны зарастуць сасоннікам і глогам, куніцы і лісы будуць рыць тут свае норы. Славуць горад спусцее настолькі, што калі туды заедзе фурман на кані і спыніцца на каменным мосце, то бразне бізуном па мёртвай цішыні і скажа свайму сыну: «Тут быў вялікі горад Прага, а тут – стараградская ратуша» [1, с. 248].

А. Ірасек шырока выкарыстоўвае ў творы размоўную мову, што набліжае «Прароцтва Сібілы» да вуснай народнай творчасці. «А як пачнуцца войны, то вырастуць настолькі падаткі, што людзі будуць не ў стане заплаціць. Уладарыць будзе тыран, які арыштамі і катаваннямі прымусіць зарычаць: «Паны, мы аддалі вам усё, што мелі. Цяпер нічога не маем, усё вы ў нас забралі, а пакінулі нам столькі, каб мы нарэшце наеліся сваімі дзецьмі». Але размова не зможа адбыцца, гаспадары надалей будуць вымагаць без міласці падатак. Зрэшты, народ заенчыць: «Паны, пабойцеся Бога, ад нас засталіся толькі мазалі. Мы не можам плаціць, бо нічога не маем». На гэта прыдворныя кінуць у астрогі шмат мужчын, і просты люд паўстане. Пачнецца крываваы бой, у якім будуць чуцца заклікі: «Лепш памерці ў баі, чым прымусіць сваіх дзяцей паміраць з голаду» [1, с. 248–249].

Трагічныя падзеі чэшскай гісторыі, апісаныя ў творы Алоіса Ірасека, з іншага боку тлумачыць Бажэна Немцава ў аповесці «Бабуля» акцэнт робіцца на прычынах, што выклікалі цяжкае становішча ў краіне, сярод якіх найважнейшымі пісьменнікамі лічыцца наступныя: «Сібіла прадказала, што на чэшскую зямлю прыйдзе шмат гора, што магчымы войны, голад, мор, а самае горшае пачнецца, калі бацька сына, сын бацьку, брат брата разумець не будуць. Вось тады адбудзецца страшнае, таму што чэшская зямля будзе разнесена на конскіх капытах» [2, с. 141].

Аповесць Бажэны Немцавай, створаная амаль на паўстагоддзе раней, бясспрэчна, была добра вядомая Алоісу Ірасеку, які не палемізуе з аўтаркай «Бабулі», а дапаўняе агульнае ўяўленне пра легенду, якая здаўна бытвала ў чэшскім фальклоры. У адным абодва аўтары падобным чынам акцэнтуюць увагу чытача: народ, што прынёс вялікую ахвяру за сваё прасвятленне, змяніўся кардынальна, а значыць змянілася і яго жыццё. Такім чынам, маральны стан грамадства непасрэдна ўплывае на яго дабрабыт. «Пасля кожны вернецца дахаты і будзе паміж людзьмі згода, усе будуць нібы адно сэрца: пань і звычайныя людзьмі. І будуць наступныя пяцьдзесят гадоў у Чэхіі добрымі і ўрадлівымі, і нарэшце ў каралеўстве ўсё стане танным: корац жыта – сем грошай, корац пшаніцы – дванаццаць грошай, старая чэшская пінта піва будзе каштаваць крэйцар, а фунт мяса аленя за два крэйцары. Ва ўсіх будзе дастатак і ўсюды мір і божае бласлаўленне» [1, с. 250].

Фінал «Прароцтва Сібілы» ў нечым нагадвае фінал «Ідыліі» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Пасля высвятлення ўзаемаадносін Караля Лятальскага з Юліяй, гаспадар маёнтка з пафасам заяўляе: «Значыцца, цяпер, пакінуўшы думкі пра загінаўшы, пачнём жыццё ў вясковым зацішшы і шчыра выпраўнім свае абавязкі: я – добрага пана, а ты – шчырага і вернага слугі. (Да Дабровіча і Юліі). Ах! дзякуй вам, мой паважны апякуне, і ты, дарагая мая жонка! З вайшай дапамогай я пераканаўся, што нашыя сяляне маюць добрыя сэрцы, што мы іх не ведаем, што ані жыць з імі, ані іх ужыць не ўмеем. Цяпер больш ніколі іхняга лёсу не паверу на чужыя рукі, але і свай уласны з імі злучу. Хачу іх любіць і каб яны мяне люблі; а мне з імі і ім са мной, за благаслаўствам Найвышэйшага, шчасліва і добра, спадзяюся, паводзіцца будзе» [3, с. 51].

Знітаванасць прадстаўнікоў розных класаў павінна, на думку Дуніна-Марцінкевіча, умацаваць сілы народа, садзейнічаць паляпшэнню дарабыту сялянства. І хоць твор мае назву «Ідылія», тым не менш гэта была не толькі мара пісьменніка, але і яго вера і надзея.

Такім чынам, адна з тэм, вызначаных у творах Алоіса Ірасека і Бажэны Немцавай, мае тыпалагічнае падабенства з асноўнай тэмай п'есы Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча «Ідылія».

Твор Алоіса Ірасека завяршаецца тым, чым пачаўся: аповедам Сібілы ў раскошным садзе, дзе яна стаіць на прыступках палаца: «Змоўкла і дадала: «Гэта мае прароцтва, о цар Саламон! Складзі і захавай. Калі пройдуць стагоддзі, збудуцца мае словы і будучыя пакаленні пацвердзіць, што Сібіла не памылілася ў сваім прароцтве».

Сюжэтна-кампазіцыйная пабудова твора, да емагчымасць пісьменніку засяродзіць увагу чытача на канцэптуальнай ідэі: адзінства народа – гэта аснова яго нейміручасці.

Літаратура

1. *Jirasek, A. Staré pověsti české / Alois Jirasek. – Praha, 2003.*
2. *Немцава, Б. Бабуля: карціны вясковага жыцця / Б. Немцава. – Мінск, 2007.*
3. *Дунін-Марцінкевіч, В. Выбраныя творы / В. Дунін-Марцінкевіч. – Мінск, 2001.*

Сабуць А. Э. (Гродна, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНАЯ ПАЭТЫКА БАРАДУЛІНСКІХ ТВОРАЎ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ

Рыгор Барадудлін – той дзіцячы паэт, які годна ўсведамляе, што пісаць для дзіцяцей вельмі адказна. Бо дзіцячая душа не прымае аніякага фальшу, хлусні; яна шчырая, віртуозная, нязмушаная. Менавіта народны гумар дае Р. Барадудліну імпульс для вырашэння сваёй індывідуальнасці ў *паэзіі для дзіцяцей*. Своеадметнае спалучэнне задушэўнага лірызму і гумару вызначыла творчую манеру яго як дзіцячага паэта – аўтара пятнаццаці кніг паэзіі ад дашкольнага да старэйшага школьнага ўзросту.

Барадулінскае міфалагічна-фальклорнае светаўспрыманне свеціцца зыркiмi вобразами дзiвоснай паэзіi дзiячiнства. Творчае асэнсаванне народнапаэтычных традыцый ярка люструецца ў аўтарскіх калыханках, забаўлянках, лічылках, дражнілках, хуткамоўках, загадках, казках, небыліцах-перакрутках, жартоўных і гумарыстычных вершах, а таксама ясачках. Многія жанры дзiячячага фальклору набылі ў барадулінскай iнтэрпрэтацы новае гучанне (прыбабунькі, хуткамоўкі, падказкі-згадкі, казкі-пераказкі).

Так, вобразны свет сваіх **калыханак** Р. Барадулін насяліў і любiмым персанажам гэтага жанру – катом. Як вядома, кот па сваёй прыхільнасці да хатняга жыцця-быцця самы блізкі і жаданы госць, да таго ж рытмічнае мурлыкканне ката-варката супакойвае і закалыхвае дзiця. Менавіта кот, лічыцца, здольны прыносіць дзiцям салодкі сон. Дарэчы, кот Мірон – заўсёды персанаж у шматлікіх барадулінскіх творах для дзiцяй. Натуральным падаецца і тое, што вобраз ката найчасцей гарманізуе са старажытнымi міфічнымi вобразамi Варкоты, Сну, Дрымоты як адухоўленымi істотамi (зморанымi спадарожнікамі яны блукаюць па хатах, шукаючы прытулку) альбо проста з казачна-міфалагічнымi матывамi снудрымоты, як, напрыклад, у «Калыханцы Мірону» («Сні, засні, // Мой кот Мірон, // Хай табе прысніцца сон» [2, с. 8]).

З тонкім псіхалагічным майстэрствам піша Барадулін для дзетак-малалетак **забаўлянкi** («Козытка», «Хто перагаворыць Бая?» і інш.). Народная, т. зв. «паэзія пеставання» мае досыць устойлівы сюжэт і выразныя прынцыпы народнай педагогікі. Тут арганічна спалучаны жанры забаўлянкi і хуткамоўкі з элементамі гульні. Не губляецца ў дзiячым натоўпе ўсімі жаданы народны казачнік Бай. Барадулінская iнтэрпрэтацыя народных забаўлянак пра Бая мае сваю зместавую і вобразна-паэтычную фактуру: гэта цэлая серыя малюнкаў і досыць адкрытая канцоўка. Параўнаем з народнай «Ішоў Бай па сцяне...»:

У фаліклорным варыянце:

*Ішоў Баé па п’яне,
Найў лапóў ёшане.
Цэ баўй, óне ? – Не.
І ты ёажаш — не,
І я ёажó – не
Ішоў Баé па п’яне...*

У Бараўліна:

*Баé
Не баўй ёжаé –
Хворы.
Хто ж
Я
э
о
Пе-
ра-
га-
во-
рыóй ? [2, п. 193]*

– ставіцца адкрытае пытанне ў зачыне і ў канцоўцы аўтарскага твора, які мае пэўную кальцавую пабудову (у народнай жа – паўтор першага і апошняга сказу-апаведу).

Дзiячці неабходна пастаяннае самасцвярджэнне ў свеце. Непакіснае пачуццё справядлівасці, сілу закона выпрацоўваюць у дзiцяй **лічылкі** як спецыфічны жанр дзiячячага гульнівага фальклору. Эмацыянальна-гарэзлівыя і мажорна-дынамічныя лічылкі Р. Барадуліна, у адрозненне ад фальклорных, перш за ўсё сюжэтныя. Маленькі Цімошак губляе ў лавовым кошыку кошак («Колькі кошак у кашы?»), дасціпны заяц думае «Ноч і дзень, // Як уласны // Зважыць цень» («Колькі важыць зайцаў цень?»). Прычым часта кожны паэтычны радок – гэта новая прыгода.

Дзеці, як вядома, думаюць услых, і слова для дзiячці заўсёды напоўнена сэнсам. Мудрагелістасцю дзiячячага мыслення, жвавасцю і гарэзнасцю характарызуецца **дражнілкі** Р. Барадуліна («Як дражніць бубнілу?», «Пыталав»,

«Цвялілкі» і інш.). Найўна-займальнымі паўстаюць перад юнымі чытачамі барадулінскія вобразы Чамукалы, Чагокалы, Штокалы («Пыталава»), якія патрабуюць пераканаўчага адказу, бо ці не з самага даступнага адкрываецца дзіцячы свет, ці не «пацучцё папярэднічае веданню» (выраз В. Бялінскага).

Спробай растварыцца ў дзіцячай творчасці служаць **хуткамоўкі**, пабудаваныя на гукавой гульні. Задача аўтара – дапамагчы адчуць шматлікія адценні гучання слова, скіраваць мастацкі прыём гукапісу на распрацоўку правільнай артыкуляцыі вымаўлення слоў з «цяжкімі» гукамі. Гукавымі перазвонамі гучаць аўтарскія жартаўлівыя хуткамоўкі «*Ваду браў рана // Скнара // З крана*» [2, с. 191], «*Пад вываратнямі вёртка // Віла вяроўку вавёрка*» [2, с. 192]. Казачная персанажнасць у спалучэнні з элементамі пацешнай гульні пасялілася ў «Скораварцы са скораварчаняткам» — барадулінскім дзівацкім «наватворстве». Праз вясёлую настраёвасць апаведу, пералівы інтанацый дзеткі вераць у цудадзейнасць слова, спасцігаюць народны дух мовы. Што сёння асабліва актуальна, сама «лагapedная трэніроўка» хуткамовак вучыць любіць і шанаваць слова, яго ўнутраны змест. Каламбурныя магчымасці (асананс, алітэрацыя, гукаперайманне) скарыстоўваюцца аўтарам спаўна.

Пашыраючы сферу псіхалагічнага жыцця герояў, Барадулін прыходзіць спачатку да літаратурнай апрацоўкі такога няпростага і прывабнага жанру, як **казка**. Скажам шчыра, Барадулін – цудоўны ілюстратар характараў казачных персанажаў. Уменне сказаць пра сур'ёзнае займальна – зайздросная рыса мастакоўскага таленту. Аўтарскія літаратурныя казкі «Бо б да неба вырас боб...» і «Як воўк калядаваў» родняцца выразным узнёўленнем нацыянальнага каларыту. У казцы «Бо б да неба вырас боб...» праўдападобна выпісаны народна-традыцыйныя характары персанажаў – «*дзед рахманы з бабай рухаваю*». Стрыжнем другой згаданай казкі Барадулін абірае народнае святкаванне Калядаў, дзе паэту ўдаецца маляўніча выпісаць напеўна-рытмізаваныя пагрозы ваўка, які патрабуе ад дзеда-гаспадара каляды. Заўважна, арыгінальныя па сваёй задуме барадулінскія казкі ўзбагачаюцца народнапаэтычнымі прыёмамі: **традыцыйнымі зачынамі** («*Жыў дзед рахманы з бабай рухаваю*» [2, с. 233] або «*мыецца котка лапаю, // Сякера знайшлася пад лаўкаю. // Слухай жа, калі ласка, // Як пачынаецца казка*» [2, с. 257]), **кальцовай кампазіцыяй** (тры ночкі начуюць дзедка з бабай у Бога, шмат дзён калядуе воўк), **антрапамарфізмам** (калядкі ваўка), **пералікам** («*І саначкі як паляцяць // Па прасторах, // Лясах, верасах, // Камянях, каранях*» [2, с. 238-239] або « – Ёсць, ёсць у дзедкі // Сем авечка, // Восьмы бычэчак, // Курка-рабушка, // Сучка-брахушка, // Бабка-сварушка» [2, с. 258]), **праклёнамі** (« – Засні, дурніца, // Хай цябе моль!» [2, с. 238]) і **гумарам** («*Дзед прыхапіўся // Ды кіем частуе // Упартую бабу*» [2, с. 236]). Эмацыянальна ўздзейнічае на дзетвару маляўнічасць мовы: **параўнанні** («*Ды ў хаце боб, // Як казёл у мяху*» [2, с. 234]), **памяншальна-ласкальныя формы** (костачкі, сучок, палок, дзедка, котка, бычэчак, курка-рабушка, сучка-брахушка, бабка-сварушка, ваўчочок і інш.). Героі згаданых барадулінскіх казак, гасцінныя і рахманыя, пацешныя і пакорлівыя, захапляюць ужо тым, што нясуць у сабе народны няскораны дух.

Яркай мастацкай знаходкай з арсенала барадулінскай творчасці вылучаюцца ягонія аўтарскія **прыбабунькі** ('послаўкі'). Сам жа паэт адносна вушацкага жанру шчыруе: «З пельнух, казак, прыбабунк маміных прамаўляла, глядзела на свет спрадвечная беларушына. І тое, што я ніколі не мог уявіць сябе некрывічом, небеларусам, – гэта ад мамы. Мае аднагодкі нездарма называлі мяне мамнікам. Па-вушацку мамнік – той, хто не можа адарвацца ад маці, хто, як у нас казалі, гоніцца за мамкаю» [1, с. 24]. Мастацка-педагагічнаму падыходу да дзяцей служаць народна-выправаваныя, дасціпна ўведзеныя барадулінскія прыбабунькі «*Не столькі мліва, колькі дзіва*», «*Пусці – павалюся, // Падымі – уста-ну*», «*На тое й печ, каб прыносіць цяпло*» і інш.

Сцвярдженне духоўнага, нацыянальнага і паэтычнага прызначэння слова знайшло сваё выражэнне ў «**азбукоўных**» барадулінскіх вершачах. Азбука для паэта – гэта

вяртанне ў неруш роднага слова, якое адчувае ён у першаснай некранутасці. Перадачу жывой роднай мовы па генетычным, народным кодзе ажыццяўляе Барадулін праз найтанчэйшыя адценні і фарбы важкіх, сэнсава вызначальных слоў-паняццяў: А – «А – асаблівая павага, // А пачынаецца з яе // Айчына, // Азбука... // Анёл, абабак, // Аратай», Б – «Бульба, // Бусел, // Белавежа» [2, с. 60] і інш. «Азбука – вясёлы вулей» мае непаўторна-яркія малюнкi ў падборцы апорных слоў да кожнай літары. Як сапраўдны майстар народнай паэтыкі, Р. Барадулін падначальвае ўсе паэтычныя тропы гукалісу, пры гэтым аддае перавагу «слыхавой» рыфме. Так, выхаваную задачу аўтару ўдаецца вырашыць, павучаючы маленькіх чытачоў па-народнаму дасціпнымі выслоўямі: «Прачытай і раскумекай: // З дзядзькам дзекай, // З цёткай цэкай!» [1, с. 61].

Як бачна, персанажы барадулінскіх дзіцячых кніг гарэзлівыя і жыццярэдныя, бяскрыўдныя і годныя. З вуснаў аўтара досыць часта можна пачуць інтрыгуючыя пытанні. Найбольш прыцягальнымі выглядаюць тыя творы, дзе ўжо ў заглавак выносіцца само пытанне («Ты чуў? Ты чула?», «Хто каго перарагоча?», «Як дражніць бубнілу?», «Хто перагаворыць Бая?», «Дзе гузак, а дзе гусак?», «Колькі важыць зайцаў цень?» і інш.). Уступ многіх кніг дзёда Рыгора аздоблены цікавымі зваротамі да дзетак: «Усмешкі як арэшкі, // Луска без лішняй спешкі» (кн. «Кобра ў торбе»), «Літары // Ад А да Я – // Пчолак дружная сям'я // Носіць // Мёд у соты ведаў, // Просіць, // Каб усё ты ведаў» («Азбука – вясёлы вулей»). Інтрыгуюць і захапляюць дзетвару па-барадулінску загадкавыя назвы кніг «Ай! Не буду! Не хачу!», «Што было б тады б, калі б?», «Ці пазьяе бегемот?», «Кобра ў торбе», «Як воўк калядаваў» і інш.

Творчасць Р. Барадуліна для дзяцей носіць свой арыгінальны характар. Фальклорная традыцыя дала штуршок для ўзбагачэння ягонага мастакоўскага майстэрства. Уменне «разгаварыць» дзетвару – дар паэта, які прылучаецца да дзіцячай светлай наўнасці і непасрэднасці. «Душою не ачарсцвець» – жыццёвая пазіцыя Р. Барадуліна, таленту самабытнага і невычэрпнага ў дзіцячай паэзіі, якая гадуе маленькіх беларусаў.

Літаратура:

1. Барадулін, Р. Дыялог з адступленнямі / Р. Барадулін // Пачатковая школа. – 2002. – № 12. – С. 24–29.
2. Барадулін, Р. Шоў коця па канапе: Вершы, загадкі і адгадкі, казкі-пераказкі: Для малод. шк. узросту / Р. Барадулін. – Мінск: Польша, 1997. – 271 с.

Светашёва Т. А. (Мінск, Беларусь)

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАШЛАЧЁВА

Поэт-бард Александр Башлачёв придал жанру рок-песни ярко выраженный национальный колорит, в связи с этим важным источником интертекстуальных связей является для него русский фольклор. Интертекстуальность реализуется на разных уровнях: прежде всего, на цитатном, а также на уровне образов и мотивов.

Автор использует прямые цитаты из русских народных сказок и песен. Цитата может играть текстообразующую роль. Так, строка из народной песни «Во поли берёзка стояла» дала название стихотворению «Некому берёзу заломати» и стала его лейтмотивом.

Башлачёв часто стилизует свои песни под фольклор («Ванюша», «Некому берёзу заломати», «Егоркина былина»).

«Егоркина былина» стилизована под народные былины: и на лексическом (уменьшительно-ласкательные слова, просторечные лексемы...), и на синтаксическом уровне (повторы, синтаксический параллелизм...), и на уровне композиции и ритмики. Начинается песня с характерного для былин зачина:

*Как горят костры у Шексны-реки,
Как стоят шатры бойкой ярмарки...*

Далее автор, согласно фольклорной традиции, вводит в текст героя и связанные с ним события опосредованно: через метафорический образ шали, которая продаётся на ярмарке и на которой как бы вышито всё повествование. В фольклоризированный текст автор намеренно вкрапляет реалии современной ему жизни.

