
ЛІТАРАТУРА ЗНАЎСТВА: АГУЛЬНЫЯ, ТЭАРЭТЫЧНЫЯ ПЫТАННІ



Вера Ляшук (Брэст, Беларусь)

ЛІЦВІНСКІ І ПОЛЬСКІ ПАТРЫЯТЫЧНЫ ПАФАС ПАЭМЫ АДАМА МІЦКЕВІЧА «ПАН ТАДЭВУШ»

Пан Тадэвуш» — лебядзіная песня Адама Міцкевіча. Пісалася паэма ў Парыжы (завершана ў 1834 годзе), калі многае было перажыта пазтам, выгнаннікам з радзімы.

У паэме з асаблівай сілай выявілася настальгія аўтара па Літве. Далёка, на чужыне, калі маладосць міналася, а рэальнасць не давала ні асабістага, ні грамадскага аптымізму (нядаўна было задушана царскім ўладамі паўстанне 1830–1831 гг.), радзіма, Літва, паўставала ва ўяўленні Міцкевіча як ідэал паўнавартаснага жыцця і харства. Пра гэта ён скажа ў эпілогу твора:

Дзяцінства край!
Спазнаўшы смак выгнання,
Ён драг нам, як першае каханне,
Бо не атручаны самадакорам
За ўсе памылкі, зробленыя ўчора.
У ім задумы спраўджаўся складна
І не быў выпадкам падуладны;
Там рэдка плакаў я, не ведаў злосці.
Туды, у край дзяцінства, хоць бы ў госці
Мне думкай заляцець і сенакосам
Прабегчы па траве ў калена босьм,
Нарваць званкоў з расой пучок ліловы,
Сцінаючы дубцом балігаловы! ¹

Завяршаецца паэма на ўзор народных казак:

Я там таксама быў, мёд, віны піў, а крышку,
Што ў памяці збярог, змясціў у гэту кніжку. (С. 378).

Такім чынам, паэма «Пан Тадэвуш» нарадзілася з уласна перажытага, з уражанняў дзяцінства і юнацтва, якія прайшли на Наваградчыне, з далучанасці

да гісторыі сям'і і свайго роду. Асноўны пафас паэмы — патрыятычны. Патрыятызмам прасякнута любоў Адама Міцкевіча і да роднага кута, так званай малой радзімы — Наваградчыны; да Літвы, г. зн. да гістарычнай радзімы Літвы і да Польшчы у сэнсе былой Рэчы Паспалітай, куды апошнія стагоддзі уваходзіла гэтая Літва як яе саставная частка.

Дзеянне ў паэме адбываецца на Наваградчыне ў шляхецкім маёнтку Сапліцова і ў яго ваколіцах. Некаторыя даследчыкі творчасці Міцкевіча лічылі, што Сапліцова — гэта Туганавічы. Цяпер можна сцвярджаць, што назва сядзібы узята на Наваградчыне. Недалёка ад Завосся, каля Гарадзішча ў Баранавіцкім раёне, ёсць паселішча Сапліцова. Аднак ні ў Туганавічах, ні ў сапраўдным Сапліцове падзеі ў паэме адбывацца не могуць, калі прыняць пад увагу думку даследчыкаў, што ў ёй апісаны Мірскі замак. І Туганавічы, і Сапліцова — занадта далёка ад Мірскага замка, каб можна было з сядзібы праўсці туды на абед ці на вячэр. У паэме «Пан Тадэвуш» апэтызавана айчына Міцкевіча — Літва, а не Туганавічы і іх наваколле, а значыць — і Туганавічы і іншыя шляхецкія сядзібы на Наваградчыне. Аўтар лакалізуваў дзеянне ў творы, увёўшы ў яго шмат тапонімаў сваёй малой радзімы: Наваградак, Варонча, Ляхавічы. Карэлічы, Крашын, Мыш, Дзятлава, Ятра, Налібакі, Нёман, Уша, Мір.

Своесаблівым рэгіянальным арыенцірам у паэме выступаюць прозвішчы герояў. Такія прозвішчы мела шляхта Наваградчыны, у тым ліку сябры паэта: Рымша, Юрага, Зан, Чачот, Верашчака, Дамейка і інш. Неаднайчы згадваюцца і Міцкевічы, нават апісаецца герб гэтага шляхецкага роду. Не абмінуў паэт і роду маці — Маеўскія. Гістарычныя асобы — Касцюшка, Рэйтан і інш. — успрымаюцца як землякі герояў паэмы.

Агульную геаграфію дзеяння пашыраюць Віцебск і Мінск, Гародня і Слонім, Пінск і Вільня, Ліда і Клецк і іншыя гарады і мястэчкі. Большасць герояў паэмы — ліцвіны, аднак ёсць сярод іх і палякі, яўрэі. Усіх іх яднае патрыятычнае пачуццё да той зямлі, на якой яны жывуць, апрача рускіх ці тых з ліцвінаў, хто перакінуўся на службу да заваёунікаў. Заўважым таксама, што асобыя з рускіх, як капитан Рыкаў, разумеюць патрыятычныя памікненні ліцвінаў і згодныя падтрымаць іх надзеі і мары пра незалежнасць Радзімы. У вусны гэтага рускага капитана Міцкевіч уклай дарагія для сябе слова:

Па мне б: Москва — для расіян, а ляхам —
Іх Польшча. Вось такім, панове, шляхам
І вырашыць бы спрэчку назаўсёды,
Але ж як вырашыш без царскай згоды? (С. 290).

Асаблівую сімпатыю выклікаюць героі паэмы, адданыя радзіме, гатоўвия змагацца за яе вызваленне ад расійскага паняволення ахвяруючы дзеля гэтага ўсім аддаць жыццём. Невыпадкова паэма стракаціць назвамі: Літва, ліцвіны, ліцвінскі.

Паэт і яго героі захапляюцца прыродай краю, шляхетнымі звычаямі, гасціннасцю ліцвінскай шляхты, яе паляваннямі і іншымі заняткамі ды вясяленнямі. Карціны жыцця на Наваградчыне намаляваны жыві, гэтак жывапісна, у такім багацці і праяў і з такімі падрабязнасцямі, што сведчаць пра неспатольную тугу аўтара па Літве. Як слушна падкрэслівае У. Мархель, матыў вяртання ў паэмэ — адзін з вызначальных: «З часам лучнасць яго (Міцкевіча. — В. Л.) з радзімаю ўскладнілася, перайшла, як бы мовіць, у якасна іншую фазу. Эміграцыя паглыбіла разрыў фізічна-прасторавы, але ўзмаціла, абвастрыла сувязь духоўнага парадку, пры tym на фоне ўяўляльной палітычнай радзімы, радзімы страчанай дзяржаўнасці»².

Патрыятычныя пачуцці — пераканальна паказвае Міцкевіч --- фарміруюцца ў яго герояў на прыкладзе гісторыі сваёй Бацькаўшчыны. Аўтарская думка то сягае ў сівую дауніну, і ўспамінаюцца Міндоўг і Гедымін, Вічен і Вітаўт, Альгерд і Кейстут, то звяртаецца да нядоўнага герайчнага-трагічнага мінулага. Паshanай і любоўю авеяны ў паэмэ Тадэвуш Касцюшкі і Тадэвуш Рэйтан. Згадваюцца таксама іншыя героі паўстання пад кірауніцтвам Касцюшкі: Якуб Ясінскі, Аляксандр Пацей, Тадэвуш Корсак. У гонар Касцюшкі атрымаў імя і герой паэмы. Яно вынесена ў загаловак твора — «Pan Tadeusz». Партрэты Касцюшкі, Рэйтана, Ясінскага і Корсака віселі ў доме Сапліцаў і нагадвалі юнаму Сапліцу пра мужнасць і ахвярнасць у імя айчыны.

Адам Міцкевіч не абышоў увагай і тых патрыётаў, хто верыў, што Напалеон нясе вызваленне любай Літве. Побач з вобразамі, створанымі аўтарской фантазіяй, маладымі шляхціцамі, што перабіраліся за Нёман і ўлівалися там у напалеонаўскае войска, у паэмэ дзейнічаюць і гісторычныя асобы: Ян Дамброўскі, Кауль Князевіч, Дамінік Радзівіл і іншыя. Узел ліцвінаў у паходзе Напалеона на Расію ўспрымаецца большасцю шляхты як прадаўжэнне барацьбы народаў Рэчы Паспалітай пад кірауніцтвам Касцюшкі за вызваленне радзімы. Разам з tym на старонках паэмы яскрава паказваецца, што гэта былі шляхецкія ілюзіі.

Хоць не ўсіх шляхціцаў ахапіла эйфарыя. Былі такія, хто разумеў: на родную зямлю прыйшли чужынцы. Так, Мацек Дабжынскі бачыць, што Напалеон з дапамогай ліцвінаў вырашае свае праблемы, а яго салдаты паводзяць сябе як звычайнія заваёўнікі:

Я не сляпы: жанчын па вёсках знеслаўляюць
І з веры нашай здзекуюцца, абдзіраюць
З ікон аклады ў цэрквах і ў касцёлах,
Рабуюць гвалтам, нас пакінуць босых, голых. (С. 361).

У паэме гучыць думка, што чужынцы ніколі не неслі і не могуць несці сапраўдную свабоду і дзяржаўнасць іншаму народу. Гэтага ён павінен дамагацца сам, бо зусім верагодна, што адзін заваёўнік заменіць другога ды яшчэ з дапамогай паняволенага народа. Пазнейшая і сучасная гісторыя Беларусі пацвердзіла актуальнасць трывогі Адама Міцкевіча.

Любімъя герой паэта балюча ўспрымаюць абыякавасць, пагарду да свайго, роднага. Калі, напрыклад, Граф і Тэлемена пачалі расхвальваць замежныя краявіды як ідэал хараства ў процівагу родным краявідам, у маналогу маладога Сапліцы выказаны боль, што ліцвінскія мастакі не адкрылі свету прыгажосць сваёй зямлі.

Чаму пан Граф, што мае талент мастакоўскі,
Не піша нам карцін, дзе б наш пейзаж літоўскі
Прадставіў бацькаўшчыну нашу за мяжою
З яе багаццямі і ўсёй яе красою
Народам свету? (C. 98).

На заручынах Зосі і Тадэвуша нявеста была ўспрынята з захапленнем бо яна з'явілася перад гасцямі ў нацыянальным уборы, які хораша падкрэсліваў яе маладосць і пекнасць. І пад агульнае асмяянне трапіў Рэгент, які, паводле патрабавання Тэлемены, на гэту важную для яго ўрачыстасць змяніў шляхецкі кунтуш на модны фрак. Аўтар назваў Рэгента, дуралеем. Пазней гэта ўсвядоміў і сам герой:

Прайшоў, нібы пад розгамі пры пакаранні,
Праходам пад нястрымны шум і наsmіханні
Натоўпу, праклінаў у беглых думках моду
Ды і сябе, што смешным пудзілам з гарода
З'явіўся тут перад шляхецтвам і Забокам. (C. 362).

Праз уесь твор сцвярджаеца неабходнасць беражліва захоўваць свае традыцыі, тое адметнае, што адрознівае ліцвіні ў ад іншых народаў, даражыць тым, што атрымалі ў спадчыну ад продкаў. На «апошнім старапольскім банкеце» пасля тоста генерала Дамбровскага за дабрабыт і росквіт народа літоўскага і прапановы пачаць банкет паланезам пад вайсковы аркестр Суддзя запярэчыў такому шаноўнаму госцю:

«Можа б, не іграла
Пакуль што гэта музыка? Я тут спраўляю
Заручыны пляменніка, а ў нашым краі
З прапрадзедаў была і засталася мода
Гуляць і пець пад музыку свайго народа...» (C. 370).

Адам Міцкевіч клапоціцца пра адзінства народа — вышэйшых і ніжэйшых саслоўяў, шляхты і прыгонных. Гэтае адзінства надае моц дзяржаве. Узорам для іншых у паэме выступаюць Сапліцы. Іх узаемаадносіны з прыгоннымі паказаны ідэалізавана. Тадэвуш дае вольную сваім сялянам і тым, што належаць яго нарачонай. Тадэвуша падтримала Зося. Гэты крок маладых не ўсімі шляхціцамі быў успрыняты прыхільнна. Паказальная рэакцыя Герваза, які сумняваеца, што хлоп здолее разумна распараадзіца дараванай волі.