В песню «Ванюша» Башлачёв включает несколько фрагментов, стилизованных под частушки:

*Хошь в ад, хошь – в рай!
Куда хочешь – выбирай.
Да нету рая, нету ада,
Никуда теперь не надо.
<...>
Мы с душою нынче врозь.
Пережиток, в опчем.
Оторви ее да брось –
Ножками потопчем.*

Именно в этих авторских «частушках» подчёркивается трагический диссонанс между исконными ценностями народа, такими, как вера, совесть, душа, и идеалами и установками советского времени.

В стихах Башлачёва часто используются образы русского фольклора: Баба-Яга, курочка Ряба, Жар-птица.

Автор уделяет внимание именно тем мифам, которые актуальны в русской культуре, которые присутствуют в явном или свёрнутом виде в русском фольклоре.

У Башлачёва встречается персонифицированное изображение смерти: в песне «Похороны шута» она предстаёт в традиционном для мировой культуры образе старухи. В русском фольклоре сочетается языческое и христианское; то же происходит и в творчестве Башлачёва.

Для поэта характерно языческое одухотворение абстрактных понятий и неодушевлённых предметов, метафоризация окружающей природы. Часто нарицательные имена или целые метафоры у поэта становятся именами собственными: Лихо, Гром, Мельник-Ветер-Лютый-Бес, Время Сбора Камней...

Башлачёв прибегает к интерпретации расхожих мифологических сюжетов, в частности, мотива гибели-воскрешения зерна («Тесто», «Мельница», «Как ветра осенние...»). Жизнь человека уподобляется прорастанию зерна, брошенного в землю: «жить, как колос». Приготовление хлеба символически рассматривается как идеальный результат жизни. Именно поэтому Смерть у Башлачёва носит не косу, а серп. Автор подчёркивает жертвенный характер смерти «в жерновах» («Мельница»): это смерть ради продолжения жизни. Тогда трактовка мифологического сюжета приобретает трагический оттенок.

Песни Башлачёва глубоко национальны. Даже библейские образы решаются в национальном, фольклорном ключе, переплетаются с мифологией русских сказок:

*Небо в поклон
До земли обратим тебе, юная девица Маша!
Перекрести
Нас из проруби да в кипятке. (42)*

Россия воспринимается Башлачёвым в фольклорном ключе: в образе Святой Руси. В соответствии с давней традицией в русской культуре, образ родины в песнях Башлачёва женственен; это образ женщины-матери, и любовь к ней – это любовь сына.

В женских образах предстают и другие абстрактные понятия: осень, зима, вера, надежда, любовь.

Особенно сильно мифологичность проявляется у Башлачёва в поздний период творчества. Здесь можно говорить о мифологизме как форме художественного мышления.

Стихи Башлачёва – это попытка реанимации национальной русской духовности. Поэт-бард стремился связать новые музыкально-поэтические формы с традиционными концептуальными ценностями, адаптировать новый литературно-музыкальный жанр рок-песни к русской национальной традиции.

Сінькова Л. Д. (Мінск, Беларусь)

**«ВЕРШЫ НАРОДНАГА СКЛАДУ»
МАКСІМА БАГДАНОВІЧА І УЛАДЗІМІРА ЖЫЛКІ**

Адна з самых папулярных цытат у беларускім літаратуразнаўстве – думка Максіма Багдановіча з артыкула «Забыты шлях» (1915) пра актуальнасць для беларусаў «скарбніцы светавой культуры», але і пра меру ў наследаваннях: «занасіць толькі чужое, не развіваючы свайго – гэта яшчэ горш: гэта значыць глуміць народную душу» [1, с. 291]. Такім чынам, М. Багдановіч вылучаў як каштоўнасці і тое, што даследчыкі яго творчасці назавуць прафесійнай вывучкай, рамесніцтвам, «салььерызмам», аднак і тое, што вырастае з вучобы і наследавання, што вяртаецца ў сусветную культуру ўжо цалкам сваім, беларускім. У першую чаргу неаklasіцызм М. Багдановіча-адраджэнца, які выдатна даследавала Л. Тарасюк [2, с. 68–74], вызначаў пэўную акадэмічнасць у творчасці паэта, яго павагу да мастацкіх узораў мінулага, у тым ліку – да фальклору.

Аднак разам з гэтым М. Багдановіч быў адным з першых, хто падкрэсліў заганнасць залішняга піэтэту перад вуснай народнай творчасцю (надоўга апырэдзіўшы, між іншым, пазнейшае пацэнзурнае савецкае літаратуразнаўства з яго кананізацыяй калектыўнай творчасці тыпу вершаванага пісьма Сталіну або партызанскіх частушак 1940-х гг.). М. Багдановіч растлумачваў, што літаральнае следаванне за фальклорам вядзе да прастанароднасці. Акадэмік В. Каваленка, развіваючы гэтую думку М. Багдановіча, пісаў пра збядненне, прымітывізацыю той літаратуры, якая *імітуе* фальклор, бо фальклор з'яўляецца толькі першапачатковай формай грамадскай свядомасці – прычым свядомасці яшчэ ў вялікай ступені сінкрэтычнай, канкрэтна-практычнай, не скіраванай на ўсведамленне каштоўнасці індывідуальнага або адцягненага пачуцця і мыслення [3]. Пагодзімся таксама з доктарам мастацтвазнаўства У. Конанам, які лічыць, што прызнанне «народным» толькі непасрэднага, «рэалістычнага» адлюстравання сацыяльнага і прыроднага быцця працоўнага народа, пазбаўленае складанай асацыятыўнасці і філасофскай медытацыі [4, с. 15], вядзе да катастрофічнага звужэння самога паняцця нацыянальнай мастацкай традыцыі.

Як вядома, *імітацыя* фальклору (за выключэннем славурых містыфікацый, тыпу «Спева аб Гайваце» і падобн.) вялікай мастацкай вартасці не мае; з фальклорам гарманізуюцца найперш *стылізацыі*, г. зн. яго пераасэнсаванні праз асобу новага лірычнага героя.

Якраз Максім Багдановіч стварыў класічныя ўзоры паводле фальклорнай стылізацыі, а таксама цалкам арыгінальнай паэзіі, узбагачанай прыўлашчаным іншакультурным вопытам. Амаль адначасова ствараліся і творыя стасункаў паэта з фальклорам (у артыкуле «Забыты шлях»), і практыка: гэта цыкл «Песні» з вершамі-стылізацыямі пад пэўную народную творчасць: «Сербская», «Руская», «Украінская», «Скандынаўскія», «Іспанскія», «Японскія», «Персідскія», а таксама «вершы беларускага складу». Падрабязна даследавала засваенне паэтам «чужога» ўзору на прыкладзе іспанскай народнай коплы І. Багдановіч, якая грунтоўна прааналізавала «Іспанскія песні» М. Багдановіча («Яснавокая Аніта...», «Донна Клара твар закрыла...») і блізка да іспанскай коплі верш паэта «Из испанских мотивов» [5, с. с. 180, 187–193]. Выснова даследчыцы слушная: стылізацыі М. Багдановіча дэманструюць

паважае, але прынцыпова вольнае стаўленне паэта да канона, і тут варта пагадзіцца з Н. І. Лапідусам, які лічыў, што падобныя творы М. Багдановіча «не з'яўляюцца дакладным перакладам канкрэтных песень таго ці іншага народа, а вынікам творчай апрацоўкі на аснове самага ўважлівага вывучэння» [6, с. 192].

Не копіямі фальклорнай паэтыкі, а індывідуальнымі стылізацыямі з'яўляюцца і тыя творы, якія М. Багдановіч назваў «вершамі беларускага складу»: «Скірпуся», «Лявоніха», «Агата», «Бяседная»; верш на матывы рэкруцкіх песняў «Як Базыль у паходзе канаў...», а таксама «Максім і Магдалена», «Страцім-лебедзь», «Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык». Розніцу з фальклорнай стылістыкай праілюструем адным прыкладам:

*Ах, Лявоніха, Лявоніха мая!
Спамяну цябе ласкавым словам я, –
Чорны пух тваіх загнутых брывянят,
Вочы яркія, ласкавы іх пагляд...*

Пад прямом паэта калізія відавочна фальклорная ператварылася ў энергічнае індывідуальнае выказванне. Аналагічныя стасункі з іншакультурнай традыцыяй ды фальклорам склаліся і ва Уладзіміра Жылкі.

Максім Багдановіч быў улюбёным Жылкавым паэтам. Абодва служылі Красе-Айчыне «ў храме Хараства», як пісаў Жылка, і неўзабаве «трагічнае хараства» такой смерці, што ператвараецца ў нацыянальную легенду, паяднала абодвух. У 1924 г. У. Жылка, звяртаючыся да А. Луцкевіча, пацвярджаў: «Я згодны з Вамі, што беларусам, творачы, трэба палажыць як грунт для свае творчасці народную творчасць, але мы мусім прысвоіць сабе ўсе здабыткі сусветнага пісьменства. Высшае хараства будзе ў умелым згарманізаванні высокай культуры і тэхнікі [верша] разам з народным элементам» [7, с. 262]. «Вершамі беларускага складу» ў спадчыне У. Жылкі найперш з'яўляюцца «Да Пятра зязюленька...», «Месячыку-месяц...», «Падарожным, Божанька...». Строга кажучы, не ўсе строфы ў гэтых вершах выразна стылізаваныя; у асобных фальклорная вобразнасць рэдукуецца да метафар і лексем:

*Месячыку-месяц,
Срэбненькія рожкі,
З-за хмарынкi, месяц,
Выгляні хоць трошкі.
Бедная галоўка,
Што не мае долі:
Дажынаць свякроўка
Кінула на полі.
Супраць ночы цёмнай
Ледзь дамоў вяртаю,
Цішынёй таёмнай
Цёмната пужае... [7, с. 70]*

*Падарожным, Божанька,
Ды не лёгка йсці.
Не відаць дарожанька –
Цзяжка ў беспуцці.
З тропу, сцежкі роднае
Збіліся дзяды,
І гады нягодныя
Замялі сляды.
А душа мужычая
І да гэтых пор
Па старому звычайу
Моліцца да зор... [7, с. 119–120]*

У. Гніламёдаў (маючы на ўвазе М. Багдановіча) лічыць, што «вершы беларускага складу» былі вопытам стварэння «чыста беларускіх вершаў» на аснове

пераасэнсавання сувязей паміж літаратурай і фальклорам (а не на аснове, скажам, улюбёных і Багдановічам, і Жылкам цвёрдых раманскіх форм або вершаваных форм антычнасці). Аднак «вершы народнага складу» для беларускай літаратуры, на думку У. Гніламёдава, засталіся найперш «таленавітым эксперыmentам», бо «напрамак, па якім пайшло далейшае развіццё беларускай паэзіі, не стаў паўтарэннем «забытага шляху» <...> [г. зн., вяртаннем да «фальклорападобнага», па выразу У. Гніламёдава, вершаскладання. – Л. С.] Гэта быў шлях яскрава выяўленай індывідуальнай творчасці» [8, с. 77].

Паўны парадокс заключаецца ў тым, што не так і рэдка індывідуальная паэтыка скарыстоўвае фальклорныя формы як падставу для навейшай культурнай камунікацыі. Апеляцыя да фальклорных форм, арганізаваных у новыя сэнсавыя адзінствы – сталая прыкмета інтэлектуальнай паэзіі. Так, у Янкi Юхнаўца чытаем:

*Маразянае звонкае ранне,
Асверы скрыпяць, і бушуе зара.
За вакном мая любая, бачу,
Порсткага поіць каня.
І да ганку да ейнага сцэжка
следам
раўнююкім лягла
і летуценні – думак узлёты.
І словы потым – каханне маё.
Маразяныя звонкія раніцы.
Асверы скрыпяць, і бушуе зара.
Праб'ягае мой позірк,
спыняецца
так часта ля яе двара (1951) [9, с. 132].*

Арганізуе гэты верш выразная фальклорна-песенная беларуская атрыбутыка, аблічча ж лірычнага героя ў ім – гэта аблічча імпульсіўнага інтэлектуала, псіхалагічна аддаленага ад суб'екта фальклорнага тэксту.

Пішучы пра Максіма Багдановіча, Л. Тарасюк заўважыла: пасрэднасць у такім эпіцэнтры літаратурных уплываў «грашыла б эклектыкай». А ў таленце Багдановіча, «як на залататканым слущкім поясе, праз канву персідскіх (рускіх, французскіх, антычных) матываў заўсёды прабіваўся родны васілёк» [2, с. 67]. Экст-рапалюем гэтыя словы на ўсю паводле фальклорную паэзію.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны зб. тв. УЗ-х т. / М. Багдановіч. – Т. 2. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.
2. Тарасюк, Л. К. Апалогія красы: Кніга пра беларускую паэзію / Л. К. Тарасюк. – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2003.
3. Каваленка, В. А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў / В. А. Каваленка. – Мінск: Маст. літ., 1975.
4. Конан, У. Свята паэзіі і цені жыцця: лірыка Максіма Багдановіча / У. Конан. – Мінск: Маст. літ., 1991.
5. Багдановіч, І. Э. Авангард і традыцыя: Бел. паэзія на хвалі нац. адраджэння / І. Э. Багдановіч. – Мінск: Бел. навука, 2001.
6. Лапідус, Н. Песні розных народаў у пераспеве Максіма Багдановіча / Н. Лапідус // Польшча. – 1988. – №12.
7. Жылка, Ул. Выбраныя творы / Ул. Жылка; уклад., прадм. і камент. М. Скоблы. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 1998.
8. Гніламёдаў, У. Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію / У. Гніламёдаў. – Мінск: Маст. літ., 2001.
9. Юхнавец, Я. Сны на чужыне: Выбраныя творы / Я. Юхнавец; уклад. і прадм. А. Бяляцкага. – Мінск: Маст. літ., 1994.

Старасціна Г. М. (Магілёў, Беларусь)

ВІТАННІ Ў РАМАНАХ І. МЕЛЕЖА «ЛЮДЗІ НА БАЛОЦЕ», «ЗАВЕІ, СНЕЖАНЬ» І ІХ ПЕРАКЛАД НА НЯМЕЦКУЮ МОВУ

Вітанні – адзінкі маўленчага этыкету, якія маюць сваю адметную нацыянальную спецыфіку. Фразеалагізаваная сістэма формул маўленчага этыкету своеасабліва ў кожнага народа і пэўным чынам адлюстроўвае яго менталітэт, гісторыю і культуру.

Вітанні шырока выкарыстоўваюцца І. Мележам у маўленні персанажаў твора, служаць для стварэння нацыянальнага каларыту і выражаюць «выдатныя рысы характару народа – яго бытавыя нормы ветлівасці і прязных узаемаадносін, закладзеную ў самой яго прыродзе дабрыву» [1, с. 14].

У сувязі з наяўнасцю нацыянальна-культурных канатацый пераклад формул маўленчага этыкету часта выклікае цяжкасці. Як сведчаць фактычны матэрыял, беларускамоўныя вітанні і іх нямецкамоўныя адпаведнікі суадносяцца наступным чынам.

1. Тоеснасць паводле семантычнага значэння і лексіка-граматычнай структуры. Напрыклад: *З падрыхтаванымі загадзя асцярогай і важнасцю, якія здаваліся чамусьці абавязковымі, сказаў не надта прязна: «Добры дзень!»* [2, с. 166]. // *Da er sich vorgenommen hatte, zurückhaltend zu bleiben, sagte er nicht sehr entgegenkommend: «Guten Tag!»* [3, с. 62]. Формула маўленчага этыкету *добры дзень* з'яўляецца самай распаўсюджанай адзінкай прывітання, якой не ўласціва адметная нацыянальная спецыфіка, таму ў нямецкай мове існуе яе поўны эквівалент *guten Tag* ('добры дзень').

У залежнасці ад часу дня вітаюцца па-рознаму. Так, самым распаўсюджаным вітаннем увечары з'яўляецца зварот *добры вечар*, напрыклад: *«!табе, Васіль, добры вечар!» – дадаў ён такім тонам, нібы толькі ўчора бачыліся* [4, с. 127]. // *«Guten Abend, Wassil!» fügte er in einem Ton hinzu, als hätten sie sich gestern erst gesehen* [5, с. 163]. У нямецкай мове названы беларускамоўны зварот мае поўны эквівалент *guten Abend* ('добры вечар').

Такім чынам, у сувязі з тым, што вітаннем *добры дзень* і *добры вечар* не ўласціва адметная нацыянальная вобразнасць, іх перадача на нямецкую мову не выклікае цяжкасцей: у перакладзе захоўваецца значэнне, лексічны склад і граматычная будова беларускамоўных зваротаў.

2. Тоеснасць паводле семантыкі і часткова па лексіка-граматычнай структуры. Напрыклад: *«Вечар добры ў хату! Кеб жылося і кеб вялося!» – сказаў ён звонка і цвёрда* [4, с. 127]. // *«Guten Abend allerseits im Haus! Hochleben und gedeihen sollt ihr!» rief er laut und vernehmlich* [5, с. 163]. Беларускамоўнае вітанне мае дадатковае прырачэнне *у хату*, якое дазваляе канкрэтызаваць камунікацыйную сітуацыю (ужываецца пры ўваходзе ў хату). Пры перакладзе на нямецкую мову назіраецца эксплікацыя беларускамоўнага вітання шляхам дабаўлення лексемы *allerseits* ('усім') і ўжывання іншай склонавай формы назоўніка *хата*. Параўн.: бел. *вечар добры ў хату* ('прывітанне пры ўваходзе ў хату') – ням. *guten Abend allerseits im Haus* ('добры вечар усім у хаце'). Вітанні арыгінала і перакладу выражаюць аднолькавае значэнне, аднак часткова адрозніваюцца паводле кампанентнага складу і граматычнай структуры.

Для беларусаў характэрна таксама ўжыванне вітанняў з дабразычлівым пажаданнем людзям, якія працуюць: *«Памагай бог!» – прасіпеў, уллучыўшы момант* [4, с. 302]. // *«Gott helfe dir», krächzte er in der kurzen Pause zwischen zwei Schlägen* [5, с. 398]. Параўн.: бел. *памагай бог* ('разм. выказванне пажадання паспеху, удачы ў працы, у якой-н. справе') – ням. *Gott helfe dir* ('памагай табе бог'). Звароты дзвюх моў маюць аднолькавую семантыку, аднак вітанне ў перакладзе вызначаецца большай колькасцю лексічных кампанентаў (дадаецца займеннік *dir* 'табе').

3. Тоеснасць паводле семантыкі і несупадзенне паводле лексіка-граматычнай структуры: *«Памагай бог у хату!»* – *голосна сказаў Яўхім, зірнуў вясёлымі масляністымі вочкамі на Ганну* [4, с. 372]. // *«Gottes Segen sei diesem Haus beschieden!» sagte Jauchim lauthals und strahlte Hanna mit seinen öligen Augen an* [5, с. 487]. Кантамінаваная формула маўленчага этыкету з выразнай нацыянальнай спецыфікай *памагай бог у хату*, якая ўтварылася з дзвюх адзінак *І памагай бог і добры дзень у хату*, адначасова выражае як прывітанне, так і пажаданне поспеху гаспадарам. Для перадачы беларускамоўнага выразу на нямецкую мову ўжываецца адзінка з той жа паняццевай асновай *Gottes Segen sei diesem Haus beschieden* ('няхай гэтаму дому будзе падаравана божае благаславенне'), аднак іншай лексіка-граматычнай будовай.

4. Частковая тоеснасць паводле семантыкі і несупадзенне па лексіка-граматычнай структуры. Напрыклад: *«А, Чарнушка! Здароў быў!»* – *радасна, як добрага знаёмага, прывітаў ён* [4, с. 281]. // *«Ach, Tscharnuschka! Sei mir gegrüßt!» empfind Nochim ihn wie einen guten, alten Bekannten* [5, с. 369]. Формула маўленчага этыкету *здароў быў* мае выразную нацыянальна-культурную семантыку, бо ў беларусаў своеасаблівай формай вітання пры сустрэчы з'яўляецца пажаданне здароўя. Пры перакладзе адметная спецыфіка звароту не захоўваецца і выраз перакладаецца як *sei mir gegrüßt* ('вітаю'). У гэтым выпадку можна гаварыць пра частковую страту семантычнай інфармацыі і несупадзенне маўленчых адзінак абедзвюх моў паводле лексіка-граматычнай структуры.