Літва з'яўляеца радзімай і для дабужынцаў. Гэта — этнічныя палякі, якія пасяліліся ў Беларусі яшчэ ў XIV ст. Міцкевіч праводзіць выразную мяжу паміж этнічнымі ліцвінамі і палякамі. Адметнасць дабужынцаў выявляеца ва ўсім: у знешнім абліччы, у мове, у звычаях, у побыце, ва ўкладзе жыцця. На Наваградчыне яны жывуць ізаляванай групай, верныя запаветам сваіх бацькоў, далёкай радзімі на Мазуршчыне. У дабужынцаў сваё мысленне, свой менталітэт. Адрозненне іх відаць нават і ў такой дробнай дэталі, як даюць мянушкі палякі і беларусы:

«Наш Верхавод і Трусаўод» у кожнай хаце
Апошні час не без павагі звалі Мацю
Ү засценках, а ў ліцвінаў сельскіх між дзядзькамі
Ён быў тутылаваны: «Мацька над Мацькамі». (С. 197).

Адам Міцкевіч настойліва даводзіць, што ліцвіны і палякі — гэта два этнасы, што ў Літве жыве няшмат палякаў. Іншая справа, што яму была дарагая думка пра еднасць народаў у былой Рэчы Паспалітай:

Дабжынцы і ліцвіны — гэта ж два народы.
Не помнячы даўнейшых згад паміж сабою,
Яны з'яднаны ўсё ж супольнай барацьбою. (С. 281).

Паэт перакананы, што, ліцвіны і палякі — гэта народы-братья, і ў тым іх сіла і надзея на аднаўленне дзяржаўнасці. На заручынах Тадэвуша і Зосі натоўп выгукваў: «Слава нашым палкаводцам! Няхай жыве садружнасць польскіх ваяводстваў з літоўскім!» (С. 370). Вытокі дружбы ліцвінаў і палякаў, паказанай у творы, — у агульнай гісторыі гэтых народаў. Гэтую дружбу, кажа адзін з герояў, блаславіў Бог, а раз'яднаць хocha д'ябал:

І мне здаецца іншым разам
Дзівосным лёс сяцёр абедзвюх: іх Кароны
І нашае Літвы — нібы маладажонаў,
Па боскай волі звенчаных. З'явіўся д'ябал
І стаў іх разлучаць:схапіў адну абапал
І цягне. Бог сваё, а чорт сваё балбоча,
Ды адпускаць Літву-ахварніцу не хоча. (С. 333).

Звернем увагу на супрацьпастаўленне «іх — наша». У кожнага з гэтых народаў да ўтварэння Рэчы Паспалітай была свая гісторыя. Сімвалам яе выступаюць у паэме іх гістарычныя гербы: у ліцвінаў — «Пагоня», у жамойтаў — «Мядзведзь».

Назва апошняй дзяржавы палякаў, ліцвінаў, жамойтаў — Рэч Паспалітая — сустракаецца ў паэме «Пан Тадэвуш» рэдка. У гэтым значэнні частей ужываеца тапонім «Польшча». Звычайна палякамі называюць нават ліцвінаў расійскія чыноўнікі. Часам замест слова «паляк» у прямым яго значэнні яны карыстаюцца словам «лях».

Тым не менш, слова «Польшча», «паляк», «польскі» гучаць у вуснах і самога Міцкевіча, і яго герояў у значэннях адпаведна Рэчы Паспалітай, жыхара гэтай дзяржавы, усяго таго, што мае дачыненне да апошняй назвы дзяржавы ліцвінаў. Да слова «Польшча» ў гістарычным, а не ў этнічным значэнні шырока звяртаецца паэт у эпілогу да паэмы, каб выказаць свой боль з прычыны паражэння паўстання 1830–1831 гг., калі ў чарговы раз аднавішь дзяржаўнасць не ўдалося, калі зноў выступленне народаў былой Рэчы Паспалітай было патоплена ў крыві і каштавала многіх жыццяў:

О, Маці Польшча! Дзе знайсці мне сілы
Жаль выказаць каля тваёй магілы,
Што шчэ не аблягla?.. (C. 380).

Такім чынам, у эпілогу малая радзіма паэта, гістарычная Літва і Рэч Паспалітая збліжаны і паяднаны адной назвай — Польшча. Эпітэт «Маці» з асаблівай глыбінёй і паўнатой перадае стаўленне паэта да сваёй радзімы ў шырокім значэнні гэтага слова. Тут аўтарская думка засяроджана не толькі на трагічным сённяшнім дні, але лунае ў будучынію. Адам Міцкевіч хоча верыць што сярод яго народа знайдзеца аракул, які натхніць народ на новае змаганне. І тады спраўдзяцца надзеі паэта вярнуцца ў «дзяцінства край», хоць госцем, на дарагую Наваградчыну, у Літву.

¹ Міцкевіч Адам. Пан Тадэвуш / Пераклад Я. Семяжона. Мн., 1985. С. 381. Далей цытаты з паэмы даюцца па гэтым выданні, з пазначэннем у дужках старонак.

² Мархель У. І. «Ты як здароўе...»: А.Міцкевіч і тэндэнцыі адраджэння беларускай літаратуры. Мн., 1998. С. 106.

Ірына Бурдзялёва (Мінск)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ТРАДЫЦЫЙ ЕЎРАПЕЙСКАГА СЕНТЫМЕНТАЛІЗМУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XIX СТАГОДДЗЯ

Пра самабытнасць беларускай літаратуры і, разам з тым, далучанасць яе да агульнаеўрапейскага літаратурнага працэсу сведчаць адметныя характеристар развіцця ў ёй універсальных мастацкіх з'яў, адаптацыя і трансфармацыя асобных мастацкіх стыляў. Адзін з такіх прыкладаў — літаратура беларускага сентыменталізму.

У літаратурах Заходняй Еўропы XVIII стагоддзя паспяхова развіваўся сентыменталізм, што ўзнік як процівага рацыяналістычнаму класіцызму,

узмацняліся прадрамантычныя тэндэнцыі. У беларускай жа літаратуры на гэты перыяд прыпадае самы вялікі застой. Ён быў выкліканы дэнацыяналізацыяй беларускай эліты, забаронай беларускай мовы ў афіцыйным ужытку і высокіх літаратурных жанрах, самой ідэалогіяй Асветніцтва. Духоўныя і інтэлектуальныя запатрабаванні грамадства забяспечвала шматмоўная літаратура Беларусі, якая карысталася найбольш польскай, а таксама лацінскай, яўрэйскай, рускай мовамі. У гэтым шматмоўным утварэнні ўласнабеларуская літаратура займала сціплае месца.

Можна вылучыць два этапы, дзве фазы развіцця сэнтыменталізму ў Беларусі. Першы этап звязаны перадусім з польскамоўнай літаратурай Беларусі. Менавіта праз пасрэдніцтва польскай літаратуры, становячыя вядомымі на нашых землях творы выдатных англійскіх, нямецкіх, французскіх пісьменнікаў, у тым ліку сэнтыменталістаў. Разам з тым немалаважна, што заснавальнікі польскага сэнтыменталізму С. Кубліцкі, Ф. Князьнін, І. Быкоўскі нарадзіліся і атрымалі адукцыю ў Беларусі. Каля трыццаці год пра жыў у Беларусі Ф. Карпінскі. Гэтыя пісьменнікі паклалі ў аснову многіх сваіх твораў беларускага фальклору, рэаліі беларускага жыцця, стварылі сваіх герояў на ўзор беларускага селяніна, адлюстравалі беларускую мен тальнасць.

Дзяякуючы польскай літаратуры ідэі сэнтыменталізму ўмацаваліся на беларускай глебе, а беларускі элемент, у сваю чаргу, быў вельмі адчувальны ў творах польскамоўных пісьменнікаў гэтага кірунку. Можна сцвярджаць, што творчасць названых пісьменнікаў, якіх да нядайняга часу прынята было лічыць цалкам польскімі, належыць усёй культурнай супольнасці былой Рэчы Паспалітай. Гэтых пісьменнікаў-сентыменталістаў у нас правамерна лічылі сваімі, іх творы былі ўлучаны ў мясцовы культурны кантэкст, іх традыцыі і набыткі ўспрыніяты і асэнсаваны нашай грамадскасцю. Іхняя творчасць часткова запаўняла вакуум, што ўтварыўся ва ўласнабеларускай літаратуры таго часу. Такім чынам, сэнтыменталізм ў літаратурным жыцці Беларусі другой паловы XVIII ст. быў засвоены і адаптаваны праз польскамоўныя творы аўтараў — ураджэнцаў ці сталых жыхароў беларускай зямлі.

Другі этап развіцця сэнтыменталізму пачынаецца ў першай палове XIX стагоддзя, калі ў большасці ўсходнеевропейскіх літаратурён ужо перастаў існаваць. Гэты этап звязаны з асаблівасцямі станаўлення новай беларускай літаратуры.

Новая беларуская літаратура фармавалася ва ўмовах, калі яе ўласная лінія развіцця была парушана, а таму яна мусіла звяртацца да вопыту і традыцый суседніх літаратур. І найперш — да вопыту «сваіх» польскамоўных пісьменнікаў. На прыклад, у такой сітуацыі, яна выкарыстоўвала напрацоўкі польскага сэнтыменталізму як свае ўласныя, як традыцыі сваіх пра мых папярэднікаў. Як слушна адзначае А. Мальдзіс: «Беларусская літаратура XIX ст., асабліва ў першай палове, у многім абапіралася на традыцыі

польскага сэнтыменталізму і класіцызму. Гэтыя мастацкія напрамкі эпохі Асветніцтва не атрымалі належнага развіцця ў беларускай літаратуры. Аднак такі «пераскок» цэлай ступені літаратурнага працэсу не мог прайсці бяскладна. Сваё Асветніцтва, свой класіцызм і сэнтыменталізм беларуская літаратура вымушана была пражыць у сціснутым, трасфармаваным выглядзе ў першай палове XIX стагоддзя»¹.

Тым не менш, сэнтыменталізм у новай беларускай літаратуры здолеў рэалізавацца як паўнавартасная, цікавая і самабытная мастацкая плынь. Самабытнасць беларускага сэнтыменталізму гэтага, другога яго этапу, была абумоўлена не толькі працэсам паскоранага развіцця беларускай літаратуры, які сцягваў, ушчыльняў у адным часе мастацкія стылі. Агульная карціна стыляў дапаўнілаецца тым, што на пачатку стагоддзя ў асяроддзі польскамоўных пісьменнікаў-ліцвінаў, асабліва ў творчасці А. Міцкевіча, нараджаецца рамантызм, які спрыяе беларускай літаратуры сінхронна развівацца з іншымі еўрапейскімі літаратурамі. Ствараецца унікальная культурная сітуацыя адначасовага сусідавання розных мастацкіх кірункаў — класіцызму, сэнтыменталізму, асветніцкага рэалізму, рамантызму. Адметнасць бытавання розных мастацкіх стыляў тлумачыцца яшчэ і геапалітычным становішчам Беларусі, што на працягу стагоддзя ў была арэнай міжкультурнага дыялогу, пасрэдніцай узаемадачынення ў тых ці іншых літаратурных традыцый і кірункаў. У гэтых варунках выяўлялася здольнасць розных мастацкіх стыляў, разнастайных форм літаратурнага жыцця да рухомасці, незвычайнай актыўнасці ва ўзаема-прянікненні і ўзаемаспалучэнні. Сэнтыменталізм гэтага перыяду рухомы, гнуткі, актыўны ў спалучэннях з іншымі мастацкімі стылямі і формамі мастацкай свядомасці ў межах творчасці аднаго пісьменніка або аднаго твора.

Сэнтыменталізм як культурная з'ява на землях былой Рэчы Паспалітай рэзаніраваў са спецыфічнымі грамадска-палітычнымі ўмовамі, калі ягоныя прынцыпы асэнсоўваліся паняволенай нацыяй, якая прагнула дзяржаўнага адраджэння, для якой ідэі нацыянальнага адзінства, класавага салідарызму былі актуальныя і жыццёва неабходныя. Грамадска-палітычны ідэал пісьменнікаў пачатку XIX стагоддзя прадаўжае фармавацца пад уплывам этичных і эстэтычных канонаў класіцызму і сэнтыменталізму, бачыцца ім у ідylічным, мірным сужыцці палярных саслоўяў. Пра паступовую гарманізацыю жыцця шляхам выхавання ўзвышанных пачуццяў, дабрыні і спагады да сацыяльна прыніжаных, пашырэння асветы марылі Я. Чачот, А. Рыпінскі, У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч і інш. Узбраны шлях яны лічылі прыдатным толькі ў нацыянальна-вызваленчай ба-рацьбе.