Такім чынам, для вітання пры сустрэчы на вуліцы, пры ўваходзе ў хату ў беларусаў існуюць устойлівыя кананічныя звароты, большасць з якіх мае адметную нацыянальна-культурную семантыку і характарызуецца шматварыянтнасцю ўжывання ў адной і той жа камунікацыйнай сітуацыі. Аналіз фактычнага матэрыялу дае падставы сцвярджаць, што ў нямецкай мове няма эквівалентных адпаведнікаў пераважнай большасці беларускамоўных вітанняў. Гэта абумоўлена перш за ўсё адлюстраваннем у іх своеасаблівага светапогляду беларусаў, адметнага бачання і ўспрымання імі знешняга свету.

Літаратура

1. Грынблат, М. Я. Выслоўі / М. Я. Грынблат // *Выслоўі; рэд. тома А. С. Фядосік*. – Мінск, 1979. – С. 5–24.
2. Мележ, І. *Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ*. – Мінск: Маст. літ., 1983. – Т. 7: *Завеі, снежань: Раман з «Палескай хронікі»*. – 558 с.
3. *Melesh, I. Dezember, Stürme / I. Melesh // Sowjetliteratur*. – 1981. – № 2. – С. 10–99.
4. Мележ, І. *Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ*. – Мінск: Маст. літ., 1983. – Т. 5: *Людзі на балоце: Раман з «Палескай хронікі»*. – 415 с.
5. *Melesh, I. Menschen im Sumpf / I. Melesh*. – Berlin: Verlag Volk und Welt, 1974. – 519 с.

Тамарлі Г. И. (Таганрог, Россия)

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ПЬЕСЫ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ «ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБЫ»

Обращение Лорки к мифу обусловлено характерным для литературы XX столетия интересом к мифотворчеству. Ссылаясь на В. П. Руднева, можно повторить: «Неомифологическое сознание – одно из главных направлений культурной ментальности XX века» [9, с. 184]. Мифопоэтика в имплицитной и эксплицитной форме становится альфой и омегой искусства самого загадочного поэта Испании. Его философия искусства постоянно ориентируется на мифологическую картину мира.

Неомифологическое сознание определило сущность трагического в пьесе «Дом Бернарды Альбы» (1936), заключающей драматическую трилогию «об испанской земле». Бытийная масштабность содержания произведения отражена, прежде всего, в названии, в функциональной значимости архетипического образа. В соответствии с мифопоэтической традицией «дом» – «центр мира» связан с идеей микрокосма человека.

В отличие от других драм в «Доме» эмоционально-смысловую энергетику импульсирует уже перечень действующих лиц. Все персонажи наделены собственными именами. Согласно мифологическому представлению, имя отождествлялось с тем, что оно обозначало. А. Ф. Лосев обратил внимание на его магическую природу: «Природа имени <...> магична» [7, с. 185]. Аналогично истолковывал его функции П. Флоренский: «именем выражается тип личности, онтологическая форма ее», «определяется строение личности», «имя есть <...> наиболее адекватная плоть личности» [12, с. 496 – 518]. В пьесе семантика имени вскрывает глубинную сущность женских характеров: Бернарда означает *хвастовство, бахвальство* (bernardinas); Ангустиас (angustia) – *тоску, томление, беспокійство*; Мартирио (martirio) – *муку, мучение*; Адела (adela) – *бабочку*; Пруденция (prudencia) – *благоразумие, осторожность* и т. д.

Зачин драмы необычен даже для лоркианского театра: «при поднятии занавеса сцена пуста». Над пустотой раздается оглушительный погребальный звон колоколов: в местной церкви «уже третий час отпевают» второго мужа Бернарды, хозяйки дома.

Пространство смерти формирует образный ряд заставочной ремарки (толстые стены комнаты, слепящая белизна, глубокая тишина, разрываемая заупокойным звоном).

Диалог слуганок, выполняющий функцию экспозиции, расширяет художественные параметры ремарки, образует «мотивную сетку» (термин Б. Гаспарова) с мотивом смерти в центре. Он проявляется в «сцеплении» с темами замкнутости, зависти, ненависти, тирании, сословных предрассудков, деревенских пересудов и т. д. Пособниками смерти оказываются затаенной траур, подглядывание за соседями, сексуальная греховность и смакование вызванных ею скандалов и пр.

Образ толстых стен кроме бытового наполнения (в жаркой Андалусии толстые стены защищают от зноя) приобретает символическое значение обособленности: «С тех пор как умер отец Бернарды, в этот дом ни один гость не заходил» (Перевод Н. Наумова) [3, с. 330]. Дом – не только сценическое пространство, но и «полноправный персонаж пьесы». Рисует его «облик»: дом – угловой, одна сторона его выходит на улицу, другая – в переулок, через калитку скотного двора можно попасть в поле. Упоминаются различные помещения: гостиная, спальня, патио, скотный двор, кладовые и собственно комнаты, а также перегородки, потолки, полы, шкафы, обычные и стенные, железные кровати и т. д. Бернарда говорит «мой дом» и шесть раз произносит «этот дом». Важную роль играют двери – «символ перехода, объединения и разделения, встречи своего и чужого» и окна – олицетворение «солнца, ока дома» [14, с. 209, 213]. Место действия первого акта – передняя гостиная, второго – дальняя, в нее выходят двери спальни, третьего – патио. Перемещение событий в глубь жилища символично: час смерти приближается. Постепенно раскрывается «психология», «характер» дома.

Фамильное гнездо Альбы будут называть монастырем, тюрьмой, адом, сумасшедшим домом, склепом.

По испанским обычаям во главе семьи испокон веков стоял мужчина. Но все мужчины из рода Альбы ушли в мир иной, и Бернарда стала исполнять их обязанности без чувства меры, забыв, что «женская власть осуществляется обаянием» [12, с. 585], истязая всех.

Бернарда повелевает домочадцам: «За восемь лет, пока будет длиться траур, ни один порыв ветра не должен проникнуть с улицы в этот дом. Будем жить

так, словно заложили кирпичами окна и двери» [4, с. 473]. Восемь лет ее дочери не смогут снять черные платки, восемь лет им будет запрещено «высовываться» из окон, смотреть на мужчин, разговаривать с ними. А старость все приближается и приближается. Через восемь лет самой молодой исполнится 28. Дом превращается в склеп. В лекции «Теория и игра беса» Лорка говорил о подобном погребении заживо: «Множество людей живут в Испании, словно запертые в четырех стенах до самой смерти, лишь тогда их вытаскивают на солнце» [2, с. 83]. В основном таков удел женщин. Иногда несчастным затворницам удается познать любовь, но за нее они платят дорого, нередко своей жизнью. В «драме о судьбе испанских женщин» показано, как сюжетобразующие мотивы Эроса и Танатоса постепенно нагнетают трагичность действия.

У Бернарды – пять дочерей. Зная испанский фольклор, античную мифологию, увлекаясь индийской философией и теориями Юнга, Лорка имел представление о роли чисел в архаическом сознании. В культуре разных народов число пять ассоциировалось с микрокосмом человека. Древние греки связывали его с богиней любви Афродитой. В христианстве речь шла о пяти ранах распятого Христа. «Для Юнга этот символ жизни и эротической любви, выражение иррационального и аморального порыва жизни и любви, является числом мятежа» [5, с. 327]. Бинарная оппозиция, тирания – мятеж, моделирует конфликтную ситуацию. В первые часы траура Адела подает матери вместо черного веера с красными и зелеными цветами. Если учесть, что в Испании хорошо понимали распространенный язык цветов (красный – страсть, зеленый – чувственность), то девушка не допускает оплошность, а выражает дерзкое непослушание. В первый день траура она надевает зеленое платье и идет на скотный двор. Издревле «зеленые цвета <...> знаменуют стихийные основы мировой жизни, космическую волю; <...> в порядке личных переживаний, это есть экзистенциальное слияние с природой» [12, с. 614]. Отсюда и скотный двор неслучаен: здесь царят законы естества. Существенно, что неповиновение выказывает прежде всего младшая из сестер, так как «с точки зрения инициации только *младший* может быть героем» [8, с. 544].

Весть о том, что Пепе Римлянин, красивый 25-летний парень, собирается жениться на 39-летней болезненной, невзрачной Ангустиас из-за ее большого наследства, побуждает Аделу открыто бросить вызов косным традициям, обрекающим ее на увядание и старение в доме-склепе: «Я не хочу сидеть взаперти. Я не хочу зачахнуть, как вы! Я не хочу, чтоб моя белая кожа пожелтела в этих комнатах! Завтра надену свое зеленое платье и пойду гулять по улице! Я хочу на волю!» [16, с. 335].

Крик Аделы «Я хочу на волю!» («Yo quiero salir!») дублируется эротическим бредом безумной матери Бернарды: «...я хочу мужчину, я хочу выйти замуж и радоваться жизни!» [16, с. 339]. Освобожденное от пут сознания, раскрепощенное поведение, дионисийские вопли сумасшедшей старухи в обличающей вакханки (голова и грудь Марии Хосефы украшены цветами) зеркально отражают подавленные инстинкты Бернарды и ее дочерей. Бунтарский выкрик умалишенной «Нет, я не замолчу. Я не хочу видеть, как эти одинокие женщины беснуются, как иссушаются их сердца жадной выйти замуж» является озвученным протестом несчастных жертв материнской тирании, их откровенно высказанным желанием вырваться из дома смерти. Море и берег дополняют комплекс матриониальных образов в репликах Марии Хосефы: «Я хочу бежать отсюда! Бернарда! Я хочу на берег моря, там я выйду замуж! Хочу на берег моря!» [16, с. 339]. В лоркианской лирике и драматургии образ моря амбивалентен. Конечно же, Лорке не были известны распространенные в настоящее время «эмбрио-космогоническая» теория и исследования по «пренатальному сознанию», но он был знаком с психоаналитической гипотезой Фрейда об «океаническом чувстве» жизни. Учение австрийского врача-невропатолога активно пропагандировал в Испании Хосе Ортега-и-Гассет. Драматургу было ведомо, что с водой связывалось

происхождение жизни, что вода, как и земля, воспринималась первоначальной женской созидающей стихией, всерождающим материнским лоном [8, с. 240]. В мифах с водой нередко отождествлялись любовь и половое чувство. Вспоминается библейский афоризм из «Книги притчей Соломоновых»: «Пей воду из твоего водоема и текущую из твоего колодезя» (Притч. 5: 15). Что касается моря, то по «древней версии о филогенетическом развитии человечества» «яйцо возникло в водах океана от столкновения волн друг с другом, приравняваемого к соитию» [10, с. 584]. В. Н. Топоров, связывая «морской комплекс» образов с «океаническим чувством», отмечает: «Любовь – то же собирающее начало жизни, открывающее путь к «второму рождению». Поэтическая образность на разных уровнях сознания фиксирует этот изоморфизм тяги любви и моря и берега» [10, с. 597]. Теперь понятно, почему полифоническое единство мотивов в репликах Марии Хосефы пополняется еще одним, материнским. В конце пьесы она появляется с овечкой на руках, напевая: «Спи, овечка, спи, дочурка, на песочке на морском /напою тебя я теплым материнским молоком» (*Выделено мною – Г. Т.*). Образный ряд оригинала: *el nico* (ребенок), *la orilla del mar* (берег моря), *dar la teta* (кормить грудью).

Эротический бред безумной старухи оборачивается явью. Художественную картину мира пьесы, а именно, совмещение будничной повседневности и глубинного мифологизма, параллельное развертывание скрытого и явного действия, специфику развития мотивов, в частности, Эроса и Танатоса, трагическую эмоциональную напряженность и т. д. детерминирует внесценический персонаж – молодой мужчина. Пепе Римлянин гипнотически действует на дочерей Бернарды, будит в них тайные помыслы, заставляет страдать. Подготовка к свадьбе старшей сестры превратила жизнь в доме в сущий ад. Девушки, разные по темпераменту, одинаковые в своих желаниях, ненавидят друг друга, шпионят друг за другом.

Раскаленная кровь обжигает им вены. Ночью они не могут заснуть, потому что Пепе близок. Он возбуждает их, они следят за ним. Амелия слышала, как он кашлянул, и в «полвторого» ночи раздался стук копыг его коня. Мартирио уверяет, что он уехал в четыре утра, а на скотном дворе поздно ночью кто-то был. Сестры завидуют Ангустиас. Она с нетерпением ждет того дня, когда сможет уйти «из этого ада».

Особенно сильно Эрот ранит своими стрелами младших сестер: уродливую Мартирио и очаровательную Аделу. Горбунья смогла лишь украсть и спрятать под своим матрацем карточку Пепе, но и это вызвало громкий скандал в доме. Девушка проявила волю, показала, что мать слепа и «надвигается буря». Испеленная страстью Адела оказывается смелее, она во всеуслышание заявляет: «я делаю со своим телом, что хочу!» [4, с. 487], «Мое тело будет принадлежать тому, кого я захочу» [16, с. 350], – и безоглядно проваливается в эротические бездны.

В трагедии утверждается мысль о том, что таинственный зов плоти, страстные эротические влечения, оргии чувств и чувственности, горячая энергия темперамента внушаются природными и даже космическими силами. Воистину прав Н. А. Бердяев: «Любовь всегда космична» [1, с. 431]. Лорка и его персонажи ощущают дыхание космоса. Вот почему жара, огонь, солнце становятся лейтмотивами в поэтической системе произведения и играют заметную роль в воссоздании драматического накала действия: «Солнце палит нещадно», «Много лет такой жары не было» (I акт); «В час ночи земля еще дышала жаром», «Этой ночью я не могла заснуть из-за жары», «А солнце-то как печет!», «Их прямо огнем палит» (II акт). Хотя мифологемы жара, огня, солнца полисемантичны, Лорка-язычник связывает их с сексуальностью: его героинь обжигает огонь любви. Глубже всех в огненную стихию погружается Адела: «Я вся в огне горю» [16, с. 351].

Испанский поэт, «пропитывая» художественную реальность трагедии мифолого-космогоническими идеями, как и древние, видел «в солнце мужское

начало, которое оплодотворяет женское начало, то есть землю» [13, с. 150]. В данной пьесе солнце антропоморфично, оно принимает облик мужчин-жнецов. В селение издалека пришли «бравые молодцы», веселые, «будто деревья, обожженные солнцем». Их песня, как обычно у Лорки, является концептуальным ядром произведения – это призывный клич телесного Эроса и в то же время актуализация мотива смерти: «Уже колосья ждут серпа, / в поля идут жнецы, / и девичьи сердца с собой / уносят удалцы. / Откройте окна поскорей, / калитки отворите / и розы алые жнецам / на шляпы приколите» [3, с. 353]. Интегральная текстовая структура куплетов наделяется архетипической символикой, показывающей антиномичность бытия. К примеру, колос (la espiga) как атрибут древнегреческой богини Деметры, Матери Зерен, считался «эмблемой надежды на новую жизнь людей и растений»; и между тем, в некоторых цивилизациях, в Китае, Древнем Риме, на Среднем Востоке, зерно – погребальный знак. «Зерно – пища и семья», «поэтому колос» воспринимается «как сексуальный символ». Жнецы, идущие в поле срезать колосья, держат в руках серпы. Серп (коса) – символ как изобилия, так и смерти: «в искусстве Смерть (иногда изображаемая в виде Отца-времени или Безжалостного Жнеца) держит в руках косу» [11, с. 112, 113]. Семантика розы также неоднозначна: когда этот цветок посвящался Венере, он олицетворял любовь, но розами венчали и «голову Гекаты, <...> богини смерти» [5, с. 336]. Жнецы просят женщин селений открыть окна и двери (калитки), выйти на волю, предаться веселью. В мифологии окна и двери, элементы сакральной топографии, имели архетипическое значение границы между жизнью и смертью.

С появлением в деревне жнецов, жизнерадостных жителей гор, начинаются вольные дионисийские игрища, восходящие к древнему культовому ритуалу земледельцев: женщина-вахханка, «в платье с блестками», разгоряченная жаром летнего вечера и близостью сильных мужчин, пляшет под аккордеон, и пятнадцать молодцев договариваются пойти с ней в оливковую рощу. Метафора подобной вакханалии прозрачна: в старину во время буйного языческого обряда в честь бога Диониса мужчины и женщины предавались разгулу с пением и танцами и затем соединялись под деревьями, что символизировало мистический союз солнца и земли. Дж. Фрезер, знаток обрядов разных народов, предостерегал: «Было бы несправедливо видеть в этих оргиях простую вспышку необузданных страстей», поскольку считалось, что такие оргии способствовали «плодородию земли и благополучию людей» [13, с. 150]. Кроме того, в античной мифологии Дионис «был покровителем культурных деревьев... В особой чести он был у земледельцев. <...> есть ряд важных свидетельств о том, что в Дионисе греки видели бога земледелия и хлеба» [13, с. 405, 406]. В лоркианской зарисовке, рассказе Понсии о жнецах, содержится прямая аллюзия на бога-земледельца: «зеленоглазый парень, крепкий, как сноп пшеницы» [16, с. 356].

Адела следует призывам жнецов, зову крови, отмечает всякое приличие и утверждает свою, шокирующую и возмущающую социум, беззаконную, сумасшедшую, самовластную свободу страсти: «Пепе Римлянин – мой. Он водит меня в камыши, на берег реки. После того как я узнала вкус его губ, мне отвратительны стены этого дома. Я буду, кем захочет Пепе. Пусть на меня ополчится все селение, пусть мое тело истычут пальцами-раскаленными гвоздями, пусть преследуют меня те, кто считает себя недотрогами, я на глазах у всех надену терновый веноч любовницы женатого мужчины» [16, с. 339].

Бернарда в ярости бросается к дочери. Адела вырывает из ее рук палку и ломает ее: «Довольно криков, кончилась власть тюремщицы! Вот как я поступаю с хлыстом укротительницы. Ни шагу дальше. Я не подчиняюсь никому, кроме Пепе» [4, с. 512]. Такого Бернарда не могла представить себе даже в страшном сне, подобное не часто случается в округе. Этот мир привык к жертвам, сопротивление ему неведомо. Гордо, во всеуслышание младшая дочь Бернарды Альбы заявляет: «Я его жена. <...> Никто не совладеет со мной!» [3, с. 374].

Раздается выстрел. Слышен стук копыт: Пепе Римлянин умчался на коне. Мятенная Адела заплатила жизнью за свой протест. Смелую, дерзкую девушку «убивает» слабая, жалкая, завистливая сестра, убивает не ножом, не выстрелом из ружья, а ложью: «Конец Пепе Римлянину». Адела повесилась на скотном дворе. Истошные крики в глубокой ночи возвещают смерть. Адела умерла, но «показной, изломанный предрассудками мир» продолжает существовать, и Бернарде важно убедить окружающих, что ее дочь умерла невинной: «Младшая дочь Бернарды Альбы умерла невинной, она умерла невинной» [4, с. 513].

Младшая дочь Бернарды Альбы посмела полюбить, и смерть похитила ее. На рассвете во всех церквах зазвонят погребальные колокола.

Адела-бабочка, подхваченная жарким смерчем, бесстрашно бросилась в огонь чувственности, и он испепелил ее. Адела-язычица заклала себя на жертвеннике телесного Эроса. Адела-христианка взшла на Голгофу во имя любви. Слова девушки – «я надена терновый венок» – и ее смерть напомнили американскому исследователю Р. Андерсону «самопожертвование и мученичество Христа» [15, с. 222].

«Мистериальное действие» завершилось.

Вматриваясь в тайные глубины бытия, осознавая дуализм и антиномичность мира, помня о том, что «с любовью и смертью связана самая большая напряженность человеческой жизни» [1, с. 313], Федерико Гарсиа Лорка смог «гармонически соединить» в своей художественной палитре мощный эстетический потенциал архаической символики с «суровым реализмом», и получилось лоркианское, «по-новому прекрасное».

Гватемальский поэт Луис Кардоса-и-Арагон, тонкий ценитель творчества Лорки, писал в своих мемуарах: «В чувственности поэта слышится дыхание смерти, и потому он стремится глубже понять и полюбить «раненое сердце, откликнувшееся иному миру». Любовь и смерть – два нерва поэзии Лорки. Могучий ток крови заставляет его гжуче, мучительно думать о смерти и вечности. Смерть как высшее выражение любви» [6, с. 388].

Литература:

1. Бердяев, Н. А. *Философия свободы* / Н. А. Бердяев. – М., 1989.
2. Гарсиа Лорка, Ф. *Об искусстве* / Ф. Гарсиа Лорка. – М., 1971.
3. Гарсиа Лорка, Ф. *Избранные произведения в двух томах* / Ф. Гарсиа Лорка. – М., 1975. Т. 2.
4. Гарсиа Лорка, Ф. *Театр* / Ф. Гарсиа Лорка. – М., 1957.
5. Жюльен, Н. *Словарь символов* / Н. Жюльен. – Урал, 1999.
6. Кардоса-и-Арагон, Л. *Из книги «Река»* / Л. Кардоса-и-Арагон // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. – М., 1997.
7. Лосев, А. Ф. *Философия имени* / А. Ф. Лосев. – М., 1990.
8. *Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т.* – М., 1998. Т. 1.
9. Руднев, В. П. *Словарь культуры XX века* / В. П. Руднев. – М., 1997.
10. Топоров, В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического* / В. Н. Топоров. – М., 1995.
11. Трессидер Дж. *Словарь символов* / Дж. Трессидер. – М., 1999.
12. Флоренский, П. *Имена* / П. Флоренский. – М., Харьков, 1998.
13. Фрезер, Дж. *Золотая ветвь* / Дж. Фрезер. – М., 1980.
14. Шейнина, Е. Я. *Энциклопедия символов* / Е. Я. Шейнина. – М., Харьков, 2003.
15. Anderson, R. *Christian Symbolism in Lorca's, «La casa de Bernarda Alba»* / R. Anderson // *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo / Ensayos de literatura española.* – University of Wisconsin, 1981.
16. Garcna Lorca, F. *Obras, IV. Teatro, 2* / F. Garcna Lorca. – Madrid, 1992.

Тарасва С. М. (Гродна, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНАЯ «ЦЫТАТА» Ё КАНОНЕ ЖАНРУ ПАЭМЫ

Праблема ўзаемадзеяння народнай творчасці і літаратуры неаднаразова разглядалася навукоўцамі на самых розных узроўнях.

Несумненным прызнаецца ўплыў фальклору на развіццё многіх літаратурных жанраў, у тым ліку паэмы, якая, па сведчаннях навукоўцаў, як «ні адзін жанр сучаснай літаратуры ўрастае так у сіваю даўніну тысячагоддзяў» (М. Арочка) і «глыбока ўваходзіць сваімі каранямі ў вусную народную творчасць» (А. Сакалоў).

Сваімі асноўнымі катэгорыямі паэма ў многім абавязана фальклору: «Паэма – жанр эпіка-патэтычны. Такой яна была ў зародку, у народнай паэзіі, як гераічная песня, такой заставалася ў часы антычнасці, у сярэднія вякі, у новую эпоху, такой яна застаецца і ў наш час» [8, с. 12].

Уплыў народнай творчасці на жанр паэмы адчувальны на розных узроўнях: стылістычным, змястоўным, жанрава-кампазіцыйным, а таксама на этычных і эстэтычных прынцыпах пісьменніка, яго светапоглядных уяўленнях.

Спалучэнне адзнак, што належаць да розных мастацкіх сістэм – фальклорнай і літаратурнай бачыцца заканамернай з’явай, вызначанай прынцыпамі новай стадыі паэтыкі, якая бярэ свой пачатак з к. XVIII- пач. XIX стагоддзяў. Менавіта ў гэты час фальклор становіцца асабліва запатрабаваны пісьменнікамі розных мастацкіх напрамкаў і актыўна пранікае ў мастацкую канструкцыю твора.

Так паэма «Тарас на Парнасе» дае адзін з першых прыкладаў выкарыстання разнастайных прыёмаў і сродкаў, выпрацаваных вуснай народнай творчасцю: фальклорны алегарызм, вобразная сімволіка, паэтычныя тropy. Раскрыццю ідэйнага зместу паэмы садзейнічаюць элементы розных фальклорных жанраў, у прыватнасці казкі.

Кіруючыся наказам М. Багдановіча, заяўленым у артыкуле «Забыты шлях»: «мы можам жывцом браць з народных песняў тыя скарбы, аб каторых была мова вышэй, – браць і ўстаўляць у свае вершы» [2, с. 201], беларускія аўтары твораў паэмнага жанру адныя з першых звярнуліся да рэалізацыі паэтавай ідэі. Тым больш, што ўзор такой своеасаблівай формы ўзаемадзеяння ўжо склаўся ў літаратуры XIX стагоддзя, у вершаваных аповесцях В. Дуніна-Марцінкевіча, які багата ўводзіў у свае творы этнаграфічнага і фальклорнага матэрыялу – вобразы, сюжэты народных казак, легенд, песень. Відавочна: усё названае не з’яўляецца пасійнай часткай, аўтар падпарадкоўвае яго сваім эстэтычным і паэтычным прынцыпам.

Непасрэдна адштурхоўваючыся ад Багдановічавай пазіцыі «браць і ўстаўляць», па-свойму выяўляе яе ў сваім паэмным трыпціху Ул. Дубоўка, які даў прыклад як «дастасоўваць сумарныя вымярэнні народнага вопыту шматзначна да самых актуальных праблем сучаснасці» [1, с. 103].

Вопыт пісьменнікаў-класікаў у плане звароту да вуснай народнай творчасці, менавіта ў форме фальклорнага «цытавання», аказаўся прыдатным для твораў паэзнайшага часу, што прылучыліся да развіцця паэмнага жанру ў беларускай літаратуры. Пісьменнікаў, што належаць да розных мастацкіх напрамкаў, яднаюць агульныя рысы: іх хвалюе эстэтычная прырода нацыянальнай мастацкай традыцыі, філасофская накіраванасць зместу народнай творчасці.

Вопыт мінулага часу і сучаснасць у паэзмах такіх майстроў слова, як Ніл Гілевіч, Васіль Зуёнак, Рыгор Барадулін, аказаліся здольнымі да ўзаемапрапанення; паяднанне гэтых двух паняццяў у межах аднаго твора характарызуе не толькі аўтарскую філасофска-светапоглядную думку, але і знаходзіць выяўленне ў вобразнай структуры паэм, іх унутранай арганізацыі.

Адметны прыклад выкарыстання фальклорнай «цытаты» выяўляецца ў паэме Ніла Гілевіча «А дзе ж тая крынічанька», якая «свядома нацэлена на сцвярдженне высокай самацэннасці духоўных першаасноў народа і ў першую чаргу народнапесеннай эстэтыкі» [1, с. 302]. Для выяўлення дадзенай думкі

ў апавядальна-падзейную форму паэмы аўтарам уключаны дзве народныя песні «А на гары ялушачка...» і «Казачэнька мой міленькі...», гучыць у творы прыглушаны матыў яшчэ адной, вынесенай у яго назву. Паэма аказваецца прасякнута моцнай лірычнай плынню, якая праяўляецца не ў разгорнутых маналогох героя, а ў народнай песні, што можа куды глыбей выказаць стан душы, перажыванні, пачуцці.

Выкарыстоўвае аўтар фальклорную «цытату» і як спосаб раскрыцця характару сваіх персанажаў: менавіта песня дапамагае герою, збіральніку народных скарбаў, убачыць душэўнае характэрнае дзяўчыны, ацаніць яе прыродны розум, мудрасць, далікатнасць натуры.

Творчасць іншага прызнанага майстра паэмнага жанру не выпадкова характарызуецца навукоўцамі так: «Наследаванне фальклорным традыцыям характэрна для многіх твораў В. Зуёнкі, у яго вершах і паэмах натуральна зліваецца індывідуальна-аўтарскае і народнае...» [6, с. 162]. Выказванне можна адзначна аднесці і да паэмы «Сяліба», прысвечанай выяўленню актуальнай грамадскай праблемы адносінаў чалавека і прыроды і далучанай да яе праблемы духоўнасці сучаснага грамадства. У рэчышчы апошняй і варта разглядаць выкарыстанне аўтарам у творы жанру гукальнай вяснянкі:

*Ты, пчолачка,
Пчолка ярая!
Ты вылеці за мора,
Ты вынесі ключыкі,
Ключыкі залатыя... [7, с. 300]*

Згаданая песня суадносіцца ў паэме з вобразам дзяўчыны – асобы паэтычнай, здольнай адчуваць і мысліць. Пазітыўны вобраз пчалы ў народнай песні кідае такі ж станоўчы водсвет і на вобраз гераніі, дапамагае нам адчуць яе душэўны стан. Таму можна цалкам згадзіцца з думкай даследчыка, што «шырокае выкарыстанне народна-паэтычных матываў (побач з суб'ектыўна-асабістымі спосабамі падачы матэрыялу) у значнай ступені ўздзейнічае на агульную лірызацыю паэмнага палатна». [6, с. 162]

У паэме «Лукам'е» В. Зуёнкі функцыянальная роля «фальклорнай цытаты» прыкметна змяняецца. Твор, звярнуты да адлюстравання падзей далёкага XV ст., у той жа час ён дазваляе ўнікнуць у дастаткова шырокае кола гістарычных і агульначалавечых праблем. Аўтар, выяўляючы асноўныя канфлікты часу, малюючы жорсткі і бязлітасны свет людзей, процістаўляе яму свет прыроды, у якім, адзіным, захавалася адвечная гармонія чалавека і прыродных стыхій. В. Зуёнак узнаўляе ў паэме старажытнае свята Купалля, падрабязна апісваючы дэталі купальскага рытуалу, важнай часткай якога з'яўляецца замова агню:

*Баццохна Зніч,
Агню пазыч, -
Польмем выпякаць,
Іскрамі вышчыкаць,
Сілу ведзьміну
Адсякаць [7, с. 250].*

Як вядома, у народнай паэзіі замова, з'яўляючыся неад'емнай часткай акту абрада, выконвае сакральную функцыю, яе задача ўздзейнічаць на адушаўлёныя сілы быцця. Паэма В. Зуёнкі адметная тым, што жанр замовы захаванай сваёй асноўнае значэнне ў месце твора, але ён жа набывае і іншую функцыю – эстэтычную, стаўшы жанрам, праз які аўтар выявіў свой мастацкі спосаб бачання і разумення рэчаіснасці. Замова агню – і частка абрада, які ўзнаўляе ў творы аўтар, і мастацкі вобраз, які дапамагае пісьменніку «арганічна ўжывацца ў далёкую эпоху, у асабліваці жыцця і побыту, псіхалогіі, светаадчування людзей таго часу» [5, с. 18].

Рыгор Барадулін з'яўляецца яшчэ адным прадстаўніком пакалення, якое вылучае, па азначэнні М. Арочки, «непрыхаваная нацэленасць на паэтызацыю ўсяго таго «незамучонага», што можна і сёння скарыстаць у якасці аднаго з істотных духоўных арыенціраў» [1, с. 303].

Як сведчаць творы пісьменніка, з самага пачатку паэтычнай дзейнасці яе духоўнай асновай становіцца народная творчасць. «Паэзія Рыгора Барадуліна становіцца нібы своеасаблівай хрэстаматэяй, па якой можна вывучаць фальклор. Мы бачым, што народныя песні, казкі, легенды, прымаўкі, прыказкі, загадкі шырока ўваходзяць у яго творчасць у ранні перыяд» [5, с. 101].

Паэмы Р. Барадуліна таксама з'яўляюцца ўзорам арыгінальнага камбінавання аўтарскага і фальклорнага матэрыялу, якія арганічна дапаўняюць адзін аднаго. Галоўнае, што ўдаецца пісьменніку, захаваўшы адметнасць жанраў народнай творчасці, іх стылёвыя адзнакі, стварыць свае унікальныя пазмныя канструкцыі, у якой два ўспрыманні свету выступаюць як выяўленне мастацкага цэлага.

Функцыянальная роля фальклорнай «цытаты» ў паэмах пісьменніка дастаткова разнастайная.

Гэта і спосаб раскрыцця характару лірычнага героя (паэма «Вяртанне ў першы снег»), які, як найдаражэйшую каштоўнасць, трымае ў памяці не толькі вобразы роднага дому, блізкіх людзей, але і некранутую чысціню, маральную дасканаласць дзіцячага свету, што захаваўся ў прыказках, загадках, забаўлялках.

Сустракаем у паэмах Р. Барадуліна фальклорнае «цытаванне», што служыць сродкам выяўлення псіхалагічнага стану героя. Такая адзнака назіраецца ў самай трагічнай па змесце паэме пісьменніка «Блакада». Душэўны боль, трывогу, горыч жанчыны, якая страціла мужа, перадае галашэнне:

*А мой Іваначка,
Набудзілася я цябе,
А цяпер
Цябе дуб караніць... [3, с. 67]*

Гэтую ж місію выконвае і жанр песні, што і падкрэслена адным з даследчыкаў: «Песні, што арганічна ўплятаюцца ў барадулінскія творы, – самыя розныя па відах, па настраёвасці, глядзячы аб чым ідзе гутарка ў вершы ці паэме» [5, с. 102].

Паэмы Р. Барадуліна выяўляюць яшчэ адну своеасаблівую функцыю фальклорнай «цытаты» – яна «жывіць гумарыстычна-сатырычную плынь» (А. Астраух), пра што сведчыць паэма «Смаргонская акадэмія». Сатырычны твор ўдала аб'яднаў у сабе і індывідуальна-аўтарскае, і народнае, што ўвасоблена ў розных жанрах вуснай народнай творчасці: прыпеўкі («Цыган бацька, цыган я, // Улавілі салаўя. // Бацька ў пуно, // А я ў ток, // Бацьку ўбілі, а я ўцёк!») [3, с. 86], дражнілікі («Мядзведзь, мядзведзь, // Не ўмеў сядзець, // Пакуль навучыўся, // Хадзіць забыўся.») [3, с. 87], кляцтва (« – Каб учарнела ты(каб!), як саган!// – Каб спаў з табою стары цыган!») [3, с. 89] і інш.

Дасціпнасць, трапнасць ацэнак, што выяўляе народны гумар, дазваляюць паэту не толькі выявіць асноўную думку паэмы, заключаную ў адмаўленні любога насілля і прыгнёту, але і паказаць эстэтычную вартасць народнай смевавой культуры.

Як сведчаць назіранні, узровень узаемадзейнення фальклорнага і літаратурнага матэрыялу ў жанры паэмы мае сталыя традыцыі і працягвае сваё развіццё ў творах сучасных аўтараў. Адною з форм узаемадзейнення народнай творчасці і літаратуры з'яўляецца выкарыстанне фальклорнай «цытаты», якая умела ўводзіцца аўтарамі ў змест твора і з'яўляецца шматфункцыянальным сродкам.

Аўтары паэм больш часта звяртаюцца да выкарыстання ў сваіх творах паэтычных жанраў фальклору: песень, замоў, прыпевак і інш., у якіх дамінуе лірычная плынь. Так фальклорная «цытата» дае знакавыя магчымасці для ўнясення

ў кананічную форму паэмы суб'ектыўна-лірычнага пачатку, што актыўна садзейнічае дэкананізацыі паэмнага жанра.

Літаратура

1. Арочка, М. *Беларуская савецкая паэма* / М. Арочка. – Мінск, 1979. – 336 с.
2. Багдановіч, М. *Забыты шлях* / М. Багдановіч // Багдановіч, М. *Шыпшына: Вершы, аповяданні, нарысы, крытыка, публіцыстыка*. – Мінск, 1991. – С. 198–203.
3. Барадулін, Р. *Збор твораў* / Р. Барадулін. – Т. 3. *Паэмы, вершы*. – Мінск, 1999. – 335 с.
4. Гарэлік, Л. *Зямля бацькоў дала мне права: станаўленне творчай індывідуальнасці Рыгора Барадуліна* / Л. Гарэлік. – Мінск, 1983. – 128 с.
5. Гніламёдаў, Ул. «І ўсіх працягаў я – пачатак»: *Паэтычны эпас Васіля Зуёнка «Пяцірэчка»* / Ул. Гніламёдаў // *Роднае слова*. – 1995. – №6. – С. 8–21.
6. Заяц, Н. «Пяць рэчак з крыніцы маёй...» (паэмыны цыкл В. Зуёнка «Пяцірэчка») / Н. Заяц // *Польмя*. – 2005. – №6. – С. 157–177.
7. Зуёнак, В. *Жніўны дзень: выбранае* / В. Зуёнак. – Мінск, 1985. – 351 с.
8. Лазарук, М. *Станаўленне беларускай паэмы: жанр паэмы і некаторыя асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў першай палавіне XIX ст.* / М. Лазарук – Мінск, 1968. – 200 с.

Трайкоўская В. П. (Мінск, Беларусь)

СТЫЛІСТЫЧНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ З ЗАОНІМАМІ Ў ТВОРАХ Я. КОЛАСА

Фразеалагізмы з'яўляюцца яркім стылістычным сродкам прыгожага пісьменства. Пры дапамозе іх пісьменнік стварае мастацкія вобразы, маляўніча характарызуе, аздабляе мову персанажаў і ўсяго твора, робіць яе больш выразнай і даходлівай. Асаблівую цікавасць выклікаюць устойлівыя спалучэнні з заанімічнымі кампанентамі, ужытыя Я. Коласам. Ва ўсіх творах пісьменніка адзначана 290 фразеалагізмаў з заанімамі (параўн. : *ваўком завыць, мурашкі бегаюць па цэле, як мянёк на скаварадзе* і інш.). Крыніцай фактычнага матэрыялу для нашага даследавання паслужыў Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа (Мінск, 1993).

Аналіз стылістычнага выкарастання аўтарам фразем з заанімамі паказаў, што побач з агульнаўжывальнымі нейтральнымі формамі фразеалагізмаў у адзначаным слоўніку фіксуецца варыянты ўстойлівых выразаў са спецыяльнымі паметамі (іранічнае, дыялектнае, фальклорнае, зневажальнае і інш.).

Найбольшую колькасць (157 адзінак, або 54,1%) сярод выяўленых «заанімічных» фразеалагізмаў складаюць адзінкі без стылістычных памет, нейтральныя. У творах Я. Коласа гэтыя фразеалагізмы ўжываюцца ў звычайнай, нарматыўнай форме з агульнапрынятымі і цвёрда замацаванымі ў беларускай мове значэннямі (параўн. : *падлажыць свінню* 'падстроіць цішком якую-н. непрыемнасць, подласць і г. д. каму-н.', *як сідараву казу (лупіць)* 'вельмі жорстка, бязлітасна (біць)' і інш.).

Значная частка ўстойлівых словазлучэнняў (66 адзінак, або 22,8%) з'яўляюцца індывідуальна-аўтарскімі, абноўленымі фразеалагізмамі, што звязана з трансфармацыяй іх структурна-граматычнага і лексічнага складу. І чым большай нестандартнасцю вызначаецца структура фразеалагізма (ФА), тым далей ён ад тыпізаваных сацыяльна замацаваных формаў, тым больш эмацыянальна ўспрымаецца, тым большая экспрэсіўнасць яго ўздзеяння на адрасата (параўн.: *пусці свінню за стол, яна і ногі на стол* (агульнанароднае) і *пусці свінню пад стол, то яна захоча і на стол* (індывідуальна-аўтарскае), *грызціся як сабакі* (агульнанароднае) і *грызціся як сабакі з-за косткі смярдзючай* (індывідуальна-аўтарскае),

упусціць змяю (агульнанароднае) і упусціць лютую змяю нязгоды (індывідуальна-аўтарскае) і інш.).

Каля 21 ФА (7,2%) маюць стылістычную памету лаянкавасці, груба-прастамоўнасці і зневажальнасці. Гэта такія адзінкі, якія ўказваюць найперш на асобу і характарызуюць яе (параўн. : *жаба разлезла* 'пагардлівае абзвыванне знешне і ўнутрана непрыемнага чалавека', *свінячае рыла* 'паскуднік, шкоднік' і інш., называюць грубыя, непрыстойныя дзеянні, паводзіны чалавека (параўн. : *стукнуць у рыла каму* 'даць адпор каму-н.', *лезці з суконным рылам* 'умешвацца не ў свае справы' і інш.), а таксама ўжываюцца ў якасці зваротаў, воклічаў са зневажальным адценнем (параўн. : *ядры тваю качку* 'вокліч, які выражае абурэнне кім-н., гнеў', *стары пёс* 'грубы зварот да сталага чалавека' і інш.).

19 фразем (6,6%) нясуць у сабе значэнне неадабральнасці, асуджэння паводзін чалавека, яго ўчынкаў, рыс характару (параўн. : *як жаба гразі набрацца* 'звыш меры, вельмі моцна напіцца', *мець мух у носе* 'быць наравістым, ганарлівым, капрызным, фанабэрыстым' і інш.).

Прастамоўныя фразеалагізмы ў творчасці Я. Коласа складаюць 3,8%. Да іх, напрыклад, адносяцца: *палажыць лапу на што* 'завалодаць чым-н., падпарадкоўваць свайму ўплыву', *пахадзіць каля свінчачы* 'аб'есціся, з'есці лішняга' і інш.