Паказальна, што Я. Чачот, які німала паспрыяў пераходу свайго сябра А. Міцкевіча да рамантызму і сам пісаў польскамоўныя рамантычныя балады, заставаўся ў сваёй беларускамоўнай творчасці верным мастацкім

прынцыпам папярэдняй эпохі, прынцыпам сэнтыменталізму. Сэнтыменталізм імкнецца не столькі адлюстраваць жыщё ва ўсіх супярэчнасцях і паўнаце, колькі выхаваць чысціню, сардэчнасць і высакароднасць у чалавеку. Цёмная і забітая вёска далёкая ад ідыліі, ад таго, якой яна павінна быць у мірах, — значыць, трэба вучыць, выхоўваць мужыка, набліжаючы да ідэалу. Я. Чачот разважае прагматычна наконт прызначэння сваіх вершаў: «Ці не дайшлі б яны да сэрцаў дабрачынных паноў і ці не зварнулі б больш чулую увагу на сялян, а разам з тымі ці не прычыніліся б да паляпшэння нораваў гэтых працавітых суайчыннікаў?»². Таму ў беларускамоўнай паэзіі Я. Чачота дыдактычна ідэя палягае ў аснове амаль кожнага яго верша, але дыдактызм суседнічае з лірызмам, маралізатарства з чуллівасцю. Напрыклад, каб павучальнасць верша «Плакала бяроза ды гаварыла» мацней закранала пачуцці жалю і спагады, рацыянальная ідэя аформлена ў слёзную скаргу самой бярозы. З вялікай замілаванасцю гаворыць Я. Чачот пра добрага, працавітага, правільнага мужычка «Як то добра, калі мужык...» Са скарбонкі народна-паэтычных сродкаў Я. Чачот бярэ эмацыянальныя звароты, памяншальна-ласкольныя формы слоў і стварае ў вершах чуллівы настрой лагоднасці і добразычлівасці. У вершах Я. Чачота паўстае ўнутраны свет самога аўтара, які прасякнуты прагай гармоніі паміж людзьмі, спагаднасці, міласэрднасці і дабрыні, усведамленнем роўнасці ўсіх саслоўяў перад Богам і вечнасцю. Яго сэнтыменталізм не вытанчана-салонны, а дэмакратычны, скіраваны на істоту занядбаную і пагардженую — беларускага мужыка.

Беларуская літаратура пачатку стагоддзя, яшчэ не сцвердзіла сваіх трывалых традыцый і звязрталася не толькі да суседніх больш развітых літаратур, але ў першую чаргу да ўласнага фальклору. Яна імкнулася пераняць дух народнай паэзіі, выкарыстоўвала яе сюжэтна-вобразную сістэму і мастацкія сродкі. Беларускаму менталітэту ўласцівы мяккасць, чуласць, сардэчнасць, спачуванне да чалавечай бяды, што яскрава прайвілася ў народнай творчасці і так вабіла прыхільнікаў сэнтыменталізму. Да народна-паэтычных скарбай у стварэнні атмасфери дабрыні, лагоднасці, падкрэсленай эмацыянальнасці звязрталіся В. Дунін-Марцінкевіч, У. Сыракомля, Адэля з Устроні і інш.

Прыкладам арыентацыі беларускага сэнтыменталізму на выкарыстанне фальклорных мастацкіх сродкаў можа быць паэма Адэлі з Устроні «Мачаха». Сама сюжэтная канва яе ўзята з фальклорнай вобразной сістэмы — кахранне, якому не суджана спраўдзіцца, хлопец, няшчасная сіратка, злая мачаха. Злая мачаха і няўмольная бура, якая хоча патапіць човен з каҳаным, выступаюць як няўмольнае зло — досьць распаўсюджаны ў сэнтыменталізме сродак стварэння меладраматычнага эффекту. Паэма пабудавана згодна з прынцыпам паралелізму — спрэчка паміж «літоўчыкам»-Нёманам і бурай у першай частцы паэмы і дыялог паміж мачахай і дзячынай у другой. Як няма згоды паміж стыхіямі прыроды, так няма згоды і

чалавечнасці паміж людзымі, і хутчэй за ўсё ніколі не злучацца праз зло, якім поўны свет, сэрцы двух закаханых. Хоць твор не скончаны, мы адчуваєм трагічную развязку, якая павінна выклікаць слёзы спагады ў чытача. Дыялогі пазмы гучаць як дыялогі народных песен, а плач-скарга самотнай, несправядліва пакрыўджанай дзяўчыны як народная сірочая песня.

Рысы больш літаратурнага, «класічнага» сэнтыменталізму назіраюцца ў творчасці польска-беларускіх пісьменнікаў Т. Лады-Заблоцкага, Я. Баршчэўскага. У зборніку Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня» адчуваюцца моцны рамантычны струмень, уплыў гатычнага рамана, рэха твораў барока, але ідэйны план цалкам вытрыманы ў духу эпохі Асветніцтва. Падзел паміж дабром і злом вынікае ў творы з маральна-этычнага светаразумення. Не высокое нараджэнне забяспечвае дабрадзеінасць чалавека, а жыццё цнатлівае і працавітае. Беды і няшчасці нясе с сабой цывілізацыя, якая разбэшчвае норавы, разбурае ціхі лад жыцця вёскі. Апошнім прытулкам ідылічнай патрыярхальнасці аказваецца фальварак пана Завальні. «Маё жытло — гэта порт на беразе мора», — гаворыць сам гаспадар, чалавек незвычайны ў сваёй дабрыні і чалавекалюбстве. У гэтым апошнім прытулку патрыярхальнага свету пануюць дабрадзеінасць і сардэчнасць, такія рэдкія для часоў, што насталі. Сама Беларусь у чуліва-журботных успамінах пісьменніка малюеца як ідылічны куточак, куды няспынна імкнецца душа, каб суняць боль і тугу па тым часе, які ўжо не вернеш.

Найбольш поўна спецыфічныя рысы беларускага сэнтыменталізму адбіліся ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, цэнтральний постасці беларускай літаратуры XIX стагоддзя. Ягоны першы твор, які дайшоў да нас, «Ідылія», створаны ў жанры «сляянкі» («ідыліі») і цалкам адпавядае эстэтычным патрабаванням сэнтыменталізму. З надыходам эпохі сэнтыменталізму «сляянка» становіцца ўлюблённым жанрам, бо яго вызначальныя прыкметы найбольш стасаваліся з самой ідэалогіі гэтай плыні. «Сляянка» стварала вобраз «узорнага» з гледзішча сэнтыменталізму чалавека, вяскоўца, што паўставаў як ідэальная мадэль чалавека ўвогулле, а ягоны лад жыцця як спраўдженне адвечнага парадку. В. Дунін-Марцінкевіч не толькі нацыянальна асвойвае старажытнейшы жанр «сляянкі», але і выкарыстоўвае не менш старажытны прыём пераапранання, маскарадызацыі, вельмі папулярны ў еўрапейскай літаратуре, звяртаецца да распрацаванай тэмы «паненкі-сялянкі». Такое спалучэнне падаецца яму найбольш прыдатным для мастацкага ўласаблення асветніцкіх ідэалаў, сканцэнтраванай пропаведзі галоўных ідэй сэнтыменталізму: роўнасці ўсіх людзей перад Богам, вяртанню да «натуральнага права» кожнага чалавека, сцвярдженне любові як вышэйшай даброты.

Каханне паміж сляянкай і арыстакратам выступае як антытэза грамадской няроўнасці і сацыяльнай несправядлівасці. Праз гэта універсальнае, натуральнае пачуццё адбываецца духоўнае пераадржэнне, ачышчэнне

ад забабонаў сапсаванай цывілізацыі спустошанага касмапаліта Каравя Лятальскага, узыходжанне яго да сваёй вышэйшай сутнасці — «натуральнай дабрадзейнасці». І тут зазначым, свядомым рашэннем галоўнага героя ажаніцца з сялянкай, якое ўрэшце прывяло яго да ўнутранага ўзвышэння, В. Дунін-Марцінкевіч адрозніваеца ад многіх сваіх ідэйных паплечнікаў у суседніх літаратурах, дзе шчаслівая развязка ў падобнай сітуацыі забяспечвалася нечаканай разгадкай высакараднага паходжання герайні і праблема саслоўнай няроўнасці як перашкоды да шчасцю сама сабой здымалася.

У творчасці пісьменнікаў-сентыменталістаў, для якіх прынцыпова важнае супрацьпастаўленне горада і вёскі, сталіцы і правінцыі, злу творыцца аномаліяй — разбэшчаным грамадствам і сапсаванай цывілізацыяй. Абавязковай умовай для духоўнага абнаўлення і паравыхавання Лятальскага з'яўляецца вяртанне яго да натуральнага жыцця, цнатлівай вёскі, да маці-природы.

Сентыменталізм заўсёды зважаў на асобу найбольш пакрыўджаную і прыгнечаную, падкрэсліваў яе маральну перавагу — душэўную чысціню, высакароднасць натуры. Беларускаму селяніну ў творах В. Дуніна-Марцінкевіча ўласцівы самыя годныя праявы души, пачуццё патрыятызму, тонкае і глыбоке светаадчуванне. Ён выступае носьбітам гістарычнай памяці, даўніх традыцый, жыццёвай мудрасці. Каб выклікаць у чытача большую сімпатыю да селяніна, аўтар свядома ідэалізуе свайго героя, паказвае светлыя, радасныя бакі яго жыцця.

Калі Я. Чачот вучыць мужыка, то В. Дунін-Марцінкевіч захапляеца ім, калі Я. Чачот выхоўвае селяніна, то В. Дунін-Марцінкевіч лічыць, што шляхта глыбей захрасла ў чалавечых хібах і мае большую патрэбу ва ўнутраным ачышчэнні.

У сцварджэнні роўнасці ўсіх саслоўяў, у трактоўцы «натуральнага чалавека» як носьбіта дабрадзейнасці, у ацэнцы згубнай ролі прагрэсу беларускі пісьменнік найбольш блізкі да Ж.-Ж. Русо. Але адрозна ад французскага асветніка, ён быў прыхільнікам паступовага ўдасканалення грамадства праз выхаванне чистых і высакародных пачуццяў.

Падсумуем сказанае. Сентыменталізм, што пранік у Беларусь дзякуючы польскому пасрэдніцтву, меў шэраг адметнасцяў ў нашай літаратуре. Можна вызначыць два этапы, фазы яго развіцця. Першы звязаны з польскамоўнай літаратурай сентыменталізму канца XVIII ст., якая стваралася пісьменнікамі, што нарадзіліся або дойша жылі ў Беларусі. У першай палове XIX ст. пачынаеца другі этап звязаны цяпер ужо з новай беларускай літаратурай. Для яго харарактэрны дэмакратызм, сацыяльная завостранасць, абарона простага чалавека, увага да яго ўнутранага свету, эстэтычнае здольнасць спалучацца ў творы з іншымі мастацкімі стылямі. Сентыменталізм ў нашай літаратуры вельмі плённа ўжываў фальклорную вобразнасць і мастацкія сродкі вуснапаэтычнай творчасці.

У другой палове XIX ст. сентыменталізм як мастацкая з'ява не развіваўся, але мастацкі вопыт сентыменталізму і такія яго заслужаныя вартасці, як абарона простага чалавека, былі прадоўжаны і развіты у наступных літаратурных пакаленнях.

¹ Мальдзіс А. Традыцыі польскага Асветніцтва ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя. Мн., 1972. С. 5.

² Чачот Я. Наваградскі замак. Мн., 1989. С. 177.

Таццяна Кабржыцкая (Мінск)

БЕЛАРУСКІЯ КААРДЫНАТЫ МАСТАЦКАЙ ПАРАДЫГМЫ ВОБРАЗА ІВАНА МАЗЕПЫ

Aсоба Івана Мазепы, знакавай фігуры ўкраінскай гісторыі, на працягу доўгага часу мэтаскіравана праецыравалася афіцыйнымі структурамі ў свядомасць усходнеславянскага жыхарства як выразна адмоўная. Савецкая гісторыяграфія праз школьнія падручнікі адразу і назаўсёды выхоўвала ў чалавеку разуменне Мазепы як антыгероя праз ягоны ўдзел у лёсавызначальнай для ўсходніх славян Палтаўскай бітве 1709 г.

Заходненеўрапейскі падыход да асобы гетмана Украіны грунтуеца пे-раважна на іншай канцепцыі ўкраінскай ідэі як нацыявызначальнага, дзяржаватворчага пытання.