Пісьменнік выкарыстоўвае і выклікавыя фраземы (3,2%), у якіх знаходзіць сваё выражэнне моцна эмацыянальны напал (параўн. : *сабакам сабача смерць!* 'нягоднікам розных масцей нялюдскі канец', *каб вас (іх, цябе, яе) ваўкі (воўк) з'елі (з'еў), паелі (паеў)* 'выказанне злосці, абурэння' і інш.).

Акрамя фразеалагізмаў, што выражаюць незадавальненне, абурэнне, злосны праклён, аўтар ужывае выразы, якія набываюць змякчальны сэнс (параўн. : *мой каток* 'вокліч, што выражае захапленне кім-н., добрыя пачуцці і душэўныя адносіны да каго-н.', *бадай яе качкі, няхай цябе качка стопча* 'вокліч, што выражае незласлівае абурэнне, здзіўленне, захапленне чым-н.').

Каля 2,3% фразем ужыта Я. Коласам з жартаўлівым, фамільярным адценнем (параўн. : *няхай не апынішся ты ў становішчы сабакі, што сядзіць на плоце* 'вясёлае сяброўскае прывітанне-адказ', *адстаўной казы барабаншчык* 'чалавек, які не заслугоўвае ніякай увагі, нікому не патрэбны, такі, з якім ніхто не лічыцца' і інш.).

Найменшую колькасць у творах пісьменніка складаюць фразеалагізмы са стылістычнымі паметами фальклорныя, іранічныя, дыялектныя, ласкальныя. Да іх адносяцца такія ўстойлівыя спалучэнні, як *райская птушка* 'казачны персанаж у выглядзе птушкі, звычайна з залатым пер'ем' (фальклорнае), *божае ягнятка* 'пра чалавека, які прыкідваецца ціхім, пакорлівым, наіўным' (іранічнае), *даць казла* 'перакуліцца' (дыялектнае) і інш.

Такім чынам, амаль палова ўсіх фразеалагізмаў з заакампанентамі ў творах Я. Коласа пазначана разнастайнымі стылістычнымі паметами, якія ахопліваюць шырокі спектр эмацыянальна-экспрэсіўных і індывідуальна-аўтарскіх характарыстык тыпу лаянкавасці, грубасці, асуджэння, незадавальнення і г. д.

Хальпукова Е. Л. (Мінск, Беларусь)

МИФОПОЭТИКА ХРОНОТОПА СБОРНИКА М. БОГДАНОВИЧА «ВЕНОК»

Представления о пространстве и времени принадлежат к числу самых архаических элементов мифа и имеют онтологический характер. В отличие от современного понимания пространства, существующего независимо от находящихся в нем вещей и от времени, пространство мифа – это абсолютная иерархизированная структура, с центром, в котором находится сакральная доминанта, и периферией, по мере приближения к которой ослабевает действие защитных сил и возрастает опасность. Это пространство неотделимо от времени,

которое для мифологического мышления существует только как повторение (циклическость). Каждая зима или ночь является периодическим повторением хаоса и смерти, а утро и весна – возвращением к жизни.

Хронотоп как ощущение времени и пространства является простейшим способом описания модели мира. Мифологическое сознание позволяет вырваться из исторического времени прошлого, настоящего и будущего в некое вневременное пространство, замкнутое циклом определённых событий, состояний или переживаний. Так, у А. М. Пятигорского «абстрактное мифологическое пространство или мета-вселенная (meta-universe)» [6, с. 218] детерминирует космос мифологической мировоззренческой модели.

Максим Богданович – глубокая творческая натура, архетипически богатая в образном постижении мира. Как отмечает Т. И. Шамякина, «М. Багдановіч знаходзіўся ў своеасаблівых адносінах са сваім часам, уласна сам ствараў сваю прастору-час і ў ім жыў у разыходжанні з бягучым» [8, с. 161].

Сборник М. Богдановича «Венок», композиционно разделённый на 8 поэтических циклов, объединён временем прошлого, в котором локализируются такие мифологические категории, как «золотой век», гармоничный человек, и особым восприятием пространства: «Прастора ў пераважнай большасці вершаў Багдановіча неабмежаваная, часцей за ўсё, яна касмічная – паміж небам і зямлёй» [3, с. 63].

Рассмотрим каждый цикл стихотворений с точки зрения функционально и эстетически актуализированных обстоятельственных (пространственно-временных) характеристик. Однако прежде несколько уточнений. Во-первых, лирический герой многих произведений не всегда тождествен автору, поэтому следует различать субъективную окрашенность хронотопа; во-вторых, анализ основан на работе с основными мотивами текста, т. е. репрезентирует общую мировоззренческую картину сборника.

Тема, заявленная в названии первого цикла «У зачарованым царстве», определяет поэтический топос и отсылает к сказочному времени: «Ты – царэвіч цудоўнае казкі» [1, с. 56]. В белорусском литературоведении существует тенденция выявлять возрожденческий подтекст при сопоставлении мифологических и социальных реалий. Однако природное пространство «лесуна», «вадзяніка», «русалак», «змяінага цара» возможно и при кальдероновском восприятии жизни как сна: «І усё навокала сном адвечным спіць» [1, с. 47], что становится символом свободы от оков социальной реальности: «жышчце на волі» [1, с. 49], «з прыродай зліўшыся душой» [1, с. 51]. Так, «усёпаглынальная часава-прасторная растваральнасць у прыродзе, у космасе і дазваляе паэту спасцігнуць цяжка спасцігальнае» [5, с. 204]. Бегство от действительности в мир мифологический способствует созданию иллюзии блаженного времени: «Кіньма жа думкі аб долі гаротнай, // Хоць бы на момант спачынем душой!» [1, с. 52]. Не случаен поэтому и выбор темпоральных характеристик: излюбленное время в поэзии М. Богдановича – вечернее или ночное, которое, как и «люстэрка лесуна», «унызаны свет акно» [1, с. 47]. Как философски определяет В. Конон, «в творчестве М. Богдановича наша поэзия открыла эстетику вечера, ночной и зимней «ипостаси» бытия» [4, с. 164].

В цикле «Згукі Бацькаўшчыны» отсутствует романтика «зачарованага царства», наоборот, это горькое свидетельство реальной жизни, переданное на основе фольклорных традиций. «Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю» [1, с. 61] – вот духовное пространство страдания при виде несчастной любви (стихи «Ўся ў слязах, дзяўчына...», «Сумна мне, а ў сэрцы смутак...», «Вечар») и осознании преждевременной смерти (стихи «Не кувай ты, шэрая зязюля», «Ян і маці»). М. Богданович не может длительно воспринимать реалистический хронотоп, он стремится скорее погрузиться в культурное время-пространство следующего цикла «Старая Беларусь».

Историческое прошлое «Старой Беларусі» в виде небольших сюжетных зарисовок мифологизируется до уровня «золотого века» и сакрального пространства.

Исходя из концепции М. М. Бахтина, согласно которой «хронотопичен всякий художественно-литературный образ» [2, с. 283], время-пространство этого поэтического цикла определяется фигурами летописца, переписчика, дьяка Гапона, слущких ткачих. Искусство, с которым эти лирические герои выполняют свои задания, М. Богданович благоговейно возводит в культ, где, будь то келья или панский двор, «першая гвядза благаславіць канец прыгожага труда» [1, с. 64].

Следующий стихотворный цикл «Места» – это «горада чароўныя прынады» [1, с. 70]. Авторская ирония в этом определении снова обращена к окружающей действительности. Рукотворные пейзажи ночного города за внешней притягательностью таят трагедии человеческих судеб: начинается цикл с тревожного «гараць аганьком вочы змучаных твараў» [1, с. 69], а заканчивается «мігдалова горкім пахам» [1, с. 73] стихотворения «Дзве смерці». Так, выдвинутое на первый план пространство социальной модели мира становится угнетающим по отношению к естественной природе человека: «Ўвесь бледны, млосны прыхіліўся // Я ля ліхтарні да варот» [1, с. 71].

Цикл «Думы» представляет собой полные надежды размышления над судьбой родного края: «І толькі на цябе надзея, // Край родны мой!» [1, с. 80], обожнованные мифологическим восприятием матери-земли, дающей силы к возрождению (отсюда и древнегреческие реминисценции в стихотворении «Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя...» [1, с. 80]). Семантическая тональность этого поэтического цикла приобретает оптимистическое звучание именно благодаря параллелизму природных и социально-психологических явлений. Так, огонь костра становится огнём веры в стихотворении «Халоднай ночку я ў шырокім, цёмным полі...» [1, с. 76]; образ весны приобретает символическое значение пробуждения народного духа: «Сонца гляне, // Усіх падыме ада сна» [1, с. 77]; «таварышы-браццы» [1, с. 77], словно срезанные ветви, должны отдать свою жизнь ради новой. Эти мотивы, заимствованные как архетипы (в смысле их универсальности и устойчивости) из фольклора, позволяют адаптировать мифологический хронотоп к модели реального мира.

В следующем цикле «Вольныя думы» снова «срыв» в пространство «без ясных надзей, без трывог» [1, с. 86]. Установка на иронично-пессимистическую семантику образов свидетельствует о свободе уставшего сознания: «Ў душы гарыць агонь нуды», «не б'юцца скрыдлы духа» [1, с. 86]. Однако эпиграф и вступление к циклу «оправдывают» противоядием такой художественный мир, где «бруд» [1, с. 84], «трэск карабля» [1, с. 85], «паўзушчы чарвяк» [1, с. 86] и «пекна спяваюць жабы» [1, с. 85].

«Старая спадчына», как и «Старая Беларусь», в самом названии заключает положительную коннотацию, связанную с тоской по идеальному прошлому (мифологический «золотой век»). И если в цикле «Старая Беларусь» идеализация происходит на уровне поэтических образов, то в «Старой спадчыне» это представляется возможным благодаря обращению к классическим формам европейского стихосложения. Пентаметры, сонеты, триолеты, рондо, октава, терцины М. Богдановича – всё, и в плане выражения, и в плане содержания, становится достоянием сокровищницы мировой культуры и пополняет белорусский поэтический тезаурус. «І жыць мінулым – гэкім мудрым, слаўным» [1, с. 90] – вот творческое кредо автора, характерное не только для этого цикла, но и для всего сборника «Венок».

Завершают книгу два рассказа в стихах («вершаваных апавядання»), объединённых темой цикла «Мадонны» и лейтмотивом прошлого: «Мінулае сваё прыпамінаю я!» [1, с. 94]; «Я на душы ўражлівай маю // Жыцця мінулага п्याчаць» [1, с. 96]. Мифологема, а точнее архетип, девы-матери, уходящий корнями в языческие культуры и лежащий в основе христианства, найдя воплощение в художественных образах восьмилетней няньки и Вероники. Эти Рафазевы лики как будто примиряют два мира «Венка»: идеальный – тот, куда постоянно стремится лирический герой, и материальный – тот, где он тяготится.

Таким образом, проанализировав каждый цикл сборника «Венок» с точки зрения хронологических характеристик, можно заметить композиционное чередование мифологической модели мира и современной поэту действительности или, как образно замечает Т. Чабан, что «кніга паварочваецца то радасна-ўзнёслымі, то сумна-змрочнымі граямі» [7, с. 195]. «Идеализируемое время-пространство» и «реальное время-пространство» представляют собой бинарную оппозицию, члены которой соотносятся как сакральный центр и периферия в мифологической иерархии пространства, связанного с темпоральными представлениями о «золотом веке» и его утрате.

Літаратура

1. Багдановіч, М. *Выбраныя творы* / М. Багдановіч; уклад. С. Забродскай, Э. Золавай і інш. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 1996.
2. Бахтин, М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 121–290.
3. Кабаковіч, А. К. *Паэзія Максіма Багдановіча (Дыялектыка рацыянальнага і эмацыянальнага)* / А. К. Кабаковіч. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1978.
4. Конон, В. *Очарованное царство. О поэзии Максима Богдановича* / В. Конон // Неман. – 1991. – №12. – С. 159–165.
5. Максімовіч, В. А. *Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя: дапам. для студэнтаў філал. фак. ВНУ* / В. А. Максімовіч. – Мінск: Аракул, 2000.
6. Пятгорский, А. М. *Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа* / А. М. Пятгорский. – М.: «Языки русской культуры», 1996.
7. Чабан, Т. *Космас «Вянка»* / Т. Чабан // *Польмя*. – 1991. – №12. – С. 193–212.
8. Шамякіна, Т. І. *Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія* / Т. І. Шамякіна. – Мінск: БДУ, 2001.

Шамякіна С. (Мінск, Беларусь)

МІФАЛАГІЧНЫ КАМПАНАНТ У СТРУКТУРЫ ВОБРАЗА-ПЕРСАНАЖА БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗАК

Пры даследаванні змястоўнай структуры вобразаў-персанажаў, вобразаў-локусаў і вобразаў-магічных рэчаў у чарадзейных казках, мы імкнуліся высветліць, з якіх кампанентаў складаецца вобраз, якія прырашчэнні сэнсу павінны з’явіцца ў лексічнай адзінкі (зразумела, што кожны вобраз у казках абазначаны пэўнай лексемай), каб яна стала вобразам, а не проста словам з агульнапрынятым значэннем. Мы высветлілі, што адзін з такіх кампанентаў можна абазначыць як *культура-рэчаіснасны*: гэта апора на паўсядзённую рэчаіснасць і шырокі культурны кантэкст, у які вобраз уключаны, набор асацыяцый з разнастайных сфер культуры. Так, беларуская даследчыца В. Маслава справядліва адзначае: «Паэтычнае слова валодае не толькі гарызантальным аспектам – накіраванасцю да чытача, але і вертыкальным – памяццю кантэкстаў, у якія яно ўваходзіла, інакш кажучы, культурным аспектам» [10, с. 55]. Адною з важнейшых культурных з’яў, на якія абапіраліся стваральнікі казак, была міфалогія. У дадзеным артыкуле мы паспрабуем паказаць, якія міфалагічныя ўяўленні могуць быць закладзены ў аснову вобразаў-персанажаў у беларускіх чарадзейных казках, уваходзяць у *міфалагічны* кампанент (які з’яўляецца часткай культурна-рэчаіснаснага) структуры гэтых вобразаў.

Фальклор ў сваёй аснове мае непасрэдную сувязь з міфам. «Усе даследчыкі фальклору сыходзяцца на думцы аб тым, што фонд міфалагічнай спадчыны з’яўляецца адной з яго генетычных асноў» [2, с. 60]. Тое, што чарадзейныя казкі ў значнай ступені заснаваны на міфах, захоўваюцца як аскепкі міфаў, ужо агульнапрызнана

ў навуцы і не патрабуе спецыяльных доказаў. Так, карыфей міфалагічнай школы XIX стагоддзя В. Вундт пісаў: «... Міф па сваёй сутнасці тоесны пастычнай творчасці, а асобныя міфалагічныя ўяўленні шчыльна сутыкаюцца з паэтычнай метафарай. Адрозненне паміж міфалогіяй і ўласна паэзіяй заключана перш за ўсё ў тым, што міф ствараецца цэлым народам, паэтычны ж твор – прадукт творчасці асобы. Таму ў народнай паэзіі, і асабліва ў народным эпасе, абедзве гэтыя вобласці супадаюць паміж сабою» [3, с. 27]. Вядомы рускі даследчык Д. Зяленін лічыў казку нават часткаю рэлігійнага абраду [6, с. 35].

У той жа час даследчыкі адзначаюць істотнае адрозненне казак ад міфаў – гэта іншы тып мыслення, свая, асаблівая, мадэль свету. Расійскі навуковец А. Самазванцаў піша, што ў казцы, у параўнанні з міфам, «паслабляецца вера ў сапраўднасць выкладзеных падзей, моцна адчуваецца элемент свядомага вымыслу» [16, с. 32].

Амерыканская даследчыца С. Лангер, разглядаючы падабенства міфа і казкі, піша: «Элементы абодвух у многім падобныя, але яны абсалютна па-рознаму выкарыстоўваюцца» [9, с. 158]. Безумоўна, паміж міфам і казкай ёсць важныясэнсавыя адрозненні. Так, «у казках прысутнічае ўстаноўка на свядомы вымысел; у адрозненне ад міфаў, законы прыроды, гістарычныя абставіны не маюць у казках істотнага значэння; казка не з'яўляецца спосабам тлумачэння прыродных, грамадскіх ці божаскіх працэсаў. З другога боку, можна прывесці шмат прыкладаў, якія пацвярджаюць, што паданні, фальклорныя сюжэты і міфы цесна пераплецены паміж сабою. Крытэрыі аднясення легендаў, паданняў і казак да катэгорыі міфа можа быць адзін: абягуленае, *вобразнае (падкрэслена мною – С. Ш.)* адлюстраванне рэчаіснасці, наяўнасць творчага імкнення пазнаць і інтэрпрэтаваць з'явы прыродныя, грамадскія, псіхалагічныя і духоўныя» [5, с. 24].

Я. Меляцінскі – буйнейшы расійскі спецыяліст па міфалогіі – падкрэслівае, што некаторыя казкі – гэта як бы міфы для прафанаў, непасвячонах – для жанчын і дзяцей. У дэсакралізаваных для такога кантынгенту слухачоў міфах павялічваецца роля розных авантурна-прыгодніцкіх, фантастычных момантаў, а таксама абстраецца ўвага – дзеля жанчын – да сямейных адносін [11, с. 134].

Напрыклад, існуе шэраг чарадзейных казак, дзе распавядаецца пра пераўтварэнні персанажаў-людзей у персанажаў-звяроў («Аб ведзьме, што мужыка ў сабаку перакінула», «Пра ахотніка», «Как неверная жана прытварыла мужа воранам і сабакам», «Казачнік і пасельнік» і інш.). Ва ўсіх названых казках дзейнічае жанчына-чараўніца, якая здольна ператвараць мужчын у жывёл. Дадзены пласт казак, можна меркаваць, самы старажытны, і звязаны, хутчэй за ўсё, з татэмізмам. У сістэму татэмізму ўключаны ўяўленні аб магчымасці пераўтварэнняў людзей ў жывёл, і наадварот. Японскі даследчык чарадзейных казак К. Сайто на гэты конт піша: «... жывёлай тут з'яўляецца чалавек ў «жывёльнай шкуры», які, мяняючы воблік, пераходзіць з аднаго свету ў іншы» [15, с. 310].

Пра сапраўдны механізм працэсу ўзаемных пераўтварэнняў людзей і жывёл, калі ён быў, мы не ведаем, відаць, ніколі. Можна гаварыць пра гіпноз, самагіпноз, пра хваробу лядантропію, транс шамана, з'яўленне жывёлы-татэма ў сне і пад. Будучы знойдзены, безумоўна, і іншыя – у духу тэорыі пазітывізму – тлумачэнні. Але ясна, што гаворка ідзе пра асаблівую блізкасць чалавека і жывёлы, адчуванне іх роднасці. У казках ранейшая татэмная сувязь, што мела для продкаў сакральны характар, набывае авантурна-прыгодніцкі і прыхавана-дыдактычны аспект.

Найчасцей чарадзейкі ператвараюць людзей у сабак, што і зразумела: сабака – раней за ўсіх звяроў, як мяркуюць, прыручаны, найбліжэйшы да чалавека, і, значыць, яго лёс выклікае асаблівую сімпатыю. Так, у казцы «Аб ведзьме, што мужыка ў сабаку перакінула» акт чарадзейства спатрэбіўся гераіні таму, што яна завяла сабе каханага, а ад мужа пазбавілася, зрабіўшы з яго жывёлу. У казцы чалавек-сабака дапамагае ўсім, з кім зводзіць яго лёс, і яго надзвычай цэняць за высакародства і кемлівасць. Сабака ў казцы захаваў свой чалавечы розум

і сваю эмацыянальную сферу. Неабходна сказаць, што гэты матыў – захаванне ў звярыным вобліку чалавечай душы – прайшоў праз тысячагоддзі, увасобіўся не толькі ў казках, але і ў былічках, паданнях (пераважна пра ваўкалакаў) і нават у мастацкіх творах новага часу – хоць бы ў каларытнай навеле «Ваўкалак» з кнігі Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня».