Такім чынам, прачытанне біографіі гетмана і стварэнне яго вобраза непасрэдна залежалі ад палітычных арыентацый творцаў і тых метадаў мастацкага пісьма, якімі яны валодалі. Вобраз Мазепы мог паўстаць у жанры падарожных нататкаў — як вынік геаграфічных «адкрыццяў экзатичнай краіны» заходненеўрапейскім вучонымі. Вымалёўваеца ён і на старонках рамантычных паэм, ствараеца сродкамі рэалістычнымі — у гісторычных драмах і да т. п. Цэлы шэраг даследчыкаў-гісторыкаў, майстроў мастацкага слова і пэндзля імкнуліся ўвасобіць ягоны вобраз. Так, паэма Байрана «Мазепа» ўзнікла на падставе матэрыялаў «Гісторыі Карла XII», створанай Вальтэрам яшчэ ў 1731 г. Пра Мазепу пісаў французскі дыпламат барон Адольф Д'Аўрыль. Праспер Мерымэ, цікавасць якога да славянства праходзіць праз усё яго жыццё, пасля азнямлення з творамі Пушкіна, Лермантава, Гогаля, Тургенева, Марка Ваўчок і перакладу іх на французскую мову і пасля шматгадовага сяброўства з С. Сабалеўскім, звяртаеца да гісторыі Украіны. Вобраз Мазепы паўстае ў ягоным эсэ «Багдан Хмельніцкі», у працы «Украінскія казакі і іх апошнія гетманы». Нельга не згадаць тут і

такія аўтарытэтныя крыніцы, як «Апісанне Украіны...» Г. Баплана, «Гісторыя вайны казакоў супраць Польшчы» П. Шэвалея, якія дапамаглі пісьменнікам Еўропы ў пошуках незвычайнай асобы, што магла б стаць ідэйна-піхала гічным цэнтрам мастацкага твора. Вобраз Мазепы падаў В. Гюго — верш «Мазепа». З'яўляецца вобраз Мазепы ў польскай літаратуре: М. Мусніцкі — «Палтава, эпічная паэма», Ю. Славацкі — драма «Мазепа». У 30—40-х гг. XIX ст. увага да ўкраінскай тэмы ў нямецкіх літаратарадаў настолькі моцная, што крытыка нават спрабуе вылучыць своеасаблівую ўкраінскую школу ў нямецкай літаратуре. Сярод іншых украіназнаўчых твораў назавем паэму «Мазепа» Г. Штэбіна, двухтомны раман «Мазепа» А. Мюцельбурга, трагедыю «Мазепа» Р. Готшаля.

Шырокую вядомасць у 20—50-х гг. XIX ст. атрымалі палотны еўрапейскіх мастакоў Ораса Вернэ («Мазепа, прывязаны да каня» і «Мазепа пад каначым канём»), Луі Буранжэ («Мазепа»), Тэадора Шасэрю («Дзяўчына-казачка знаходзіць непрытомнага Мазепу на каначым ад стомы кані»). Вобраз Мазепы знаходзім таксама ў І. Рэпіна, В. Масюціна, А. Архіпенкі, Т. Шаўчэнкі-мастака. Згадаем тут і музычныя творы, прысвячаныя вобразам Мазепы, што стварылі Ф. Ліст, П. Чайкоўскі, П. Сакальскі.

Украінскае і рускае літаратурнае «мазепазнаўства» распачалося яшчэ пры жыцці гетмана. Ствараецца ўзвышаны вобраз Мазепы, за яго моляцца, выказваюць удзячынасць як мецэнату, праслаўляюць баявыя подзвігі. Гетману прысвячаюць свае творы С. Яворскі, І. Арноўскі, П. Орлік, Д. Туптала, Ф. Пракаповіч і інш. Пасля смерці Мазепы з'яўляюцца крытычныя творы, напісаныя яго нядайнімі прыхільнікамі (С. Яворскі, Ф. Пракаповіч). Узнікае і шэраг ананімных твораў. Іх дыяпазон — ад усхвалення да не-прыкрытых пасквіляў.

Сярод рамантычных твораў на рускай мове як рускіх, так і ўкраінскіх аўтараў, гістарычным падзеям ва Украіне XVII — пачатку XVIII ст., у тым ліку вобразу гетмана Мазепы, прысвечана, паводле падлікаў В. Сіпоўскага, больш за 30 твораў¹. Сярод іх асаблівую ўвагу выклікае раман Ф. Глінкі «Зіновій Багдан Хмяльніцкі, або Вызваленая Маларасія» (1816), раман Ф. Булгарына «Мазепа» у дзвюх частках (1833—1834), напісаны пад упłyвам «Палтавы» Пушкіна, раман А. Чуроўскага «Запарожскія наезды» (1837), паэма Ю. Баршава «Габрэй» з галоўным героям — Мазепам, раман М. Семяントоўскага «Мазепа, гетман Маларасіі» (1845).

Асобнай гаворкі ў аспекте даследавання патрабуе паэма Аляксандра Пушкіна «Палтава». Даследчыкі з ліку ўкраінскай дыяспары катэгарычна выказваюцца наконт яе: «Паэму «Палтава», якую высока ацаніў Мікалай I, Пушкін напісаў адпаведна з планамі, інспіраванымі царом, а таксама дзеля дэманстрацыі сваёй адданасці афіцыйнай ідэалогіі падчас следства супраць яго. Мэтаю «Палтавы» было даказаць «гістарычную заканамернасць» знішчэння ўкраінскай дзяржавы і стварэння Расійскай імперыі; у адычным плане апіваецца велич Пятра I, у меладраматычным — зададзеная асона

Мазепы, паказанай як увасабленне валенрадызму»². Аднак, зыходзячы з наукаўскай аб'ектыўнасці, неабходна адзначыць наступнае. Сам Пушкін сваю «Палтаву» лічыў своеасаблівай палемікай з рамантычнай паэмай Байрана «Мазепа». Больш грунтоўнае знаёмства з тэкстам паэмы Байрана дае падставу не пагадзіцца з пушкінскім крытычным поглядам на яе. І поруч з tym неабходна адзначыць, што, звяртаючыся да гістарычнага матэрыялу, Пушкін не рамантызуе герояў, надаючы ім харктар выключнасці, а напаўняе твор гістарычнай канкрэтныкай, рэаліямі, жыццёвымі падрабязнасцямі. У «Палтаве», якая стала новым тыпам паэмы, разгортаючыся ў адзінстве і палітычныя, і этичныя канфлікты. Канешне, Пётр паўстае сімвалам магутнасці Расіі, Мазепа ж адлюстроўвае супрацьлеглы тып дзеянняў. Аднак трэба аддаць належнае Пушкіну, які, надзяляючы Мазепу індывідуальнай адметнасцю, паказвае яго ўсё ж як дзяржаўнага дзеяча. Мазепа ў Пушкіна «падступны», «хітры», «хіжы», «змей», у яго «чорныя намеры». У той жа час Мазепа Пушкіна падымае на Пятра «знамя вольности кровавой». У прадмове да першага выдання «Палтавы» аўтар пісаў: «Мазепа з'яўляецца адной з найбольш значных постацяў тae эпохі». Не пагаджаючыся з канцепцыяй вобраза Мазепы ў К. Рылеева ў паэме «Вайнароўскі» (1825) і Я. Аладзына ў аповесці «Качубей» (1828), Пушкін зазначае, што «лепш было б развіць і вытлумачыць сапраўдны харктар гетмана-бунтаўшчыка, не скажаючы адвольна гістарычную асобу». Відавочна, што Пушкін лічыў Івана Мазепу выдатнай асобай.

У беларускай літаратуре першая ж спроба асэнсавання вобраза Мазепы выявіла драматычную канфліктынасць узаемадачыненняў паміж Усходам і Захадам еўрапейскага кантынента ў падыходзе да украінскай ідэі. Пра гэта яскрава сведчыць твор А. Абуховіча «Дума аб Каралі XII». У свой час і А. Мальдзіс, і В. Рагойша звярталі ўвагу на «супяречлівасць» верша. У хрэстаматыйных выданнях «Беларускай літаратуры XIX стагодзія» тэкст твора, па зразумелых цэнзурных патрабаваннях, быў нават пададзены з купюрай. З верша выпала перадапошняя восьмая страфа, у якой ідэйная задума твора была выказана аўтарам з непрыхаванай эмацыйнальнасцю і катэгарычнасцю: «Будзьце ж пракліты, палі Палтавы, і ты, народаў мардэрца!»³.

Падмацоўваючы прыроджанае вольналюстра падчас навучання ў Жэневе і Парыжы, удыхнуўшы ачышчальнае і асвяжальнае паветра еўрапейскай «вясны нарадаў», Абуховіч змагаўся з расійскай імперскай тыраніяй і справай (удзел у паўстанні 1863 г.), і мастацкім словам. Уласна кажучы, зразумела, чаму менавіта з асобай шведскага караля аўтар звязвае свае ўяўленні аб гістарычным прагрэсе. На Карла XII, як на трацейскага суддзю, ускладаліся надзеі ў развязанні польска-маскоўскіх спрэчак. Апазіцыйны Абуховіч павінен быў бы ведаць таксама, што на Карла XII паспадзяваліся са свайго боку і Украінцы. Паміж шведскім каралём, кіраўніком Запарожжа атаманам К. Гардзіенкам, гетманам Украіны Мазепам было складзена

пагадненне пра сумесныя ваенныя дзеянні. Аднак вынікі Палтаўскай бітвы, капітуляцыя шведской арміі спрычыніліся да краху мазепаўскай ідэі аднаўлення дзяржаўнай аўтаноміі Украіны.

Парадаксальнасць «гістарыясофіі» Абуховіча выяўляеца ў «Думе...» праз радкі, што прысвечаны аднаму з «трох малойцаў», — удзельнікаў Палтаўскай бітвы, за якім стаіць вобраз украінскага гетмана:

Той каралеўскай жадаў кароны,—
Не дбаў аб чэсць у патомных,
Каб толькі д'ядэм меці злачоны
На скронях сваіх нікомных.

Відавочна, першым радком страфы «Той каралеўскай жадаў кароны» аўтар рабіў намёк на супрацоўніцтва Мазепы з каралём Польшчы. Сапраўды, у пошуках шляхоў да ўкраінскай незалежнасці Мазепа не адразу зварнуўся па падтрымку да Карла XII. Чатырма гадамі раней, у 1704 годзе, украінскі гетман заключае аналагічную дамову з польскім каралём Станіславам Ляшчынскім. Аднак, трэба разумець, шведскі кароль быў для Мазепы больш перспектывным саюзнікам, бо Швецыя, адрозна ад Польшчы, не выклікала небяспекі ў сэнсе тэрэтарыяльных прэтэнзій на ўкраінскія землі.

У захадах Мазепы Абуховіч высвягліе толькі яго першы крок, другі застаўся па-за ўвагай мастака. А, як сцвярджае вопыт гісторыі, напалову праўда — гэта яшчэ не праўда. Больш таго, палаўнічатаасць пагражае катастрафічнай дэфармацыяй ісціны. Сам не думаючы пра тое, Абуховіч міжволі наблізіўся да афіцыёзнай трактоўкі вобраза гетмана, якой трymalіся ў царскай Расіі. Па сутнасці, паэт зрабіўся апалаگетам Пятра I, вобраз якога ў «Думе...» абсалютна адмоўны. Менавіта з падачы Пятра Мазепа павінен быў успрымацца як чалавек хціві і сквапны, які кіраваўся ў жыцці не дзяржаўнымі інтэрэсамі, а ўласнымі дробнымі амбіцыямі.

Такім чынам, Абуховічава трактоўка вобраза Мазепы не выйшла за межы рускацэнтрысцкай канцэпцыі асобы гетмана. Зрэшты, ніводнай спробы асэнсавання ўкраінскай ідэі Абуховіч не здзейсніў і ў сваіх белетрызаваных нарысах, хоць Украіна (Кіеў, Запарожжа) пррама ці ўскосна ў іх прысутнічае.

Пазіцыя яшчэ аднаго ўраджэнца Міншчыны, выхаванца руска-беларуска-польскай культурнай прасторы Мар’яна Здзяхоўскага пазначана іншымі каардынатамі ў падыходзе да ўкраінскай праблематыкі і да асобы Івана Мазепы. Ужо ў ХХ ст. Здзяхоўскі, занепакоены прывідам «турмы народаў», які пагражаў і з боку савецкай дзяржавы, і з боку гітлераўскай Нямеччыны, разглядаў украінскую ідэю ў кантэксле права народаў на самавызначэнне. Не прымаючы палітыкі прыцяснення нацыянальных меншасцяў у політнічнай Польшчы, Здзяхоўскі спрыяў публікацыі ў Кракаве тэтралогіі Б. Лепкага «Мазепа», выдаў у Вільні ўласны ўхвалны літаратуразнаўчы нарыс пра ўкраінскага пісьменніка і яго гістарычную эпапею.

Адраджэнскія 20-я гады, азnamенаваныя і ва Украіне, і ў Беларусі актыўным нацыянальным самапазнаннем, маглі прывесці творцаў да новага этапу зацікаўлення гістарычнымі асобамі. Сёння вядома, што падчас арышту А. Дудара сярод яго асабістых рукапісаў былі знайдзены і арыгінальныя тэксты У. Сасюры, варыянты яго твораў, прысвечаных Івану Мазепу. Шаўчэнкаўскі нацыянальна-патрыятычны пафас, успрыніты У. Сасюрам, выяўлены і праз вобраз Мазепы, мог стаць своеасаблівым каталізаторам творчых пошукаў беларускіх пісьменнікаў. Аднак трагічныя 30-я гады абарвалі рэалізацыю многіх задум і пачынанняў...