Матыў пераўтварэння, што ідзе ад татэмізму, адзін з самых распаўсюджаных у чарадзейнай казцы і найбольш сюжэтна захапляльны для аўдыторыі. Як у рускім, так і ў беларускім казачным эпасе ёсць катэгорыя казак, дзе пераўтварэнне адбываецца не ад нечай злой волі, а ад выпітай вады («Брат-баранчык», «Басня аб бараньку», «Аб хлопцы-зайчыку», у рускай традыцыі – казка «Пра сястру Аленку і браціка Іваньку»). Казкі гэтага тыпу да нашага часу выклікаюць спрэчкі і не знаходзяць таго тлумачэння, з якім згадзіліся б усе даследчыкі. Але бяспрэчна, што тут мае значэнне магія сляда (у беларускіх казках сляды, якія бачаць героі, размяркоўваюцца, як правіла, у такой паслядоўнасці: каровін, свіны, авечы) і магія вады. Рускі даследчык А. Нагавіцын піша на гэты конт: «У старажытных магічных уяўленнях, у тым ліку і славянскіх, вядома, што след жывёлы дапамагае трансфармацыі пярэваратня ў гэтую жывёлу» [12, с. 328]. Вера, што людзі след (у тым ліку цень, люстраное адлюстраванне і пад.) ад жывой істоты, асабліва ва ўзаемадзеянні з маці ўсяго існага – зямлёю, захоўвае сувязь з носьбітам следа, з'яўляецца, можна сказаць, цэнтральнай у міфалагічна-магічных уяўленнях нашых продкаў.

З водным светам, які ў міфалогіі часта азначаў іншасвет, звязаны і некаторыя іншыя персанажы казак. Гэта – лягушкі-каралеўны і ракі-царэвічы ў казках «Аб кралеўне, заклатай у жабу», «Заклятая паненка», «Развалігара, Вырвідуб ды й кралеўна-жаба», «Царэўна-лягушка», «Рак-царэвіч». Названы матыў агульнавядомы, шырока распаўсюджаны ў многіх народаў, але так і не атрымаў пэўнага тлумачэння. Лягушка – персанаж шмат якіх азіяцкіх міфалогій, часта дэміург, істота, на якой трымаецца свет. Даследчыкі адзначаюць: «У многіх міфапаэтычных сістэмах функцыя лягушкі як станоўчыя (сувязь з урадлівасцю, вытворчай сілай, адраджэннем), так і адмоўныя (сувязь з хтанічным светам, морам, хваробай, смерцю), вызначаюцца перш за ўсё яе сувяззю з вадой...» [17, с. 84]. Вобраз лягушкі-жонкі сведчыць пра глыбокі архаізм твора, бо гаворка ідзе, відаць, пра асаблівыя шлюбныя рытуалы з татэмнай жавёлай. Мужчынскім аналагам царэўны-лягушкі ў беларускім казачным эпасе з'яўляецца рак-царэвіч.

Сярод беларускіх казак даволі вялікі пласт складаюць творы, у якіх нараджэнне галоўных герояў незвычайнае, што таксама яднае казку з міфам. З казкамі тыпу «Лягушка-царэўна» і «Рак-царэвіч» перагукваюцца тыя, дзе герой нараджаецца ад млекакормячай жывёлы – кабылы, каровы, сабакі, прытым жывёлы, якая перад гэтым, як і жанчына, абавязкова паела чароўнай рыбы. Дзякуючы свайму размнажэнню праз незлічонае мноства ікрынак рыба ў шмат якіх міфалогіях (Вавілона, Фінікіі, Асірыі, Кітая) лічылася сімвалам плоднасці [7, с. 444].

Чарадзейныя казкі ўключаюць мноства міфалагічных элементаў: чароўнае дзяцінства, наведанне верхняга і ніжняга светаў, дапамога прародзіцы-ведзьмаркі. Фігуруюць рытуалы пасвячэння, ініцыяцыі і культавыя цырымоніі» [1, с. 162].

Шмат казак па сутнасці паўтараюць гераічны міф. Уласна, адзін з буйнейшых міфалагаў свету Д. Кэмпбэл, які якраз даследаваў гераічны міф, лічыць казку ўсяго толькі дэсакралізаваным міфам. У сваёй грунтоўнай працы «Тысячатварны герой» аўтар праводзіць ідэю, што «аснову гераічнага міфа складаюць сімвалічныя формы выяўлення дзвюх важнейшых для калектыўнай і індывідуальнай чалавечай гісторыі падзей – стварэнне свету і станаўленне асобы...» [8, с. 7]. Прычым «у кнізе Кэмпбэла выразна не адрозніваюцца міф і казка – фактычна гэта проста розныя жанры аднаго і таго ж сюжэта» [8, 9] Разбіраючы тым жа шляхам чарадзейную казку, У. Проп вылучыў падобныя да міфалагічных этапы станаўлення казачнага героя: часта – цудоўнае нараджэнне, непрыемнасці ў сям'і, астаўленне

дома, пошук чароўных рэчаў, выпрабаванне мужнасці, адвагі, сілы, кемлівасці, набыццё чароўных сродкаў і чароўных памочнікаў, прыгоды ў таемным лесе, сустрэчы з высакароднымі жывёламі, падарожжа ў іншасвет, барацьба з пачварай (Цмокам, Змеем, Кашчэем), адваяванне прыгажуні, цяжкія задачы, пабег, пераправа цераз розныя перашкоды, смерць і адраджэнне, сустрэча з антыгероем, цудоўнае пераўвасабленне і канчатковае панаванне героя [14, с. 194–222].

Такім чынам, гераічны міф і чарадзейная казка – з’явы аднаго парадку. Сутнасць іх – у *праблеме героя* (заўважым, што праблема захавалася і на ўсім гістарычным шляху развіцця мастацкай літаратуры). Падарожжы і выпрабаванні героя адлюстроўваюць працэс індывідуалізацыі асобы. Гэты працэс, як даказвае К. г. Юнг у рабоце «Фенаменалогія духа ў казках», заключаецца ў непераўрым пашырэнні свядомасці, павялічэнні яе функцый і магчымасцей [19, с. 288–338]. Натуральна, што казка, якая занатавала якраз дадзены працэс, набыла такое велізарнае значэнне ў выхаванні маладога пакалення. У гэтым заключаецца і адказ на пытанне, чаму чарадзейныя казкі – параджэнні фантазіі, якія адэкватна не адлюстроўваюць рэчаіснасць, – працягваюць жыць на працягу тысячагоддзяў, функцыянуюць і ў наш прагматычны час. Д. Кэмпбэл пісаў: «Праблема героя заключаецца ў тым, каб спасцігнуць сябе (а разам з тым і свет)...» [8, с. 144]. Даследчык гаворыць пра сатэрыялагічную (выратавальную) у псіхалагічным плане функцыю міфа і яго героя. Інакш кажучы, актыўны, дзейсны герой міфа і казкі метафарычна ўвасабляе цэнтр свядомасці (тое, што Юнг назваў «эга») і яго развіццё. Таму сімваліку міфа, выяўленую ў вобразах казкі, можна разглядаць і ў тэрмінах псіхалагічных. Але гэта будзе ўсё ж толькі адзін з аспектаў разгляду, таму што структура вобраза заключае ў сабе і іншыя кампаненты. А казка, узятая ў цэлым як феномен, – важнейшы этап на шляху станаўлення чалавечай свядомасці.

У большасці чарадзейных казак прысутнічаюць чароўныя, у поўным сэнсе міфалагічныя персанажы. Іх генезіс – адна з самых інтрыгуючых праблем фалькларыстыкі, якую займаліся шмат якія даследчыкі. Міфалагічныя вобразы – найбольш старажытныя, вытокі іх у палеаліце, але ці поўнасцю яны – параджэнне багатай фантазіі продкаў, ці маюць ў аснове нейкія канкрэтныя прыродныя і сацыяльныя з’явы? Есць тэндэнцыя лічыць згаданыя вобразы пэўнымі абагульненнямі. Так, карыфей фалькларыстыкі XIX ст. А. Афанасьеў лічыў Бабу-Ягу ўвасабленнем наваліччэй хмары, смерчу, змея – метэорам, каметай. У. Проп указвае на Ягу як на ахоўніка ўвахода ў іншасвет, звязаную са светам жывёл і светам памерлых [13, с. 71]. Ён адзначае: «Яга – маці не людзей, яна – маці і гаспадыня звяроў, прытым звяроў лясных. Яга ўяўляе стадыю, калі ўрадлівасць лічылася жаночай функцыяй без удзелу мужчын» [13, с. 75]. Вялікая колькасць аўтараў лічаць Бабу-Ягу жрыдай, якая праводзіла ініцыяцыю. Уласна, да гэтага схіляўся і У. Проп.

Не менш складаны вобраз Кашчэя. Вядомы ізраільскі вучоны А. Галан, які асабліва грунтоўна займаўся генезісам і семантыкай Чорнага бога – бога падзем’я, – лічыць вобраз Кашчэя ў славянскіх казках адной з яго інкарнацый. Ён піша: «Чорны бог толькі сцішаўся на зіму, але не памаў зусім, у іншых міфах бог зямной урадлівасці памаў і уваскрасаў, таму пастананні эпітэт Кашчэя – «бессмяротны» [4, с. 219]. Інакш кажучы, Кашчэй – такая ж персаніфікацыя прыроднай з’явы, як, скажам, і Дзед Мароз, 12 месяцаў, – персаніфікацыя ўрадлівасці, магчыма, зімы. У сваіх ранейшых работах («Чарадзейная казка пра Крышталёвую гару: вобразы героя і антыгероя, іх семантыка і ўзвасмасувязь») мы імкнуліся паказаць, што Кашчэй, магчыма, аналаг шматфункцыянальнага індаеўрапейскага бога Вялеса: «Эпітэт «бессмяротны» ясна ўказвае на тое, што перад намі – бог, бо толькі багі – бессмяротныя» [18, 21]. Аднак на гэтай жа падставе магчыма і некалькі іншая версія – што Кашчэй у казках менавіта жрэц-вэшчун, і ён таксама, як і Баба-Яга, задзейнічаны ў працэсе ініцыяцыі галоўнага героя (гэтую версію мы выказвалі ў артыкуле «Матэрыял да вывядвання каня ў чарадзейных казках» [18, с. 31]).

А. Галан падрабязна разглядае, як мог узнікнуць дзіўны вобраз Змея, якія аб’ектыўныя ўмовы, прыродныя ці грамадскія, прывялі да таго, што ў розных

краінах свету, у розныя эпохі, у культурах абсалютна рознага характару ўзнікае вобраз лятучага (або воднага) змея. Даследчык прыводзіць шматлікія версіі: маланка, балід, тайфун, вываржэнне вулкана, паўночнае ззянне і іншыя незвычайныя прыродныя з'явы, якіх не так і мала. Сам А. Галан упэўнены, што вобраз Змея (Цмока) народжаны ірацыянальнай свядомасцю, з'яўляецца сінтэтычным і ўвабляе сабою ўласна Змялю разам з яе нетрамі [4, 190–191].

З аналізу разгледжаных прыкладаў вынікаюць тыя бакі твораў, у якіх выяўляецца міфалагічны кампанент структуры вобразаў-персанажаў. Ён выяўляецца: праз *функцыю персанажа* (у параграфі было разгледжана некалькі прыкладаў трансфігурацыі – здольнасці персанажаў да змянення свайго вобліку; праз гэту функцыю выяўляюцца і магчыныя здольнасці, і асацыяцыі з татэмізмам); праз *узаемадзеянне паміж персанажамі* (калі персанаж пераўтвараецца не сам, а ператварае іншага персанажа – як жонка мужа ў сабаку); праз *сюжэт*, у якім прасочваецца жыццёвы шлях героя і яго ўзаемадзеянне з чароўнымі персанажамі; праз *мастацкія дэталі*, якія ствараюць міфалагічны падтэкст (разгледжаныя вышэй сувязі вобразаў персанажаў з жывёламі, са слядамі, з вадой; незвычайнае нараджэнне героя і г. д.).

У дадзеным артыкуле мы разгледзелі далёка не ўсе магчымыя сувязі чарадзейнай казкі з міфамі. Акрамя агульнай высновы (да якой прыйшла большасць сучасных даследчыкаў), што чарадзейная казка сапраўды шчыльна звязана з міфалогіяй, мы можам з вялікай доляй упэўненасці гаварыць і больш канкрэтна пра сувязі пэўных казачных вобразаў і матываў з пэўнымі міфічнымі ўяўленнямі. Так, на нашу думку, вельмі яскрава прасочваюцца менавіта ў казачных вобразаў-персанажаў сувязі з татэмістычнымі ўяўленнямі (не толькі ў разгледжаных намі матывах ператварэння, але і, напрыклад, у вобразах персанажаў-жывёл), рознымі відамі магічных практык (як ў выпадку з магіяй следа), з анімістычным адушаўленнем прыродных з'яў (што, магчыма, назіраецца ў вобразах Змея, а таксама персанажаў нахштальт Развалігары і Вывідуба), нават з канкрэтнымі міфічнымі персанажамі.

Літаратура

1. Апинян, Т. А. Мифология: теория и событие / Т. А. Апинян. – СПб: Изд-во С. - Петерб. ун-та, 2005. – 281 с.
2. Артеменко, Е. Б. Миф. Фольклор. Эстетика тождества / Е. Б. Артеменко // Этнопоэтика и традиция: к 70-летию чл.-корр. РАН В. М. Гацака / отв. ред. В. А. Бахтина; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 2004. – С. 57–67.
3. Вундт, В. Миф и религия / В. Вундт // Мюллер М., Вундт В. От слова к вере. Миф и религия. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
4. Галан, А. Миф и символ / А. Галан. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.
5. Геращенко, Л. Л. Мифология рекламы / Л. Л. Геращенко. – М.: ООО Издательский дом «Диаграмма», 2006. – 464 с.
6. Зеленин, Д. К. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок / Д. К. Зеленин // Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934–1954. – М.: Индрик, 2004. – С. 19–44. («Традиционная духовная культура славян. Из истории изучения»).
7. Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот; отв. Ред. С. В. Прелеев; пер. Н. А. Богун [и др.]. – М.: Refl-book, 1994. – 444 с.
8. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл; отв. ред. С. Н. Иващенко; пер. А. Н. Хемик. – М.: «Рефл-бук», «Ваклер», «АСТ», 1997. – 384 с.
9. Лангер, Сьюзен. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / Сьюзен Лангер; пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послесловие. А. П. Шестакова. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
10. Маслова, В. А. Филологический анализ поэтического текста / В. А. Маслова. – Минск, 1999. – 208 с.

11. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН. – 1995. – 406 с.
12. Наговицын, А. Е. Тайны славянской мифологии / А. Е. Наговицын. – М.: Академический проект, 2003. – 480 с.
13. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; отв. ред. В. И. Еремена, Н. М. Герасимова. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 366 с.
14. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп; отв. ред. К. В. Чистов; В. И. Еремена. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 336 с.
15. Сайто, К. Сказки «Медведь-супруг» и «Кит-супруг» и ритуалы проводов промысловых животных / К. Сайто // Этнопоэтика и традиция: К 70-летию чл.-корр. РАН В. М. Гацака / отв. ред. В. А. Бахтина. – М.: Наука, 2004. – С. 310–317.
16. Самозванцев, А. М. Мифология Востока / А. М. Самозванцев. – М.: Алетей, 2000. – 384 с.
17. Топоров, В. Н. Лягушка / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. В 2-х тт. – Т. 2. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 720 с.
18. Шамякина, С. Verbo tenus (У прасторы слова) / С. Шамякина // Філалагічныя эцюды: зб. навук. арт. – Мінск: РІВШ БДУ, 2003. – 129 с.
19. Юнг, К. Г. Феноменология духа в сказках / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Наукманова. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 288–338.

Шишко Е. С. (Таганрог, Россия)

«И СВЕТ ВО ТЬМЕ СВЕТИТ, И ТЬМА НЕ ОБЪЯЛА ЕГО»: БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «УБИЙСТВО»

Проблема бинарности обусловлена особенностями нашего осмысления бытия, таких универсалий как космос / хаос, небо / земля, жизнь / смерть и др. Бинарность является одним из основополагающих принципов создания художественного мира произведений разных видов искусства.

Путешествие на Сахалин, предпринятое А. П. Чеховым в 1890 году, подарило писателю богатый материал для размышления над вопросами добра и зла, преступления и наказания, традиционно воплощаемыми христианской образностью. Эти и другие антиномии, устремленные к «вечным темам», находят отражение в художественной структуре рассказа «Убийство» (1895).

В основе произведения лежит антитеза света и тьмы. Данные мотивы, будучи сложными и многоаспектными, соотносятся с понятиями добра, веры, истины и зла, неверия, лжи. Эти базовые концепты, отражающие специфику картины мира, характеризуют отношения человека с окружающим бытием и определяют его наиболее значимые состояния, благодаря чему становятся носителями глубокого символического смысла.

Ощущение беспросветности пронизывает образный строй произведения. Мрак царит не только в природе («Весной грязно очень»), он охватывает весь уклад провинциальной жизни: «в семействе нашем никакого спокойствия, день-деньской шум, брань, нечистота, все из одной чашки едим, как мужики, а щи с тараканами...» [7, с. 134].

Символом затхлого быта становится грязь, проникающая повсюду, побуждающая «и к скуке, и к ссорам, и к ненависти» [7, с. 146].

Темный постоянный двор Тереховых, где «в грязи все еще валялись громадные, жирные свиньи, розовые, отвратительные» [7, с. 143], издавна представлялся вертепом колдунов и разбойников, местом совершения сомнительных сделок и преступлений. Та же нечистота подчеркивается и во внутреннем, задымленном, пространстве дома, в котором суетятся мыши и шумят пьяные

проезжие. И деньги, которыми Яков покупает молчание буфетчика, пропитаны грязью: «от бумажек шел нехороший, тяжелый дух» [7, с. 155].

Что касается света, то в этическом аспекте этот символ традиционно «прочитывается» как проявление истинности, праведности, веры и святости. У Чехова он может интерпретироваться как «настоящая» вера, которую ищет весь род Тереховых, блуждая во тьме ложных представлений. Однако религия и церковь в «Убийстве» не становятся источником света, они не спасают человека от заблуждений и темных сторон его души. Одним из первых такую мысль высказал А. А. Измайлов, считавший, что рассказ «весь улегся в мрачные, почти пугающие тона. Его философия безотраднa, – религия, в том, по крайней мере, повороте, в каком она понята и принята здесь, в семье Тереховых, вносит в народную жизнь не радующий свет, не тихое, умиротворяющее сияние, но темный ужас, трепет карающего Бога, погашение радости жизни и злую, бессмысленную и кровавую смерть» [3, с. 884]. Не случайно ненадолго зажженные огни всенной службы гаснут, и бытие героев вновь окутывает тьма. Поэтому слова молитвы Якова: «Слава тебе, показавшему нам свет!» [7, с. 137] опровергают себя, так как мир братьев Богомолых не знает света.

Тьма, соотвественно, выражает уродство, безнравственность, зло. Души всех Тереховых словно поражены проказой. Нечистоплотность, темнота и дикость характеризуют Дашутку, а истинная сущность Аглаи, ханжески прикрывающей свою злобу белой косыночкой, выражается пословицей: «Рубашка беленька, да душа черненька». Контраст белого и темного реализуется здесь как противопоставление внутреннего и внешнего. Негативное значение белого цвета связывается с проявлением всего искусственного и показного.

Отвратительные, первобытные условия жизни становятся одной из главных причин совершающейся драмы. В грязном, сумрачном мире, где доминируют ненависть, пустота и хаос, человек превращается в животное, способное убить себе подобного.

Если в евангельской традиции свет ассоциируется с добром и справедливостью, воплощением которых является фигура Христа (это божественный свет, источник жизни), то его антипод соотносится с мраком, невежеством и злом. Данная метафорическая диада конкретизируется в «Убийстве» неоднократным упоминанием героями Бога и дьявола.

Противопоставление святой / бесовский носит ярко выраженный религиозный характер и актуализируется в словах Матвея: «Бесы окающие заслонили от вас истинный свет» [7, с. 153]. Так еще одним символом тьмы становится в произведении мотив бесовщины.

Все пространство произведения словно заселено злыми духами: из сгоревшего и заколоченного второго этажа постоянно слышатся страшные звуки, часто «со двора выбегали лошади и бешено, задрав хвосты, носились по дороге» (курсив мой. – Е. Ш.) [7, с. 143]. Якову, переживающему духовный кризис, чудилось, «что на голове и на плечах у него сидят бесы» [7, с. 148], и, желая отогнать беспокойные мысли, сбросит с себя демонов, он во время молитвы все встряхивал головой. В. И. Даль определяет качества человека, одержимого бесами, следующим образом: «сумасшедший, взбесившийся, потерявший рассудок и сознание и обратившийся в злобного зверя» [2, с. 224]. Чеховский герой, утратив свою веру, также отождествляет себя со страшным зверем. Кроме того, в христианстве так именуется дьявол. Недаром старшему Терехову кажется, «что если он закричит, то голос его пронесется ревом по всему полю и лесу и испугает всех...» [7, с. 151].