Такім чынам, асоба гетмана Мазепы па-ранейшаму застаецца для беларусаў перадумовай аб'ектыўнага спаціжэння ўкраінскай ідэі, а гэта значыць — і сапраўднага спасціжэння вобраза сучаснай суверэнай украінскай дзяржавы.

¹ Сиповський В. Україна в російському пісьменстві. Т. I. (1801–50 рокі) // Збірник Іст.-Філол. Відділу, LVIII. Кіев, 1928.

² Бойко Ю. Пушкін Олександр // Енциклопедія украінознавства. Т. 7. Перевидання в Україні. Львів, 1998. С. 242.

³ Гл.: Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрестаматыя / Склад. А. А. Лойка, В. П. Рагойша. Мн., 1988. С. 336; Абуховіч А. Творы. Мн., 1991. С. 20–21.

Пятро Васючэнка (Мінск)

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ЕЎРАПЕЙСКАГА СІМВАЛІЗМУ

Недаацэнка ролі сімвалізму ў беларускай літаратуре тлумачыцца са-старэлым уяўленнем пра сімвалізм як значнае спараджэнне дэканансу. Дэкананс, у сваю чаргу, у сацыялагізаваным літаратурразнаўстве разумеўся адназначна як заняпад, вычварнасць, эстэтычная распуста.

Але ў «нашаніўскім» Адраджэнні праявы дэканансу бачныя скрозь. Ён адыграў ролю актыўізатора, якую можна харектарызаваць як «дэкананс без занядобу» або «рэнедэкананс». Падобныя ж абставіны гісторыка-літаратурнага развіцця датычылі большасці краін Усходніяй, Цэнтральнай, Паўночнай і Паўднёвой Еўропы.

Асноватворным у гэтым працэсе з'яўляецца гістарычны фактар: настаду час, вырашальны для лёсу краін і нацый. Адрозні ад заходне-еўрапейскага рэгіёна, нацыянальнае жыццё якога было параўнальна стабільнае, тут усё зведала дынамічную вастрыню: нацыянальна-вызваленчыя рухі

пачыналі імкліва разгортвацца, а то і абяцалі выбухнуць як сціснутая да апошняга спружына.

Нацыянальна жыццё краін гэтага рэгіёна дзеялася ва ўмовах глыбокіх сацыяльных узрушэнняў, распаду буйнейшых імперыяў (Габсбургава, Асманскай, Расійскай), барацьбы за незалежнасць прыгнечаных народаў, падрыхтоўкі культурнай глебы пад будучы суверэнітэт. Гэта было харектэрна для Беларусі, дзе праз чатыры дзесяцігоддзі пасля паразы паўстання 1863–1864 гадоў пасіянарная актыўнасць нацыі вылілася ў «нашаніўскае» Адраджэнне.

Зварат да дэкадансных форм творчасці быў, з аднаго боку, спробай паспець за агульнаеўрапейскім літаратурным развіццём, з другога, — спробай сродкамі новага мастацтва вырашыць праблемы нацыянальна-культурнага Адраджэння.

Параўнальна з іншымі дэкаданснымі і мадэрнісцкімі плынямі ў беларускай літаратуры найбольш інтэнсіўна развіваўся сімвалізм, які выразна і паслядоўна праявіўся ў творчасці Я. Купалы, М. Багдановіча, Я. Коласа, А. Гаруна, М. Гарэцкага, З. Бядулі, Ядвігіна Ш., В. Ластоўскага.

Літаратурная Беларусь на пачатку XX стагоддзя апынулася ў цэнтры магутнага ўздзейння еўрапейскага сімвалізму і асвойвала творчы досвед адразу некалькіх сімвалісцкіх школ. Можна вылучыць прынамсі чатыры кръніцы ўздзейння еўрапейскага сімвалізму на беларускае пісьменства.

1) Творчы ўплыў так званых «праклятых» паэтаў Францыі — Ш. Бадлера, А. Рэмбо, П. Верлена, С. Маларме. Найвялікшы ўплыў эстэтыка французскага сімвалізму зрабіла на творчасць М. Багдановіча, якога называюць «верленістам» ужо толькі за пераклад 22 вершаў П. Верлена на беларускую мову.

У паэзіі М. Багдановіча навідавоку матывы эстэтызацыі хворасці, нямогласці, завядання. Пранікнёнае адчуванне крохкасці ўсяго жывога, хуткага прамінання красы і разам з tym клопат пра музыкальнасць радка, адмысловую насычаную асацыятыўнасць — усё гэта ўваходзіць у мастацкі свет М. Багдановіча. Цыкл «У зачарованым царстве» выяўляе таксама моманты ірацыянальна-містычнага погляду на светабудову. Нізка «Каханне і смерць» адпаведна сталай традыцыі сімвалізму гранічна збліжае архетыпы Эрасу і Танатасу.

Але ў паэзіі М. Багдановіча гучань і бадзёрыя галасы, што здымаюць «праклённы» дэкадансу. Гэта — паэтычны віталізм, адраджэнцкі пафас і славутыя рэнесансавыя вобразы Мадоннаў. М. Багдановіч, такім чынам, спрычыніўся да стварэння адметнай нацыянальнай мадэлі сімвалізму, у якой дэкадансныя настроі пераплітаюцца з рэнесансавымі.

2) Досвед скандынаўскага сімвалізму, які азначыўся ў пэўныя (пераважна познія) перыяды творчасці Г. Ібсена, К. Гамсун, А. Стрындберга, а таксама досвед творцаў «новай драмы» Г. Гаўптмана, М. Метэрлінка.

Надзвычайная папулярнасць нарвежскіх аўтараў на прыканцы XIX –

на пачатку ХХ ст. праявілася і ў беларускім літаратурным жыцці. Гісторычны лёс Беларусі шмат у чым блізкі ці нават тоесны лёсу Нарвегіі. На працыгу некалькіх стагоддзяў Нарвегія знаходзілася ў стане каланіяльнай або напаўкаланіяльнай залежнасці ад Швецыі. Нарвежская мова пацярпела ад жорсткай асіміляцыі дацкай мовай.

У XIX ст. у нарвежскай літаратуре, як і ў беларускай, на глебе народнай гаворкі, што ўспрымалася дагэтуль як «вясковая», «мужыцкая», адбылося фармаванне новай літаратурнай мовы і новай літаратуры. Зусім нечакана нарвежская літаратура, дзякуючы такім выдатным яе прадстаўнікам, як Б. Б'ёрнсан, Г. Ібсен, К. Гамсун аказваеца ў цэнтры агульнаеўрапейскага літаратурнага працэсу.

На пачатку ХХ ст. спектаклі паводле п'есаў Г. Ібсена ставіліся ў тэатрах Вільні, а таксама Менска, Віцебска ды іншых гарадоў Беларусі. Творчасць аднаго з пачынальнікаў «новай драмы» ажыўлена абміркоўвалася літаратарамі з «нашаніўскага» кола. Я. Купала ў аўтабіографічных лістах да Л. Клейнбарта пералічвае творы вялікага нарвежца, якія найбольш уразілі яго і паўплывалі на творчы настрой — «Бранд», «Будаўнік Сольнес», «Жанчына з мора». Адзначым, што гэтыя творы напісаны ў рэчышчы новарамантызму і сімвалізму.

Матый трансцендэнтнага, містычнага падарожжа ў шэрагу твораў Г. Ібсена, перагукаеца з матывамі ў творах беларускіх аўтараў, у прыватнасці «Сон на кургане» Я. Купалы і «Сымон-музыка» Я. Коласа.

Сімвалічны герой распачынае сваю трансцендэнтную вандроўку, падпарадкованы містычнаму поклічу, які, апроч героя (Пер Гюнт) або герайні (Эліда) не чутны нікому. Купалаўскага Сама клічуць у дарогу чары русалак, падарожжа адбываеца ў сне. Сымона-музыку выводзіць на шлях ягоны талент.

Шлях сімвалічнага героя поўны, як правіла, стратамі і расчараўаннямі, трывалае ператвараеца ў ілюзорнае, ілюзорнае абарочваеца сапраўднай рэальнасцю. Купалаўскі Сам так і не абудзіўся да канца драмы ад свае трывыны.

Завяршаеца шлях вяртаннем — матывам, харктэрным не толькі для літаратуры, але і для філасофіі канца XIX – пачатку ХХ ст.

Пер Гюнт вяртаеца да сваёй Сольвейг — жанчыны, якая ўвасабляе адвечнае чаканне, вернасць, пяшчоту.

Купалаўскі Сам, прайшоўшы ўсе этапы трансцендэнтнага пошуку (сонлетарга, змаганне з Чорным за закліты скарб, вяселле на пажарышчы, баль у шынкоўні), знаходзіць кабету, што замерзла ля парога шынка, і пазнае ў ёй сваю жонку.

Коласаўскі Сымон-музыка, які таксама прайшоў чатыры сімвалічныя выпрабаванні (вёска, жабрацтва, шынок, замак), вяртаеца да Ганны.

У кожнай з пералічаных версій вяртання вобраз жанчыны нязменна звязаны з Бацькаўшчынай, роднай зямлёй, трывалай жыццёвай асновай.

Але і гэта трываласць можа выявіць свае трансцендэнтныя, містычныя глыбіні. Так адбываецца ў «Новай зямлі» Я. Коласа, калі мара Міхала разбіваецца аб сляпую волю лёсу, а ў вачах ваўка, што гіне ў ледзянай палонцы, герой паэмы згледзеў вестку пра сваю смерць.

Трансцендэнтны пошук вёў беларускіх аўтараў да вычування «нечага», «патаёмнага», «безназоўнага», што прысутнічае як загадкавая, няўложеная стыхія ў халодным, варожым чалавеку ці абыякавым да яго космесе. Матыў «патаёмнага» ўласцівы ранній прозе М. Гарэцкага; пытанне «што яно і адкуля яно?» — спроба пісьменніка дайсі да каранёў невыглумачальных, або, як кажуць цяпер, аномальных з'яваў.

Пазнейшы М. Гарэцкі перамяшчае трансцендэнцыю ў самыя глыбіні чалавечай душы, дзе тояцца вымогі падсвядомага, паняцце якога ўвёў у навуковую псіхалогію З. Фрэйд. У драматычнай аповесці «Антон» аўтар даследуе як сацыяльныя, так і псіхалагічныя ірацыянальныя вытокі «нематываванага» страшнага, якое ўчыніў ціхманы і богабазны селянін Жабон.

3) Творчы досвед прадстаўнікоў так званай «кракаўскай школы», літаратарапаў, якія аб'ядналіся ў суполку «Маладая Польшча» (С. Пшыбышэўскі, С. Выспянскі ды іншыя).

Часам творчыя набыткі гэтых літаратарапаў трактуюцца даследчыкамі як чыстая эстэтычная навацыя, ізаляваная ад грамадскіх працэсаў. Але ідзе польскага месіянізму пранікалі і ў творчасць кракаўскіх авангардыстаў. Далейшая іх трансфармацыя і актуалізацыя назіраліся ў «нашаніўскім» асяродку.

Вядома, як уразіла Я. Купалу драматургія С. Пшыбышэўскага, асабліва яго драмы «Залатое руно» і «Снег». У вершы «Снег», напісаным Я. Купалам пасля прагледжанага спектакля з аднайменнай назтай, прачытаюцца зашыфраваныя акаличнасці асабістага жыцця беларускага паэта.

У «Вяселлі» С. Выспянскага і шэрагу паэм і п'ес Я. Купалы («Сон на кургане», «Паўлінка», «Яна і я», «Тутэйшыя», «Раскіданае гняздо», «Безназоўнае») гэта асабістасць, інтymнае выступае як грамадскае, агульнанацыянальнае. Вобраз-сімвал вяселля асэнсоўваецца як адменнік нацыянальнай перамогі, здабыцца Беларуссю-нявестай незалежнасці.

4) Уздзейнне прадстаўнікоў рускага сімвалізму з «блокаўскага кола» (В. Брусаў, Л. Андрэеў, А. Белы, Ф. Салагуб). Менавіта гэтых аўтараў згадвае Я. Купала, калі піша ў аўтабіографічным лісце да Л. Клейнбарта пра сваё захапленнем дэкадэнцтвам.

Найбольш сталыя творчыя стасункі склаліся ў Я. Купалы з В. Брусавым, знаёмства з якім адбылося ў Вільні. Рускі паэт, цікаўны да ўсяго экзатычнага, беларускую «нашаніўскую» літаратуру расцэньваў як своеасаблівы рарытэт. Аднак цікавасць рускага і беларускага паэтаў да міфалагічнай даўніны мела розныя вытокі. В. Брусаў глядзеў на яе вачыма кніжніка. Міфалагізм Я. Купалы шмат у чым аўтэнтычны, першародны.

Сімвалізм «блокаўскага кола» адразніўваўся эзатэрычнымі шукачніямі, павальнym самаабагаўленнем. Угрунтаваны на ідэйных пазіцыях новай рускай філософскай школы, рускі сімвалізм скарыстоўваў артэфакты, абумоўленыя месіянскім і апакаліптычна-правідэнцыйным светабачаннем. Такі лад мастацкага мыслення быў далёкі ад беларускай культурнай сітуацыі.

Канцэптуальна блізкім да беларускай традыцыі стаўся хіба адзін твор рускага сімваліста — «Жыццё Чалавека» Л. Андрэева. Змест гэтай драмы пазначаны гранічным універсалізмам. Твор прэтэндуе на вынаходства адзінай і жорсткай парадыгмы чалавечага існавання. Л. Андрэеў ставіць чалавечую экзістэнцыю ў залежнасць ад волі (ці абыякавасці) злавеснай касмічнай істоты, якая завецца Нехта ў Шэрым. Чалавек, паводле Л. Андрэева, замкнёны ў магічным коле непераадольных і непрадказальных абставінаў. Лёгка прагназуюцца толькі непазбежныя страты, хваробы, заняпад, старасць і смерць Чалавека. Яны занатаваны ў Кнізе лёсаў, якую гартае Нехта ў шэрым.

Купалаўская версія чалавечага жыцця, адлюстраваная ў драматычнай паэме «Адвечная песня», супадае з андрэеўскай паводле універсалізму канцэпцыі, звязанай з непераадольнасцю абставінаў, экзістэнцыйным фатумам. Але Чалавек у Купалы — Мужык, носьбіт зямнога, хтанічнага пачатку быцця. Ён жыве ў кантакце з іншымі стыхіямі і сіламі Сусвету, мусіць падпарадкоўвацца ім, але на прыканцы твораробіць звышспробу вырвацца з замкнёнага кола. Адбываецца хараکтэрны для Я. Купалы прарыў у сферу трансцендэнтнага пошуку.

«Адвечная песня», адразнена ад «Жыцця Чалавека», паводле жанру — не драма-прывесць, а драма-містэрыя.

Параўнанне сімвалічных твораў беларускіх літаратаў з адпаведнымі з'явамі еўрапейскага літаратурнага арэалу сведчыць пра нацыянальную спецыфіку беларускай мадэлі сімвалізму, яе сувязь з ідэалагемамі «нашаніўства», пра яе вітальнасць і адраджэнства — «антыдэкадансныя» прыкметы стылю.

Наталля Супей (Мінск)

ПЕРАКЛАДЫ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА З ПОЛЯ ВЕРЛЕНА: метрыка, рымтіка, кантыксты

Паэт «падбіраеца» да духу твора з дапамогай памеру.

I. Бродскі

Пры паэтычным перакладзе праблема перадачы рымтікі арыгіналаў стаіць упоравень з праблемай перадачы ўсіх іншых яго асаблівасцяў. Тым больш, калі гаворка ідзе пра пераклад з іншай сістэмы вершаскладання, як у выпадку перастварэнняў М. Багдановіч з паэзіі П. Верлена: у пачатку XX ст. на беларускую сілаба-тоніку ўпершыню перакладалася французская сілабіка. Французскай паэзіі ўласціва дысметрычная, сілабічная сістэма вершаскладання, заснаваная на колькасці складоў у радку. Верлен пэўным чынам намагаўся змяніць звыклы рымт вершаў (ён часта выкарыстоўваў прыём анжамбемана, звяртаўся да кароткаскладовіка на 4, 5, 6 складоў, разнастаіў рыфмоўку). А Багдановіч перадаваў гэтыя прыёмы французскага паэта магчымымі сродкамі беларускага вершаскладання.

Гаворачы пра захаванне рымту ў перакладах, мы будзем мець на ўвазе розныя рымтаўваральныя кампаненты, а ў дачыненні да памеру можна гаварыць толькі пра традыцыйную ці нетрадыцыйную яго перадачу з сілабікі на сілаба-тоніку. Напрыклад, традыцыйна восьміскладовік перакладаецца чатырохстопным ямбам, а александрыйскі верш (дванаццаціскладовік) — шасцістопным ямбам з абавязковай цэзурай пасля трэцяй стапы і з сумежнай рыфмоўкай і г. д.

Зацікаўленае стаўленне да музычнага ладу паэзіі — як да роўнага з яе сэнсавым ладам — збліжае Багдановіча і Верлена, таму мэтазгодна разгледзець багдановічайскія пераклады з Верлена менавіта з улікам прыпадаблення да музычнага мастацтва. Сам гукавы склад беларускай мовы настройваў Багдановіча на музыкальнасць, што выявілася на розных узорынях яго вершаворчасці: ад гукапісу і алітэрацыі, тонкіх мелодыка-рытмічных малюнкаў да прамога выкарыстання ў загалоўках твораў слоў, так ці інакш звязаных з музыкай («Малюнкі і спевы», «Раманс», «Маёвая песня» і іншыя). У 1910 г. М. Багдановіч напісаў верш «Маёвая песня», эпіграфам да якога ўзяў радкі з верша Верлена «Мастацтва паэзіі». «Музыкі перш за ёсё», — гэты радок не проста эпіграф да арыгінальнага верша, а праява аднаго з сутнасных пачаткаў творчасці беларускага паэта.

Калі правесці аналогіі паміж музычнай формай і аўтарскай пабудовай зборніка «Вянок», то відавочным становіщца месцапалажэнне перакладаў ў ім. Яны — своеасаблівая 4-я частка класічнай сімфанічнай формы, г. зн. фінал. Згадаем кампазітара-імпрэсіяніста К. Дэбюсі, для якога характэрны

жанр сімфанічнай сюіты. Асаблівую ўвагу ім надаваў ён сюітам з перала-
жэннямі (!) п'ес іншых кампазітараў.

Сюіта ў перакладзе з французскай мовы азначае «паслядоўнасць»,
«рад». Гэта — «шматчасткавы цыкл з самастойных, контрастных п'ес са
свабодай у колькасці і наяўнасцю праграмнай задумы»¹. Кантрастнасць
твораў — відавочная, пра што сведчаць крайнія пункты рытмічнага ма-
люнка цыкла «З П. Верлена», які атрымліваецца пасля супастаўлення ўпа-
радкаванага перакладчыкам размяшчэння твораў і адпаведна асноўных
рытмаў тваральных кампанентаў кожнага з перакладаў.

Абапіраючыся на звесткі даследавання І. Ралько² метрыкі твораў
Багдановіча (перакладаў у tym ліку), можна прасачыць, як мяньяецца рытм
ад верша да верша, і што стварае рытмічны кантэкст раздзела ў цэлым, дзе
рытм разумеецца ўжо як суразмернасць частак раздзела іх значнасці.

Перамена рытму адбываецца шляхам вар’іравання вершаваных паме-
раў перакладзеных твораў: пентаметр, анапест чатырохстопны, дактыль
чатырохстопны, ямб чатырохстопны, ямб трохстопны, лагаэд (ямб двух-
стопны + харэй двухстопны), лагаэд (амфібрахій двухстопны + анапест
двухстопны), анапест двухстопны, ямб двухстопны, чарагаванне харэя ча-
тырохстопнага з двухстопным, ямб пяцістопны, ямб двухстопны, харэй
трохстопны, ямб чатырохстопны з цэзурным нарашчэннем на адзін склад,
ямб шасцістопны цэзураваны, ямб пяцістопны, ямб чатырохстопны і пяць
апошніх вершаў — ямб шасцістопны цэзураваны. Асноўны рытм цыкла
вызначаецца колькасцю націскных складоў у радках вершаў, а складовая
даўжыня гэтых жа радкоў стварае мелодыку і тэмп.

Цыкл Багдановіча «З П. Верлена» адлюстроўвае сусідаванне дзвюх
тэндэнций у паэзіі пачатку XX ст. — лагаэдызацыі і верлібрывацыі. Нават
само існаванне ў цыкле двух лагаэдаў і пяці апошніх вершаў, блізкіх да
верлібраў, ужо ўказвае на гэта. Магчыма, падсвядома ў парадку размяш-
чэння перакладаў закладзена ідэя пра канец існавання традыцыйнага спо-
сабу вершаскладання, урэшце, пра канец звыклага бачання свету.

Пры гэтым Багдановіч блізка трymаўся колькасці складоў у вершах
Верлена. Кожнае з адступленняў ад іх колькасці ў арыгінале можна зразу-
мець пры далейшым разглядзе рытму перакладаў. Яўнай неадпаведнасці —
ў перакладах «Рыцар Няшчасце...», «Ціхі і сіні», «Ракаўкі» і першатворах.
З параўнання колькасці націскаў у радку першатвора і агульнай колькасці
складоў у радку перакладу відаць, што суадносіны значэнняў прыблізна
роўныя на працягу ўсяго цыкла, затое мяньяецца тэмп унутры цыкла. Заў-
ажныя некалькі частак рытмічнага малюнка: з 1-га па 6-ы, з 7-га па 9-ты,
з 10-га па 12-ты, з 13-га па 15-ты, з 16-га па 22-гі вершы па парадку. Часткі
гэтыя і падобныя, і разам з tym контрасныя.

Што датычыць выкарыстання вершаваных памераў у перакладах, то
Багдановіч аддае перавагу ямбу рознай стопнасці (14 вершаў). М.Гумілёў
пісаў: «У кожнага метра ёсьць свая душа, свае асаблівасці і задачы: ямб,

як бы спускаецца па ступенъках (націскны склад паводле тону ніжэй за не-націскны), свабодны, ясны, цвёрды і выдатна перадае чалавечую мову, напружанаць чалавечай волі...) ³. Можна вылучыць лагаэды, дзе перакладчык спалучае ямб з харэем і амфібрахій з анапестам («Асенняя песня», «Плач сэрца майго»), а таксама вершы на аснове аднаго памера, але з рознай колькасцю складоў у радках («Ціхі і сіні...», «Покуль, зорка, ўранні твой...»). Усё гэта робіць асноўны рух рытму больш разнастайным, надае яму спецыфічнасць ў кожным асобным выпадку.

Нездарма лагаэд «Асенняя песня» перакладчык паставіў у пэўным месцы цыкла. Памер перакладу, як і папярэдняга «Сон цёмны ўсё мацнене...», — ямб, але колькасць стопаў у ім меншая на адну, прычым два радкі двухстопнага ямба чаргуюцца з радком двухстопнага харэя. Такім чынам, ён як бы працягвае тэму папярэдняга твора, у той жа час тэмп становіцца больш хуткім і рытм больш разнастайным. Мы маем справу з радковым лагаэдам. Заўважым, што спалучэнне ямба з харэем у адной страфе — з'ява вельмі рэдкая ў сілаба-тоніцы. Па-першае, у перакладзе тэрміна «лагаэд» з грэчаскай мовы сустракаецца слова «*aoidē*» — песня. Па-другое, такім спалучэннем памераў найбольш дакладна перадаецца ламаны рытм першатвора. Багдановіч дадае яшчэ радковыя анжамбеманы, сінерэзы, скарачае харэічную стапу на адзін склад. Праўда, Л. Казыра лічыць, што «строгі рытм надае твору адзнаку марша, а не задушэўнай лірычнай песні» ⁴. Згадаем, аднак, музычны жанр накцюрна, які нярэдка пачынаўся і завяршаўся менавіта маршам, як бы паказваючы прыход і адыход музыкантаў. Ці не спрабуе Багдановіч імітаваць ў паэзіі падобны прыём? Перакладчык ускосна ўказвае на асабістую прысутнасць, на ўспрыманне твора, які ён перакладае, як непасрэдна сваё светаўспрымання. Адрозна ад арыгінала, пераклад астрафічны, хоць рыфмоўка выдае падзел яго на часткі: aавссbdceecffghhg. Багдановіч, як бачым, не захоўвае жаночую рыфму кожнага трэцяга радка арыгінала, але так дакладна перадаецца складовая даўжыня радка. У перакладзе выкарыстана пераважна асанансная, часам узмоцненая асанансная рыфма («пяе» — «б’е», «тон» — «стогн», «ліхі» — «сухі», «туды» — «сюды»). Французскія рыфмы ўжоўляюцца бездакорнымі: «longs» — «violons», «automne» — «monotone», «suffocant» — «quand» і г. д.

Пераклад «Плач сэрца майго...» таксама выкананы радковым лагаэдам, але тут чаргуюцца трохскладовыя памеры: амфібрахій двухстопны і ўсечаны на адзін склад з двухстопным анапестам. Так Багдановіч перадае шасціскладовы французскі верш. Рыфмоўка пры гэтым захоўвае часткова, г. зн. не перададзены жаночыя канчаткі цотных строф і халастых радкоў у няцотных строфах, але дакладна перадаецца тып ахана вхв... (французскае aХaa BxBB...).