В русской литературе принято библейское понимание цвета, где белый соотносится с добром, а темный, черный, с бесовским началом и со злом вообще. Темный и белый цвета составляют основной колорит произведения, но их традиционная семантика переосмыляется. Чеховская трактовка белого цвета близка к фольклорной традиции и вводит в ассоциативное пространство «Убийства» оппозицию жизнь / смерть.

Возвращаясь домой с всенощной, Матвей Терехов испытывает неопределенный страх оттого, что в вихрях метели «вдруг показалась небольшая лошаденка, облепленная снегом, сани скребли по голым камням шоссе, и мужик с окутанною головой, тоже весь белый, хлестал кнутом» [7, с. 136]. Этот зловещий образ – фигура, словно обернутая саваном, сидящая на санях, которые, согласно мифологическим представлениям, служили для переправы умерших в иной мир, – несет в себе семантику смерти. Образ белой лошади также способствует формированию танатологического контекста и предвещает трагическую развязку, поскольку конь в мифологии связан с царством мертвых, со смертью и выполняет функции психопомпа. С саваном соотносится и белая простыня, укрывающая тело убитого в 4 главе. Поэтому белый цвет в рассказе несет негативную семантику, это символ беды, смерти.

По народным представлениям, внезапно разыгравшаяся метель приписывалась действиям нечистой силы. Вой ветра, кружащиеся хлопья снега сопровождают все события произведения, создавая ощущение первобытного хаоса и неминуемой катастрофы. Стихия оказывается враждебной человеку, она как бы подталкивает героя навстречу гибели. На фоне мрачной картины непогоды начинается развиваться история взаимоотношений двух братьев.

Матвей, рассказывая буфетчику о своих поисках пути к истинной вере, говорит об обуявшей его гордыне: «И представляется мне, будто народ в церкви не так крестится, не так слушает; на кого ни погляжу, все пьяницы, скоромники, табачники, блудники, картежники, один только я живу по заповедям» [7, с. 139]. Подобным образом и Яков объясняет свое нежелание ходить в церковь, так как там «не точно исполняли устав, и потому, что священники пили вино в непоказанное время и курили табак» [7, с. 144]. Оба брата стремятся подчеркнуть особую удобность богу своих постов и молитв. Отсюда их желание выделиться, веровать «не как все».

Вражда между братьями возникает из-за несогласия в том, *как именно* следует веровать. Каждый из них считает, что только его вера правильная. Несмотря на то, что Матвей, пройдя сложный путь заблуждений, вернулся в лоно традиционной церкви, внутренне он не изменился, и по-прежнему относится к окружающим не с любовью, а со снисхождением. Гордыня и уверенность в том, что именно ему открыта истина, заставляют Матвея «наставлять», «укорять» иначе верующих родных: «Образумьтесь, братец! Покайтесь, братец!».

Это позволяет сделать вывод о близкочуждести персонажей рассказа, которая традиционно представлялась «как единство и борьба, как несходство схожего» [8, с. 166]. Данный сюжет, широко известный в фольклорных и мифологических текстах и сказаниях, также связан с архетипической природой бинарности, и предполагает наличие как аспекта равенства, так и аспекта противоположности.

Рассматривая мифологические модели в рассказах А. П. Чехова, Д. И. Бит-Варди соотносит «Убийство» с мифом о культурном герое и приходит к мысли о «феномене двойничества» в произведении. Однако в отличие от близкочуждых мифов, где «традиционно присутствует положительный герой и его отрицательный вариант (Белобог–Чернобог, Правда–Кривда, Прометей–Эпиметей)» у Чехова «доброе и злое начало попеременно присутствуют то в одном, то в другом брате» [1, с. 11].

Ситуация близкочуждества служит выражением дуальной организации текста, поэтому амбивалентность образов Матвея и Якова проявляется в том, что они одновременно и двойники, и противники. По сути, персонажи рассказа проходят один и тот же путь, бросают друг другу одинаковые упреки, но внутренняя глухота и неумение сопереживать оборачиваются непримиримой враждой между братьями.

Наставления брата раздражают Якова, нарушают его покой и внутреннее равновесие, ломают привычный порядок в исполнении обрядов. Справедливые упреки в ростовщичестве будят в его душе сомнения в собственной праведности.

Перед героем словно вырастает стена мучительных вопросов, побуждающих его вновь стать на путь поиска истинной веры: «Надо было каяться, надо было опомниться, образумиться, жить и молиться как-нибудь иначе. Но как молиться? А, может быть, все это только смущает бес и ничего этого не нужно?.. Как быть? Что делать? Кто может научить?» [7, с. 152].

С древнейших времен свет воспринимается как условие и первопричина бытия, а тьма символизирует добытийное состояние, следовательно, еще одной смысловой оппозицией рассказа является антиномия «космос – хаос».

Когда привычная «вера-порядок» рушится, герою открывается истинная сущность бытия и подлинное состояние окружающего мира: «жизнь стала казаться ему странною, безумною и беспросветною» [8, с. 150]. Все это рождает злобу, ненависть по отношению к Матвею и приводит к убийству из-за разницы во взглядах на чисто внешнюю, обрядовую сторону религии, а, по сути, из-за беспросветности мрачного провинциального быта. «Религия, цивилизация, культура, – отмечает Р. Е. Лапушин, – связанные с образами света, последовательно обнаруживают свою недействительность, мнимость» [4, с. 116].

После совершенного преступления наступает новый этап религиозного сознания Якова: «Он не имел уже никакой веры, ничего не знал и не понимал, а прежняя вера была ему теперь противна и казалась неразумной, темной» [7, с. 158].

По словам Л. Шестова, «только вера может проложить человеку путь к дереву жизни, – но, чтоб обрести веру, нужно потерять разум» [9, с. 138]. Расставшись с прошлым, чеховский персонаж становится на путь познания, на путь обретения подлинной веры.

Эволюция духовной жизни старшего Терехова изображается в соответствии с мифологической схемой: смерть – воскресение.

Гордыня и как следствие желание верить «не как все» приводит героя на каторгу, где происходит его уничижение, вплоть до утраты имени: «По имени и отчеству его давно уже никто не величал, а звали просто Яшкой» [7, с. 159] или Веником. По древним представлениям, смена имени сопровождает переход в новое состояние. Ссылка воспринимается как метафора смерти. Для русского человека предельный трагизм существования в неволе, на границе жизни и смерти зачастую становится условием обретения истины, когда утраченные прежние ориентиры дают возможность найти новые, испытать и пережить самый глубокий духовный опыт. Не случайно чеховский герой именно в Воеводской тюрьме начинает новую жизнь в ином качестве.

Проводя параллели между рассказом «Убийство» и романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», Н. Е. Разумова приходит к выводу о том, что каторга в обоих произведениях является местом прозрения персонажей, но происходит оно по-разному: «Сахалин не открывает ему [Якову] другую жизнь, а заставляет пристальнее всмотреться в ту же самую, единственную» [5, с. 218].

Мотив «истинного зрения» в финале рассказа также вводится оппозицией свет / тьма, которая конкретизируется противоположениями день / ночь, освещенный / неосвещенный, зрячий / слепой. Свет противоположается духовной слепоте («Мы люди неученые, слепые, мы бродим во тьме, и свету не видим» [2, с. 134]). Одержимый страстью к порядку, Яков очутился во мраке сахалинского ада, мучительно пытаясь обнаружить нравственные устаночки в хаотичном разорванном бытии. Только здесь, разделив страдания «вместе с людьми, пригнанными сюда с разных концов, – с русскими, хохлами, татарами, грузинами, китайцами, чухной, цыганами, евреями», он прозревает истину, обретая способность «видеть сквозь тысячи верст этой тьмы» [7, с. 160].

По сути, все повествование подчинено процессу познания, который также связан с важнейшей смысловой доминантой рассказа, поскольку универсальная метафорическая диада свет / тьма является важнейшим элементом мифологического сознания, средством постижения законов окружающего мира для

первобытного человека, источником знания, просвещения и, соответственно, невежества, культурной отсталости.

«Убийство» – это история о долгом и тернистом пути постижения героем, пролегающем сквозь заблуждения к истинному свету. Темное, звериное начало в душе Якова преодолевается в финале, когда, опустившись на самую низкую ступень социальной лестницы, став каторжником и претерпев множество мучений, он «узнал настоящую веру» [7, с. 160].

Рассказ наполнен антиномической проблематикой, которая придает произведению эмоционально-смысловую масштабность. В столкновении основных противоречий жизни кроется залог взаимообусловленности всех явлений. Свойство обоюдной детерминированности понятий внутри бинарной пары отмечает С. Л. Франк: «О каких бы логически уловимых противоположностях ни шла речь, о единстве и множестве, душе и теле, жизни и смерти, вечности и времени, добре и зле, Творце и творении, – в конечном итоге мы всюду стоим перед тем соотношением, что логически раздельное, основанное на взаимном отрицании вместе с тем внутренне слито пронизывает друг друга, – что одно не есть другое, и вместе с тем и есть это другое, и только с ним, в нем и через него есть то, что оно подлинно есть в своей последней глубине и полноте» [6, с. 315]. Лишь через мрак сахалинского ада приходит Яков Терехов к истинному свету. Научившись терпимости, состраданию, уважению и любви к ближним, ценой «ужасов и страданий» он приходит к «простой вере», которую не мог найти весь его род. В соответствии с евангельской традицией свет одерживает победу над тьмой.

«Сквозь конкретную, частную ситуацию здесь проглядывают закономерности национальной истории, а на более глубоком уровне – универсальные проблемы человеческого духа, мучительно пытающегося познать «истину настоящего Бога»», – утверждает Р. Е. Лапушин [4, с. 114].

Бинарность определяет художественную систему произведения, метафорически выражает бытовую, религиозный, этический, онтологический, гносеологический и др. аспекты, анализ которых позволяет выявить ассоциативно-смысловые поля, объединенные семантической дихотомией свет / тьма.

Литература

1. Бит-Варди, Д. И. Мифологические модели в рассказах А. П. Чехова / Д. И. Бит-Варди // А. П. Чехов и его межнациональное значение. – Тбилиси, 2000. – С. 10-14.
2. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. / В. И. Даль. – М., 2004. – Т. 1.
3. Измайлов, А. А. Вера или неверие (Религия Чехова) / А. А. Измайлов // А. П. Чехов: pro et contra: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. – С.-Петербург, 2002.
4. Лапушин, Р. Е. «Сквозь тысячи верст этой тьмы» (к интерпретации рассказа «Убийство») / Р. Е. Лапушин // Чеховский сборник. – М., 1999.
5. Разумова, Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. – Томск, 2001.
6. Франк, С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – М., 1990.
7. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / А. П. Чехов. – М., 1974–1982. – Т. 9.
8. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М., Харьков, 2003.
9. Шестов, Л. Киргегард и экзистенциальная философия / Л. Шестов // Глас вопиющего в пустыне. – М., 1992.

Шматкова І. І. (Мінск, Беларусь)

**ІДЭЙНА-ДУХОЎНЫЯ АСНОВЫ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ НА МАТЭРЫЯЛЕ
ТВОРЧАСЦІ Е. ЛОСЬ, Н. МАЦЯШ, Г. КАРЖАНЕЎСКОЙ**

Асноўнымі ідэйна-зместавымі дамінантамі лірыкі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай з'яўляюцца высокія грамадска-эстэтычныя ідэалы служэння праўдзе, ісціне, красе, свабодзе. Іх лірычная творчасць змяшчае ў сабе ўсю духоўна-духоўную сферу чалавечага быцця, іх вершы – асэнсавальны рух думкі-эмоцыі да таямніц жыцця, спазнання навакольнай рэчаіснасці. Галоўная мэта творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай – наблізіць свет да этычнай нормы, ідэалу духоўна-гуманістычнага існавання. Эмацыянальна-духоўная аснова твораў паэтэс – гэта не ўвасабленне часовага, штодзённага, а выяўленне пачуццёвага, глыбіннага зместу чалавечай душы, экзістэнцыяльна-філасофскага светаразумення.

Пра разглядзе крыніц фарміравання духоўна-эстэтычных асноў творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай выяўляецца, што паэтэсы, адкрываючы сябе, спазнаючы чалавека, навакольны свет, імкнуліся адшукаць адказ на пытанне пра сэнс жыцця. Для Е. Лось гэты сэнс жыцця – у пераадоленні цяжкасцей (верш «Усё жыццё – задача за задачай...»), для Н. Мацяш – супярэчнасць паміж нябесна-высокім і жыццёва-зямным (вершы «Паглядвайма ў неба», «Зазірні ў сябе»), для Г. Каржанеўскай – існаванне ў гармоніі са светам і з самім сабой (вершы «Набываю ці трачу?», «Асенні мёд»).

Паэзія прэзентуецца беларускімі аўтаркамі як высокадухоўная субстанцыя, у якой заключаны цэлы свет, створаны ў супрацьвагу разбуральнаму пачатку, і таму набліжаны да светлых ідэалаў дабрны, любові. Уся іх творчасць прысвечана чалавеку, скіравана да яго свядомасці, каб пераўтварыць яго духоўна і маральна па законах прыгажосці; гуманістычны пафас з'яўляецца асноўным у паэзіі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай. Так, напрыклад, Н. Мацяш асэнсоўвае праблему матэрыяльнага і духоўнага ў грамадстве, ролю мастацтва ў вырашэнні гэтай праблемы: «Я не ведаю ніводнага, колішняга ці сучаснага, грамадства, у якім бы духоўнае пераможна панавала над матэрыяльным. Паўсюль «душа йшчэ з дзерава не злезла» (Л. Кастэнка). Яна і ў XXI стагоддзі ўсё ў тым жа першабытна-калматым лямцу бязглуздай агрэсіі ды культу грубай сілы, падмацаванай фінансамі ці ўладай. Адсюль – бясконцыя крываваыя войны-разборкі, нахабны дыктат волі аднаго ці малалікай групыкі над мноствам. Адсюль – фетышызацыя маэнтакаў і пагарджэнне скарбамі нацыянальнай ды агульначалавечай культуры. Мастацтва ж, як праправа духоўнасці, цягам усяго шматвекавага развіцця чалавечай цывілізацыі ўпарта, бесперапынна, усімі даступнымі яму сродкамі, у тым ліку й літаратурай, нагадвае людзям пра іншыя вымеры жыцця. Пра сапраўды нятленныя каштоўнасці, такія як любоў, праўда, чалавечнасць, сумленне. Пра ўсё тое, без чаго чалавек на зямлі так і застаецца драпежным зверам ці вартай жалю кормнай жывёлінай» [з інтэрв'ю з аўтарам]. Кожная з паэтэс шукае вышэйшы агульначалавечы сэнс існавання, ідэал для грамадства. Паэзія Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай – эстэтычны, духоўна-цэнтрыйны, глыбінна гуманістычны від мастацтва.

На аснове параўнальнага аналізу поглядаў, каштоўнасных арыентацый, духоўных ідэалаў лірычных герайн беларускіх паэтэс можна адзначыць агульнасць этнакультурных каштоўнасцей (родная зямля, прырода, гісторыя, родная мова і інш.), адзінства этычных пазіцый і перакананняў. Творчасць беларускіх паэтэс Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай вызначаецца падабенствам у эстэтычных поглядах і падыходах, у нацыянальна-тыповым адчуванні і ўспрыманні прыроды, у стварэнні вобраза Радзімы, карціны гістарычнага мінулага, увасабленні канцэпцый часу і свету.

Пачуццё Радзімы складае аснову духоўнага свету паэзіі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай. Патрыятычная тэма ў творчасці беларускіх паэтэс прадстаўлена разнастайнымі матывамі: захапленне прыгажосцю родных пейзажаў,

любаві да бацькоў, родзічаў, роднай мовы, гонару за гераічнае мінулае, неабходнасць зберагчы ўсё гэта для нашчадкаў. Лірычная гераіня верша «Адпомста» Н. Мацяш за найвышэйшае шчасце лічыць прыналежнасць да Беларусі. Радкі гэтага верша прасякнуты гонарам за сваю краіну: «Жыву на Беларусі. // Беларуска. // Кахаю беларуса. – // Вось ён, мой // Найдасканальны свет. // Адзіна тут, // У любасці дзяржаве, // І ўтульна мне, // І вольна мне, // І песенна» [5, с. 201]. Ідэя Радзімы з'яўляецца ідэйна-філасофскім цэнтрам паэтычнага свету Е. Лось, Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай.

Аснову канцэпцыі мінулага ў творчасці беларускіх паэтэс Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай складаюць гістарызм, трагізм і дакументальнасць. Паэтэсы звяртаюцца да гісторыі беларускага народа розных часоў. Гэтак, як і У. Караткевіч, Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўская з'ядналі сучаснасць і гістарычны вопыт, паглыбіліся ў мінулае Радзімы, выявілі прыгожыя і высакародныя пачуцці сваіх продкаў.

Е. Лось актуалізуе праблему гістарычнай памяці. Г. Каржанеўская заставрае праблему адказнасці сучаснікаў перад гісторыяй. Н. Мацяш раскрывае мінулае праз асэнсаванне лёсу гістарычных постацей. У паэзіі Е. Лось выразна духоўная прысутнасць Янкі Купалы (верш «Свой Купала»), Максіма Багдановіча (верш «На магіле Багдановіча»), Лесі Украінкі (верш «Лесі Украінцы»), Аляксандра Сяргеевіча Пушкіна (верш «Праўнук Пушкіна»); эстэтычныя велічыні для Н. Мацяш, да прыкладу, тыя ж Багдановіч (верш «Між квецівам снегу...»), Пушкін (верш «Пушкін у Міхайлаўскім»); у Г. Каржанеўскай – А. Міцкевіч (верш «Міцкевічаў дуб») і іншыя. У вершах Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай асэнсоўваецца катэгорыя часу і роля асобы ў гісторыі. Так, Н. Мацяш разважае ў вершы «Прыцяжэнне часу» пра ўплыў часу на чалавека: «Ты стаў дасведчанней сягоння, // А шчаслівейшы быў учора...» [5, с. 175].

Асаблівай трагедыянасцю светаадчування ў творчасці беларускіх паэтэс пазначана паэзія пра Вялікую Айчынную вайну. Кожная з паэтэс увасабляе гістарычны падзеі і асобу пэўнага гістарычнага героя з набліжанаасцю да дакументальнай дакладнасці, але ўсё ж галоўнае для іх – пераасэнсаванне старонкі мінулага і данесці да чытача вечныя ідэалы добра, справядлівасці, любові, праўды.

Пейзажная лірыка беларускіх паэтэс – багацце шматлікіх вобразаў, выбар якіх прадвызначаны нацыянальнымі асаблівасцямі беларускага ўмяшчальнага ландшафту» (Л. Гумілёў); што пацвярджаецца перавагай аднолькавае архетыпаў і топасаў у іх творчасці (вобразы пор года, кветак і інш.). У творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай побач з вясковым пейзажам прысутнічае і гарадскі пейзаж. Для лірычнай гераіні Е. Лось гарадскі свет зрабіўся эстэтычна родным і блізкім: «Горад мой – маё сэрца» [3, с. 86]. Н. Мацяш таксама дарагі сэрцу гарадскі пейзаж роднага ёй горада Белаазёрска (верш «Белаазёрск»). Верш пабудаваны ў форме звароту да горада: «Белаазёрск мой, сон мой залаты, // Мая яшчэ не складзеная песня!» [5, с. 21]. Актуальнай для паэтэс становіцца экалагічная тэма, у паэтычным увасабленні якой відавочнае тыпалагічнае падабенства: агульнасць матываў хвалявання, болю, смутку, тугі і трывогі. Г. Каржанеўская ў вершы з пытальнай назвай «Хто наступны?» задае драматычна-трывожныя пытанні: «Ну, а зойдзеш у лес – усё роўна што ў склеп. // Хор птушыны спыніў існаванне. // Ці наш брат-гараджанін глухі і аслеп? // Хто наступны? Чыё паміранне?» [1, с. 41]

Пейзаж, акрамя таго што з'яўляецца непасрэдным прадметам паэтызацыі, выконвае ў творах паэтэс шматлікія функцыі: фонава-эстэтычную, псіхалагічную, ідэйна-філасофскую і інш. У лірыцы Г. Каржанеўскай пейзаж больш стрыманы, псіхалагізаваны, менш эмацыянальны.