Пераклад «Ціхі і сіні...» — спалучае чатырохстопны цэзураваны дактыль з цэзурным усячэннем на адзін склад і двухстопны дактыль, другая

стапа ў якім усечана на два склады. Цотныя радкі налічваюць — па 4, няцотныя — па 10 складоў. Апраўдана выкарыстанне менавіта такога памеру, дзе апора робіцца на першы націскны склад, а два ненаціскных склады ствараюць уражанне нетаропкага гайдання, што ўзмацняеца падзелам радка на дзве аднолькавыя часткі цэзурай. Цотныя радкі маюць схему |—|, якая дапаўняе рытм няцотных радкоў строгай вымеранасцю і сіметрычнасцю будовы. Незавершаная апошняя стапа (стопны лагаэд — сцяжэнне) заканчвае цотныя радкі націскам на апошнім складзе, які супадае з апошнім слоўным націскам у сказе. Люстраная форма такіх радкоў таксама стварае эффект гайдання рытму. Гэта вельмі стасуеца з алітэрацыяй на *л*, *н*, *и*, *с*, *ц*, узікае ўражанне шчыльной гукавой запойненасці навакольнага асяроддзя, непрыкметнага і няспыннага руху ў ім. У апошнім катрэне, дзе ўвага завастраеца на ўнутраным стане героя, з'яўляеца дадатковая паўза пасля трэцяга складу, што вылучае гэты катрэн сярод астатніх, як таго і патрабуе задума перштвора.

Рытмічная схема арыгінала «Bon chevalier...» ўяўляе сабой класічны французскі александрыйскі верш — дванаццаціскладовы цэзураваны верш у форме дыстыхіў з рыфмоўкай ААвВССdd...

У Багдановіча александрыйскі верш перададзены нетрадыцыйна — пентаметрам, і гэта ёсьць новаўвядзенне беларускага паэта, прычым, хутчэй за ўсё, наўмыснае. «Рыцар Няшчасце...» — узор чыстага пентаметра на аснове метрычнай схемы I- -I- -I//I- -I- -I. Гэта — шасцістопны дактыль з цэзурай пасля трэцяй стапы, дзе на два склады ўсечаны трэцяя і шостая стопы. Схема нідзе не парушаеца, дзякуючы таму, што Багдановіч выкарыстоўвае такія прыёмы рытмічнай арганізацыі, як сінкапіраванне (4-ты радок: зёмлю; 11-ты радок: таркнўў), спалучэнне дыярэзы (пачатковое у пасля галосных не скарачаеца) і сінерэзы — (у скарачаецца пасля коскі) і г. д.

Калі гаварыць пра адэкватнасць перадачы рыфмоўкі арыгінала, то яе цяжка дамагчыся, бо французская мова і правілы верштвторчасці на ёй маюць спецыфічныя асаблівасці, кардынальна адрозненія ад тых жа ў беларускай мове і літаратуры. Багдановіч афармляе чаргаванне мужчынскіх і жаночых рыфмаў у французскім арыгінале толькі мужчынскай рыфмай на беларускай мове, што мае плён: гэта нагадвае націск у французскай мове на апошнім складзе ў слове, да таго ж мужчынскай рыфмы патрабуе памер пентаметра. Верлен часта карыстаўся беднай рыфмай, у якой не супадаюць пераднаціскныя зычныя (*«ma bouche»* — *«farouche»*, *«divine»* — *«poitrine»*), хоць ёсьць і багатыя рыфмы (*«silence»* — *«sa lance»*, *«bête»* — *«tête»*). Багдановіч таксама карыстаеца беднай рыфмай (*«пагас»* — *«ураз»*, *«ухадзіў»* — *«гаварыў»*), што сведчыць пра меншае сэнсавыяўленчае значэнне рыфмы ў гэтым перакладзе, чым інтанацыі, якія ствараеца дзякуючы асаблівасцям вершаванага памеру. Дасягаеца апавядальная інтанацыя, што і выклікае пэўныя настрой. Ён узмацняеца акцэнтаваннем гуку *«р»*, які судносіцца

са словам «дрыжачы», чым перадаецца стан чалавека, у якога скаланаецца, дрыжыць сэрца .

У В. Брусава пераклад «Мне встретился рыцарь Несчастье...»⁵ зроблены шасцістопным цэзураваным амфібрахіем у форме астраfічнага верша з толькі мужчынскай рыфмоўкай aabbccdd. Такі памер ўпłyвае на большую, чым у арыгінале, расцягнутасць расповеду ў цэлым і кожнага радка паасобку. Цэнзура захавана, і яна дзеліць радок на тры і тры амфібрахія, што надае кожнаму радку строгую двухчастковую структуру. За кошт яе і амаль ідэальна вытрыманага памеру ўзнікае своеасаблівы рytм. Вылучаеца выразны эпічны пачатак, ўзмоцнены тым больш, што мова перакладу насычана частым дзеясловамі, у брусаўскім перакладзе — 33 (параўнаем: у Багдановіча ix — 26, у Верлена — 24). Багдановіч больш тонка падае ўнутраны стан героя, які перажывае ўваскрэсенне памерлага сэрца, з дапамогай лексічных і гукавых паўтораў — значных рytмаўтаральных элементаў. Брусаў узнаўляе больш знешне-фабульнае, што здымае імпресіяністычнасць расповеду ў рускім перакладзе ад беларускага.

Што датычыць рytму ў перакладзе I. Аненскага «Мне под маскою рыцарь с коня не грозил...»⁶, то ён будуеца на аснове памеру — чатырохстопнага анапеста. Агульная колькасцю складоў ён адэкватны арыгіналу, а вось дынаміка гэтага памеру, як і сам памер, процілегая, парывістая — яна адлюстроўвае стыхіі ў руху, напружанне неchalавечай страсці. Радок перакладу Аненскага больш ёмкі, а ў перакладзе Багдановіча радок выразна падзелены на дзве часткі цэзурай і нават колькасна даўжэйшы, што часта дазваляе беларускаму паэту ўмерана паглыбляць сэнсавы змест радка арыгінала.

Мы прапануем ужываць у тэорыі перакладу тэрмін «рhythmіка-метрычны арэол», які ствараеца ў верша-арыгінала вершамі-перакладамі на розныя мовы. Чаму тэрмін двайны? Таму што ў метрычных сістэмах вершаскладання магчымы і тое, і другое яго выяўленне, а ў дысметрычных сістэмах — толькі рytмічнае. За час існавання верша, які перакладаеца, яго ритміка — метрычны арэол пашыраеца, і існуе пэўная залежнасць між яго шырынёй і вядомасцю арыгінала ў свеце. Калі браць творы Верлена, то нават на пачатку XX ст. арэол гэты быў досыць шырокі і павялічваеца ён наступнымі пакаленнямі перакладчыкаў аж да нашага часу. Заўважым, яго выяўленне сродкамі беларускай мовы ў выкананні Багдановіча набыло як бы ядро, стасункова з якім можна ацэньваць іншыя складнікі. Тым больш, што Багдановіч стварыў закончаны цыкл перакладаў, які мае свой унутраны рух ритму пры самавартасным ритмічным малюнку кожнага з вершаў. Такім чынам, пераклады Максіма Багдановіча, нават у моцна пашыраным да канца XX ст. rhythmіка-метрычным арэоле арыгіналаў Поля Верлена, займаюць цэнтральнае месца.

-
- ¹ Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 529.
- ² Ралько І. Вершаскладанне: Даследаванні і матэрываляы. Мн., 1977. С. 89–91.
- ³ Гумилёв Н. Переводы стихотворные // Гумилёв Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 31.
- ⁴ Казыра Л. Поль Верлен на беларускай мове. Урокі Багдановіча // Далягліды 1984. Мн., 1984.
- ⁵ Верлен П. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. М., Б. г. С. 59–60.
- ⁶ Анненский И., Сологуб Ф. Созвучия. М., 1979. С. 45–46.

Bogusław Zieliński (Poznań–Łódź, Polska)

O MODELACH WSPÓŁCZESNEJ REKONSTRUKCJI BIAŁORUSKIEGO PROCESU HISTORYCZNEGO I LITERACKIEGO

Obszar krzyżowania się kultur, religii, tradycji i narodów uruchamia specyficzne mechanizmy kształtowania się tożsamości kulturowej i narodowej, które tworzą o przeciwnie skierowanych wektorach zasada separacji i zasada integracji. Zasada separacji, tworząca wspólnoty narodowe na obszarze Europy Środkowej odwołuje się do tzw. elementów naturalnych, takich jak język, pochodzenie i odrębna tradycja¹. Tworzy ona świadomość odrębności, służąc różnicowaniu, czyli odsunięciu od tego, co obce. Funkcja integracyjna przejawia się w tworzeniu nowego typu kulturowej wspólnoty ponadnarodowej.

Tradycyjna białorususka myśl etnogenetyczna ogniskowała się wokół problemów związków kulturowych i cywilizacyjnych Białorusi ze Wschodem i Zachodem, relacją «autochtonicznego, białoruskiego substratu» [kulturowego — przyp. B. Z.] wobec «substratu europejskiego», kształtem białoruskiego charakteru narodowego. Takie dynamiczne i historyczne ujęcie, eksponujące europejskie źródła i pierwiastki w kulturze białoruskiej pojawiają się w pracach następujących autorów: Biraýt Tumash², Adam Stankevič³, Lejš Garoška⁴ i in.

We współczesnej białoruskiej myśli etnogenetycznej przejawiają się poglądy, charakterystyczne przede wszystkim dla strategii separacyjnej, w czym przejawia się jego podobieństwo wobec współczesnych procesów rekonstrukcji procesu historycznego i narodowego na obszarze Słowiańskiego południowej⁵. Białoruski ekskluzywizm etnokulturowy determinuje kompleks problemów, dotyczących fenomenu narodzin, «początku» i «linii rozwojowej» kultury narodowej, «granic tożsamości», a więc tylko relacji zewnętrznych wobec kultur i tradycji ościennych. Przy pewnym umownym traktowaniu terminów i pojęć zawartych w książce Jurija Łotmana, zawartych w jego ostatniej książce *Kultura i eksplozja*⁶ możemy wyróżnić dwa współczesne modele rekonstrukcji białoruskiego procesu historycznego i literackiego. Pierwszy, posiadający wiele cech

wspólnych ze wspomnianą wyżej strategią separacyjną, można z pewną umownością nazwać modelem eksplozji, drugi — to model ewolucji.

Model ewolucji podkreśla znaczenie kontekstu, wzajemnych relacji kulturowych w ich dynamice i wzajemnym oddziaływaniu. Badacze wskazują na różne czynniki jako dominujące w kształtowaniu narodowości: wspólnotę losu (S. Janowicz)⁷, wspólnotę «folklorystycznych źródeł» i rolę pierwiastka ludowego oraz język (Marchel)⁸, Y. Kohan bada «archetypy narodowej mentalności jako etnopsychiczny fundament narodowej samoświadomości»⁹, natomiast wieloaspektowo kompleks czynników historycznych, socjologicznych i kulturowych analizuje R. Radzik¹⁰.

Zarówno model eksplozji, jak i model ewolucji początek narodowej przeszłości lokują w odległej przeszłości, ale przybiera ona odmienny kształt i jakość. Model ewolucyjny postrzega ją substancialnie i kwalitatywnie. Model ewolucyjny opisuje «początek» i «narodziny» jako stan tworzenia się i początkowego «rozrzedzenia» jakości etnicznej, sięgając po określenia kwalifikacyjne. «Na początku naszego tysiąclecia byliśmy nie tak jednolici, a zatem plemiennymi Drehowiczami, Krywiczami, Radzimiczkami»¹¹.

Model ewolucji podkreśla znaczenie pól pogranicznych, miejsc styku kultur i ich wzajemnego oddziaływania oraz różnorodnych, tworzących tożsamość narodową, czynników¹². «Kultura narodu białoruskiego wyrosła — pisze Grabski — z różnych kultur, w tym z polskiej, chociaż wcześniej z kultury Rusi Kijowskiej»¹³. Tradycyjna historiografia zauważa, że uświadczenie narodowe Białorusów wśród elit politycznych było w większym stopniu związane ze wschodnią lub zachodnią orientacją nie tylko samego narodu białoruskiego, ale i pogranicza: białorusko-ukraińskiego, białorusko-ruskiego, czasami białorusko-litewskiego i białorusko-polskiego¹⁴. S. Janowicz wskazuje na ciągle powracający w rozstrząsaniu «białoruskich dziejów, motyw ugrofiński»¹⁵. Na fenomen białoruskiej kultury jako «miedzy polsko-białoruskiego współistnienia» zwraca także uwagę Marchel, akcentując konieczność — z uwagi na wiek literatury białoruskiej jako literatury «młodej» — «rozgraniczania»¹⁶.