Для прыродапісальных вершаў паэтэс уласціва багацце моўна-выяўленчых сродкаў. На роднай зямлі гэткая прыгажосць, якой няма нідзе, даводзіць Е. Лось у вершы «На дзедавай зямлі», ужываючы звароткі («сыноч»), эпітэты («сіняя азёры»,

«тонкі бярэзнік», «казачная зямля», «баравы край», «бэзавы туман»), параўнанні («бор, нібы званок», «зоркі, як зерне»), адухаўленні («Бярэзнік каленямі бялее»), метафары («бор звоніць», «зоркі сыпяцца»). Дынамізм пейзажу надаюць шматлікія дзеясловы руху («бяжыць», «сыпяцца», «сеяў», «хадзілі») [3, с. 175]. Для мовы пейзажных твораў Г. Каржанеўскай, так як і Е. Лось, і Н. Мацяш, характэрны шматлікія алегорыі, адухаўленні, але ў іх назіраецца меншая колькасць эпітэтаў, метафар і параўнанняў.

Для беларускай паэзіі на матэрыяле твораў Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай характэрна духоўная напоўненасць свету, зарыентаванасць на традыцыйныя народныя і маральна-этычныя каштоўнасці жыцця.

Для беларускай жаночай паэзіі: і для Е. Лось, і для Н. Мацяш, і для Г. Каржанеўскай, – фальклорная традыцыя з’яўляецца асноватворнай, ідэйна-значнай. Абапіраючыся на спрадвечныя духоўныя паняцці і каштоўнасці (каханне, праца, сям’я, шчасце, маці, прыгажосць прыроды, душа, вечнасць, мудрасць, вера, надзея і інш.), беларускія паэтэсы вяртаюць нас да гэтых асноў народна-этычнага ўладкавання жыцця і свету. Ужо сам жаночы пачатак, які выяўляецца ў паэзіі глыбока інтымна, супрацьпастаўляе хаосу мудрасць, гармонію, любоў, нараджэнне жыцця і будучыню дзяцей.

Адвечныя агульнанародныя каштоўнасці ў спалучэнні з маральна-хрысціянскімі ідэаламі склалі аснову паэтычнага светаразумеўня Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай. Яны пераасэнсоўвалі вечныя ісціны і катэгорыі быцця, пры гэтым адбываўся працэс самапазнання, паглыблення маральна-гуманістычнага зместу іх лірыкі. Чалавек з’яўляецца асновай творчасці беларускіх паэтэс, іх духоўна-філасофскага асэнсавання, і менавіта ў чалавечай дабыры заключаны маральны сэнс жыцця чалавека. У творчасці паэтэс дамінуе ідэя вялікай гуманістычнай любові. Матывы любові ў творах Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай набывае хрысціянскае гучанне, у іх вершах увасобілася вера ў Бога як крыніцу маральнага ўдасканалення і духоўнага ўзбагачэння. У Е. Лось гуманістычная традыцыя менш асвечана рэлігійнасцю, у адрозненне ад паэзіі Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай, у якіх ёсць шчырыя звароты да Бога, вершаваныя малітвы. Яны нагадваюць пра вечныя маральныя каштоўнасці жыцця, духоўнае яго вызначальнае ў міжчалавечых стасунках, у адносінах да рэчаіснасці.

У беларускай нацыянальнай паэзіі творчасць Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай займае адметнае месца. Іх мастацкі свет непарыўна звязаны з нацыянальна-культурнай традыцыяй, у выніку чаго вылучаюцца прывірытэтыны ідэі прыродацэнтрызму, чалавечнасці, сумлення, кахання як змястоўна-сэнсавага ядра паэзіі. Кожная з паэтэс ішла шляхам ідэйна-духоўных традыцый, закладзеных Я. Купалам, Я. Коласам, М. Багдановічам і іншымі класікамі (захапленне прыродай, спазнанне высокіх ісцін праз ідэалы прыгажосці, праўды, любові і інш.).

Выхваўчым пафасам, зваротам да маладых прасякнуты вершы беларускіх паэтэс. Як таго патрабуе спецыфіка жаночай літаратуры, менавіта думкай пра духоўнае пераўтварэнне жыцця, гармонію існавання, будучыню чалавечтва асвечана паэзія кожнай з аўтарак. У іх творчасці значнае месца займаюць творы для дзяцей. У гэтым сэнсе паэтэсы з’яўляюцца прадаўжальніцамі духоўна-асветніцка-гуманістычнай дзейнасці Цёткі (Алаізы Пашкевіч).

Пачуццё кахання з’яўляецца эмацыянальна-сэнсавым ядром паэзіі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай. Створаныя імі псіхалагічныя калізій – лірычныя міні-драмы. Творы пра каханне паэтэс-жанчын, калі браць пад увагу гендэрны аспект, багатыя на эмоцыі, перажыванні, вылучаюцца асаблівай пачуццёвасцю, працуюць інтанацый.

Любоўная паэзія Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай – своеасаблівая жанрава-відавая з’ява, якая характарызуецца адметнымі эстэтычнымі і вобразна-мастацкімі рысамі. Неад’емнымі атрыбутамі іх паэзіі кахання з’яўляюцца матывы пяшчоты, шчасця, пакуты, болю. У інтымнай лірыцы беларускіх паэтэс вельмі пранікнёна перададзена пачуццё першага кахання, каханне і рэўнасць – тыповая

сітуацыйнага мадэля у іх вершах. Е. Лось пісала: «Галоўнае ў любові – любоў» [4, с. 252]. Каханне для лірычнай гераіні Н. Мацяш – гэта ісціна, якую, адпаведна сэнсу старажытнага выслоўя, можна выказаць у словах: «Я кахаю, значыць, – існую...» [6, с. 72]. г. Каржанеўская за каханне гатова аддаць усё: «За новае, яснае ў сэрцы святло // Аддаю і гардыню, // і страсць, // і свабоду я» [2, с. 153]. Блізкасць жаночага светаўспрымання пры адрознасці індывідуальнага псіхазмацыянальнага выяўлення не выключае розных спосабаў мастацка-вобразнага ўвасаблення тэмы кахання, што дазваляе гаварыць пра любоўную лірыку Е. Лось, Н. Мацяш, г. Каржанеўскай як арыгінальных з’явы.

Для творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай характэрна нацыянальна-эстэтычная адметнасць. Гэтая самабытнасць праяўляецца ў своеасаблівым поглядзе на рэчаіснасць і жыццё, у нацыянальным моўным каларыце. Для беларускіх паэтэс характэрны адкрытасць, даверлівасць, пранікнёны лірызм, эмацыянальнасць, чуласць да ўсяго навакольнага ў свеце, жыццёвы аптымізм і абвостранае адчуванне прыгажосці.

Эстэтычныя вытокі паэзіі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай – у беларускай песеннай прасодыі. Моўная плынь іх твораў успрымаецца як музыка слова: «Абуджаюцца зямныя сокi, // Бродзяць хмелем п’яным, маладым. // На палях з праталін чарнавокі // Уецца туманоў бялявы дым. « (Е. Лось) [3, с. 15]; «Зноўку ноч цыганкай каля ганка, // Зноў прыйшла прарочыць – варажыць // Самыя шчаслівыя світанкі, // Самыя гаючыя дажджы. « (Н. Мацяш) [5, с. 33]; «Спярэшчаны палі. // З паўночных схілаў // Ніяк не сьдуць снежныя пласты. // Глядзяць палеткі голыя паныла, // Не высахшы ад талае вады» (Г. Каржанеўская) [1, с. 53]. Яны здолелі ператварыць слоўную матэрыю ў эстэтыку мастацтва. Пры дапамозе тонкай інструментарыі кожная з іх перадае мелодыю, гукарытміку сэрца. Лірыка паэтэс ёмістая на думку, кожны таленавіты верш – мікрасвет чалавечага жыцця. Дасягаецца гэта тым, што кожная з паэтэс сцвярджае ідэю свайго твора шляхам развіцця лірычнага пачуцця. Лірыка кожнай з паэтэс – спавядальная песня душы жанчыны.

Літаратура

1. Каржанеўская, Г. Асенні мёд: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 159 с.
2. Каржанеўская, Г. Жыла-была: лірыка / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літ., 1983. – 95 с.
3. Лось, Е. І каласуе даўгалецце / Е. Лось. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 367 с.
4. Лось, Е. Яснавокія мальвы: вершы / Е. Лось. – Мінск: Беларусь, 1967. – 115 с.
5. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязою: вершы і паэмы (1962 – 1992) / Н. Мацяш. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 301 с.
6. Ненадавец, А. М. Святло таямнічага вогнішча / А. М. Ненадавец. – Мінск: Беларусь, 1993. – 287 с.

ЗМЕСТ

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

<i>Шамякіна Т. І.</i>	ЗНАЧЭННЕ НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ Ё СУЧАСНЫМ ГРАМАДСТВЕ	3
<i>Казакова І. В.</i>	ФАЛЬКЛОРНАЯ СПАДЧЫНА ХОЦІМШЧЫНЫ: УЧОРА І СЁННЯ	7
<i>Ненадавец А. М.</i>	БАГАЦЦЕ ФАЛЬКЛОРНАЙ СПАДЧЫНЫ ПАЛЕССЯ	12
<i>Новак В. С.</i>	МЯСЦОВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ ЖЛОБІНШЧЫНЫ	13
СЕКЦЫЯ 1. ФАЛЬКЛОР: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНАСЦЬ		
<i>Бартош О. Э.</i>	ФОЛЬКЛОР ЦЫГАН БЕЛАРУСИ	19
<i>Бельская Т. В.</i>	СІМВОЛІКА ВЕЛІКОДНАЙ АБРАДНАСЦІ ЧЭХАЎ	21
<i>Горбачев А. Ю.</i>	ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОЛЬКЛОРА	24
<i>Гулак А. А.</i>	РОЛЯ А. КІРКОРА Ё РАЗВІЦЦІ МІФАЛАГІЧНАЙ ШКОЛЫ Ё БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ	28
<i>Кавалёва Р. М.</i>	ПАМІЖ ФАЛЬКЛОРАМ І ЛІТАРАТУРАЙ: ДЫСКУРС САМАДЗЕЙНАЙ ТВОРЧАСЦІ САВЕЦКАГА ЧАСУ	31
<i>Калацэй Н. А., Пугач Т. У.</i>	ФАЛЬКЛОР І ТРАДЫЦЫЙНАЯ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСІ. ...	36
<i>Каратай В. К.</i>	РЭЦЭПЦЫЯ РУСКАГА ЖОРСТКАГА РАМАНСА Ё БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ	38
<i>Карашчанка І. В.</i>	«КУРЫЛА-ЯРЫЛА» АБО «ЯРЫЛА» (ЯГО ВАДЖЭННЕ), «ТАВУСЕНЬ» («ТАВУСЯНЬ», «ТАУСІНЬ») І ТАВУСЕНЬСКІЯ (ЗІМОВЫЯ) ПЕСНІ І НЕКАТОРЫЯ ІНШЫЯ ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫЯ СПЕЦЫЯЛЫ «БУДАКОЎ-ПАНОЎ» ПАЎДНЁВАЙ НІЖАГАРОДЧЫНЫ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ПАЛЯВЫХ ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ 1990-Х ГАДОЎ)	41

<i>Лук'янава Т. В.</i>	МЕТОДЫКА ФЕНАМЕНАЛАГІЧНАГА АНАЛІЗУ НЯКАЗКАВЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРОЗЫ 45
<i>Макрушыч А. М.</i>	ДЗЯРЖАЎНАЯ ПАЛІТЫКА ПА ЗАХАВАННІ ФАЛЬКЛОРНАЙ СПАДЧЫНЫ Ў РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ У ПАЧАТКУ ХХІ СТ. 48
<i>Марозава Т. А.</i>	СУЧАСНЫ САЛДАЦКІ (АРМЕЙСКІ) ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСІ: УМОВЫ ФУНКЦЫЯНАВАННЯ, ФОРМЫ БЫТАВАННЯ 51
<i>Прыемка В.</i>	АРЭАЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА ПІНСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ 54
<i>Чукічова Н. П.</i>	ЛЕГЕНДЫ І ПАДАННІ: ДА ПЫТАННЯ АБ ЖАНРАВАЙ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ 56
<i>Шандроха Н. Э.</i>	РЫТАРЫЧНЫ АСПЕКТ АНЕКДОТА ЯК ФАЛЬКЛОРНАГА ДЫСКУРСУ 61
<i>Швед І. А.</i>	ВОБРАЗЫ ДРЭЎ У ДАСЛЕДАВАННЯХ РУСКІХ ЭТНАЛІНГВІСТАЎ: ВЫКАРЫСТАННЕ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРНАГА МАТЭРЫЯЛУ 65
<i>Шевчик Л. Г.</i>	«ЛЮБОВЬ» И «НЕПРИЯЗНЬ» В БЕЛОРУССКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ (НА ПРИМЕРЕ ЭМОТИВНОГО АНАЛИЗА ПЕСНИ «ГАЛУБ НА ЧАРЭШНІ») 69
<i>Шумко В. В.</i>	БЫТОВАНИЕ ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК В ИНТЕРНЕТЕ 72

СЕКЦЫЯ 2. ЛІТАРАТУРА І ФАЛЬКЛОР

<i>Аўдоніна Т. В., Каралёва А. А.</i>	ТРАДЫЦЫІ ЯЗЫЧНІЦКАГА КУПАЛЛЯ Ў СУЧАСНАЙ ДРАМАТУРГІІ 77
<i>Белакурская Ж. Я., Белакурскі В. М.</i>	«НА КРЫЛЛЯХ ДУМ АГЛЕДЗЕЦЬ СВЕТ...» (ЯКУБ КОЛАС – ФІЛОСАФ) 80
<i>Белая А. І.</i>	ЭТНАГРАФІЗМ ЯК РЫСА ЭСТЭТЫЧНАЙ СВЯДОМАСЦІ ПІСЬМЕННІКАЎ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА Я. БРАЙЦАВА «СЯРОД ЛЯСОЎ І БАЛОТ») 82
<i>Бельскі А. І.</i>	ПЕСНЯ ЯК КАНЦЭПТ У ТВОРЧАСЦІ П. ТРУСА 86

- Верабей А. Л.*
**НАРОДНЫЯ (ФАЛЬКЛОРНЫЯ) ПЕСНІ Ў РАМАНЕ
 УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «КАЛАСЫ ПАД СЯРПОМ ТВАІМ»** 89
- Гоўзіч І. М.*
ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ ЯНКІ СІПАКОВА 93
- Грымута С. В.*
**АСАБЛІВАСЦІ МІФАЛАГІЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ
 М. БАГДАНОВІЧА І Л. УКРАІНКІ** 96
- Грынко М. У.*
ВОБРАЗНАЯ СІСТЭМА ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ НАВАГРУДЧЫНЫ 100
- Кабржыцкая Т. В., Дзюкава Э. Ю.*
**СКАНДЫНАЎСКІЯ САГІ.
 ТЭМА ПАЛОМНІЦТВА І НАША ГІСТОРЫЯ:** 105
- Каленік І. В.*
**ЛІТАРАТУРНЫ АНТРАПОНІМ Я. БРЫЛЯ
 Ў КАНТЭКСЦЕ НАРОДНАЙ ВУСНАПАЭТЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ** 111
- Ламека Н. У.*
МІФАПРАСТОРА ПАЭЗІІ ГЕОРГА ТРАКЛЯ 114
- Лебядзевіч Д. М.*
МІФАЛАГІЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў ЛІТАРАТУРЫ ЭПОХІ ЭЛІНІЗМУ 120
- Лявонава Е. А.*
**«АПОКРЫФ» М. БАГДАНОВІЧА Ў МАСТАЦКАЙ РЭЦЭПЦЫІ
 А. РАЗАНАВА («ПАЭМА ВЯХІ»)** 123
- Мішчанчук М. І.*
**ШЛЯХ ДА СІНТЭЗУ: ТВОРЧАСЦЬ АРКАДЗЯ КУЛЯШОВА
 Ў АБСЯГАХ УПЛЫВУ ФАЛЬКЛОРУ** 128
- Муравіцкая А. М.*
ТВОРЧАСЦЬ ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА І ФАЛЬКЛОР 131
- Мятліцкая Г. М.*
МАЛАЯ РАДЗІМА Ў ЛІРЫЦЫ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ 133
- Навумовіч У. А.*
**ЭВАЛЮЦЫЯ БЕЛАРУСКАЙ ПОВЕСЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ:
 ФАЛЬКЛОРНЫ ПАЧАТАК У ЛІТАРАТУРЫ
 («ПРЫГОДЫ ПАНАСА І ТАРАСА» ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА)** 137
- Пазюк Г., Рагойша У. В.*
**МІФАЛАГІЧНАЕ МЫСЛЕННЕ
 ЯК РЫСА ТВОРАЎ КАЛЕКТЫЎНАГА АЎТАРСТВА** 140
- Панькова О. Е., Паньков Е. А.*
**МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАНА
 ВАЦЛАВА БЕРЕНТА «ЖИВЫЕ КАМНИ»** 141

- Петрушкевіч А. М.*
**МАТЫЎ БАЛЮ, БЯСЕДЫ-ВЯСЕЛЛЯ
Ў ФАЛЬКЛОРНА-РАМАНТЫЧНЫХ ПАЭМАХ ЯНКІ КУПАЛЫ** 146
- Поўх І. В.*
**МАТЫЎ БАГНЫ ЯК СРОДАК АДЛЮСТРАВАННЯ
ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫХ АСАБЛІВАСЦЯЎ ІРЛАНДЫ
Ў ПАЭЗІІ ШЭЙМУСА ХІНІ** 150
- Рашэтнікава Н. Б.*
ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАТЫВЫ Ў ТВОРЧАСЦІ АЛОІСА ІРАСЕКА 155
- Сабуць А. Э.*
**ФАЛЬКЛОРНАЯ ПАЭТЫКА
БАРАДУЛІНСКІХ ТВОРАЎ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ** 158
- Светашёва Т. А.*
**ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦЫЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАШЛАЧЁВА** 161
- Сінькова Л. Д.*
**«ВЕРШЫ НАРОДНАГА СКЛАДУ»
МАКСІМА БАГДАНОВІЧА І УЛАДЗІМІРА ЖЫЛКІ** 163
- Старасціна Г. М.*
**ВІТАННІ Ў РАМАНАХ І. МЕЛЕЖА «ЛЮДЗІ НА БАЛОЦЕ»,
«ЗАВЕІ, СНЕЖАНЬ» І ІХ ПЕРАКЛАД НА НЯМЕЦКУЮ МОВУ** 166
- Тамарлі Г. И.*
**МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ПЬЕСЫ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ
«ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБЫ»** 167
- Тарасава С. М.*
ФАЛЬКЛОРНАЯ «ЦЫТАТА» Ў КАНОНЕ ЖАНРУ ПАЭМЫ 173
- Трайкоўская В. П.*
**СТЫЛІСТЫЧНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ
З ЗАОНІМАМІ Ў ТВОРАХ Я. КОЛАСА** 176
- Хальпукова Е. Л.*
**МИФОПОЭТИКА ХРОНОТОПА
СБОРНИКА М. БОГДАНОВІЧА «ВЕНОК»** 177
- Шамякіна С.*
**МІФАЛАГІЧНЫ КАМΠΑНАНТ У СТРУКТУРЫ ВОБРАЗА-ПЕРСАНАЖА
БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗАК** 180
- Шишко Е. С.*
**«И СВЕТ ВО ТЬМЕ СВЕТИТ, И ТЬМА НЕ ОБЪЯЛА ЕГО»:
БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «УБИЙСТВО»** .. 185
- Шматкова І. І.*
**ІДЭЙНА-ДУХОЎНЫЯ АСНОВЫ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ НА МАТЭРЫЯЛЕ
ТВОРЧАСЦІ Е. ЛОСЬ, Н. МАЦЯШ, Г. КАРЖАНЕЎСКОЙ** 190

Навуковае выданне

Фальклор і сучасная культура

Матэрыялы
міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі

22–23 красавіка 2008 г., г. Мінск

Частка 1

Тэхнічны рэдактар Т. А. Фалалеева
Камп'ютэрная вёрстка У. У. Фалалееў

Падпісана ў друк 20.08.2008. Фармат 60x84/16.
Папера афсетная. Гарнітура Pragmatica. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 11,55. Ул.-выд. арк. 16,36. Заказ . Тыраж 100 экз.

Арыгінал-макет падрыхтаваны па заказу УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт»
Прыватным унітарным прадпрыемствам «Паркус плюс»
ЛІ № 02330/0131592 ад 28.07.2005
Вул. Захарова, 76-85а, 220088, Мінск

Надрукавана ў тыпаграфіі ТАА «Смэлтак»
ЛП № 02330/0148765 ад 30.04.2004
Вул. Радзьяльная, 36, 220070, Мінск