MODEL EKSPLOZJI

Model eksplozji usiłuje wyjść poza ogranicznia opozycji swój/obcy i w zasadzie nie odrzuca wielojęzycznego i wielokulturowego modelu narodowego dziedzictwa, gdyż fundament narodowej kultury upatruje w kryterium terytorialnym, tożsamym z obecnie zamieszkiwaną przestrzenią¹⁷. Model eksplozji eksponuje znaczenie i dynamikę przełomowych momentów, «narodzin» i kolejnych «odrodzeń» narodowej kultury, gdyż logiką tego modelu jest stan permanentnej «eksplozji narodzin». W epoce pierwotnej przeszłości badacze lokalizują «czas wielkiego początku», wielki historyczny «progres», który oznacza istotną inicjacyjną cezurę w dziejach narodowych i powszechnych. Leonid Lojka w X wieku umieszcza, jak to nazywa, «początek słowiańskiej cywilizacji», której wyznacznikami było powstanie «miast-państw» i «piśmiennictwa»

(авалоданне пісъменнасцю). Nośnikiem i twórcą państwościi była — pisze Łojka — «słobiańska elita», Ruś — (русь), która stworzyła państwo w północnej części Ukrainy. Kolejnym wielkim wydarzeniem był chrzest Wielkiego Księcia Włodzimierza, który oznaczał włączenie Rusi do rodziny cywilizowanych państw Europy, przyjęcie języka liturgii i kultury¹⁸. Białoruś znajdowała się — jak można mniemać z wypowiedzi L. Łojki — w centrum wydarzeń, gdyż «Wędrówki po Europie, wojny z Niemcami, Hunami, Awarami, a szczególnie kontakty z antycznymi cywilizacjami wiele nauczyły Słowian»¹⁹. Zamienne traktowanie Słowian i Białorusinów jest specyficzny paradoksem modelu «wielkiej eksplozji», jako że zakłada on «narodziny narodu w odległej przeszłości», a następnie ucieka się do «rzutowania diachronii wymarzonej w diachronię rzeczywistą» (termin J. Ślawnickiego). Kolejnym ważnym ogniwem w modelu wielkiej eksplozji była budowa państwa w XIII wieku przez litewskiego władcę Mindauga, powstanie Wielkiego Księstwa Litewskiego (WKL) oraz powstania kościuszkowskie²⁰ oraz 1863 roku. Konstanty Kalinowski był apolożnem zmaga-
pom, próbując wraz z «polskimi powstańcami wywalczyć wolność dla Białorusi. (Odrębna kwestią jest odmienna ocena Wielkiego Księstwa Litewskiego (WKL) w rekonstrukcji białoruskiego procesu historycznego i narodowego obu mode-
li). L. Łojka stwierdza, że «WKL było słowiańskim państwem z Bałto-słowiańską dynastią» na czele, gdyż «w 99 procentach składało się ze Słowian»²¹ w czym przejawia się dążenie do «oswojenia» i «zawłaszczenia» historii dzięki kryteriu etnicznemu. S. Janowicz, w którego refleksji dominuje ogląd ewolucyjny, skłania się ku odmiennej tezie, że «Litwa stanowiła rozległą enklawę ugrofińską w otoczeniu bałto-słowiańskim»²².

Model eksplozji wielkie znaczenie przykłada do paradygmatu przestrzeni, szczególnie nacechowanej semantyką etniczną. Izolowana przestrzeń etniczna Białorusi definiowana jest w tej myśl terminologią onomastyki wodnej, którą wyznaczają naturalne zlewiska rzeczne: basen Niemna, zlewnisko Dźwiny (Połock), basen Dniepru (Smoleńsk-Mohylew), Poddnieprze (Mohylew-Homel). Południowa flanka przestrzeni białoruskiej nie jest oznaczona naturalnie, a nominalizacja bierze się od plemion tubylczych — Drugowiczów, Drugawitów czy Drygawiczów. W refleksji ewolucyjnej przestrzeń analizowana jest w funkcji wzajemnych relacji i kontaktów kulturowych. B. Tumań podkreśla związek geograficznego położenia Białorusi z jego orientacją kulturową zwróconą ku Zachodowi. «Samo położenie geograficzne Białorusi kieruje ją na Zachód, ku Morzu Bałtyckiemu, z którym ziemie Białorusi łączą dwie wodne arterie komunikacyjne — Dźwina i Niemen»²³. «Rzeki Białorusi płyną na północny zachód, do Morza Bałtyckiego, i na południe, do Morza Czarnego, ale nie na Wschód, ku Rosji»²⁴.

Anatol Hryckiewicz podnosi znaczenie pierwszych organizmów państwowych na terenie Białorusi, księstw Połockiego i Turawskiego, a później i Smoleńskiego. «Był to pierwszy ośrodek białoruskiej państwościi, kultury i główny ośrodek chrześcijaństwa na ziemiach białoruskich»²⁵.

Model eksplozji pociąga za sobą konieczność wyjaśnienia i powiązania ogniw procesu historycznego i narodowego, występujących pomiędzy kolejnymi «eksplozjami» i momentami odróżnień. Model eksplozji musi bowiem rozwiązać kapitałny problem przedstawienia procesualnego charakteru rekonstrukcji procesu historycznego i narodowego. W ten sposób pojawia się problem nieciągłości rozwojowej rodzinnej tradycji, który podejmuje wybitny białoruski filolog Adam Maldzis:

«Osobliwość nowej literatury białoruskiej polega na tym, że kształtowała się ona przy częściowo naruszonej linii ciągłej rozwoju idącej od literatury starobiałoruskiej — F. Skoryny i W. Ciapińskiego. W XVIII w. literatura białoruska nie miała własnego dobitnie wyrażonego Oświecenia. W przekształconej postaci, w połączeniu ze zjawiskami romantycznymi ono przyszło dopiero w pierwszej połowie XIX wieku²⁶.

N. Bekus konkluduje wręcz brak historycznie określonych granic tożsamości kulturowej i jej «jednolitej struktury», właściwej dla tradycyjnej kultury innych narodów nie mających przerw w niepodległości państwa, samodzielności językowej i kulturowej oraz — jako konsekwencji — nie doświadczających problemów z wewnętrzna i zewnętrzną identyfikacją²⁷. E. Dubianiecki zauważa, że «etniczna samoświadomość ich ówczesnych mieszkańców [Białorusi — przyp. B. Z.] nie miała ogólnoeneticznego charakteru i w różnych, socjalnych, terytorialnych i wyznaniowych grupach mieszkańców była niejednolita»²⁸.

N. Bekus podąża jednak innym tropem, definując białoruską tożsamość kulturową. Świadoma jest ona zawodności i ułomności kryterium językowego i «idei tradycji kulturowej «wielokrotnie przerywanej i wypieranej przez inne kultury»²⁹. Bekus, nawiązując do myśli W. L. Kaganskiego, wraca do kategorii obszaru, ale definiuje tożsamość poprzez pojęcie «pejzażu». Umożliwia ona — jej zdaniem — zdefiniowanie tożsamości kulturowej «w tych warstwach kultury, w których nie działa ani przynależność językowa, ani udział historii — tradycji».

«Jeżeli ideę pejzażu potraktować jako podstawę interpretacji integralności ‘terażniejszości’ kultury białoruskiej, to wszelkie wydarzenia, ich wartość, wewnętrzny sens, znaczenia kontekstualne podlegają interpretowaniu poprzez ‘miejscie’ w przestrzeni kulturowej, a tym samym włączane zostają w ogólną strukturę pejzażu, okazują się jego częścią. Sam pejzaż z kolei staje się tym kontekstem kulturowym, od którego zależy istnienie kultury — jej tekstów, sensów, ich ocena przez działających i postrzegających ludzi»³⁰.

Badacze uciekający się do modelu eksplozji często zamienne stosują kulturowe, etniczne i polityczne pojęcie narodu oraz wyrażają przekonanie o istnieniu jednego i niezmennego narodu białoruskiego na całym terytorium zajmowanym obecnie przez Białoruś. Realnemu zjawisku wielokulturowej genezy tradycji polskiej, która miała miejsce w przeszłości przeciwstawia się wspólnoczesny argument, którego orężem jest ahistoryczne pojmovanie narodu oraz ewentualna potencjalność wyboru odmiennej, tzn. białoruskiej nacji, którą

mogli byli dokonać Polacy z wyboru kulturowego, państwowego i emocjonalnego, choć być może etnicznie Białorusini. Doprowadza to do szczególnego zjawiska, wynikającego z logiki modelu eksplozji — «eksplozji biologiczno-kulturowej», szczególnego typu «daniny krwi». Powszechny jest zatem sąd, że Białoruś dała Polsce i polskiej kulturze swoich najlepszych synów. «Tam, w Polsce — pisze L. Łojka — część litewskich elit przejęła polską mowę, kulturę, katolicyzm, oddalając się od swojego języka i swojej kultury. Białoruś — można powiedzieć — na długi czas darowała Polsce królów, wybitnych polityków, działaczy kultury — od Jagieły do Kościuszki, Mickiewicza, Moniuszki, Piłsudskiego»³¹.

MODEL EWOLUCJI

Bazyli Białokozowicz³², Ryszard Radzik, Sokrat Janowicz, Władysław Maria Grabski, Al'frēd Mājķovīč, Uladzimir Konan i inni badacze ekspresjonują ewolucyjny, procesualny i, według określenia Jerzego Szackiego, faktualny charakter białoruskiego procesu historycznego i narodowego.

Zacząć trzeba od wskazania charakteru procesu ewolucyjnego i jego nawrotowego kształtu, będącego wyrazem złożoności procesów etnokulturowych. Istotę modelu ewolucyjnego (i jej meandrów³³) już oddaje stwierdzenie stanu faktycznego, który wyżej cytowani badacze określają jako «naród w fazie tworzenia», naród *in statu nascendi*. Ryszard Radzik i Sokrat Janowicz wskazują na niewielki zakres i słabość wykształconej więzi narodowej³⁴.

Rolę słowiańskiego substratu etnogenetycznego w tworzeniu się etnosu białoruskiego ocenia Janowicz, powołując się na historyków, jako «w przybliżeniu 10 procent»³⁵.

Sokrat Janowicz upatruje dominującą rolę w kształtowaniu się białoruskiej tożsamości narodowej czterech konfesji chrześcijańskich: prawosławia, protestantyzmu, unityzmu/uniactwa i katolicyzmu. «Wiem, że to szokujące — dowodzi Janowicz — ale proszę zwrócić uwagę na następujące okoliczności: kultura starobiałoruska była kulturą o proweniencji prawosławnej, za renesansu zdynamizowaną przez protestantyzm, i starzejącą się przy upowszechnionej unii, która — niestety — nie dosiągnęła w zakresie masowym klas elitarnych, będących twórcą kultury ponadludowej, narodowej. Nowożytna białoruskość zatem wywodziła się z ducha katolicyzmu, stąd zerwanie jej kontaktu z wielowiekową tradycją. Dopiero we wczesnym kapitalizmie, albo grubo pouwłaszczeniowym 1861 roku, gnieniegdzie zjawiali się w niej działacze wywodzący się z rodzin pounickich, z reguły włościańskich lub ze schlopialej szlachty; by stopniowo, w połowie XX wieku, powrócił stereotyp socjologiczny: Białorusin, czyli prawosławny, a prawosławny, czyli Białorusin. [...] Cztery konfesje, jedna po drugiej, przeorąły mentalność białoruską, by wszystko to, zatoczywszy olbrzymie koło, wróciło do stanu wyjściowego sprzed półtysiąclecia. Czy nie za wiele to jak na ten sam naród? I czy nie dziw, iż zachował jednakże swą osobowość, co prawda zmienioną wielce, lecz nie na tyle, by przestać być sobą»³⁶.

E. Dubianiecki przedstawia ewolucyjny model kształtowania się narodu białoruskiego. Autor różnicuje socjologicznie «mieszkańców Białorusi», przypisując warstwom chłopskim i «prostemu ludowi» — w odróżnieniu od «uprzywilejowanych» — «poddawanie się wpływom asymilacyjnym». Ponadto w okresie WKL (poł. XIII – koniec XVIII) wśród «prostego ludu Białorusi funkcjonowały różne formy etnicznej samoświadomości», jak np. lokalno-terytorialna (np. «Poleszuki»), konfesjonalna («prawosławni», «katolicy»), zamiętka (скажам, случчане, тураўцы), i tak zwana opcja etnocentryczna («tutejszy», «tubylycy»). W najpełniejszy sposób charakteryzuje białoruską świadomość aż po koniec XIX i pocz. XX wieku typ świadomości «miejscowej», dystansującej się od typu narodowo-nacjonalnego. Pogoreała ona na identyfikacji z lokalną przestrzenią wsi, miasteczek i miast. W efekcie — konkluduje Autor — «białoruski naród uformował się głównie na podstawie takich terytorialnych, lub subetnicznych identyfikacji (аб’яднання), w których odbijała się struktura etniczna, język, tradycja, kultura, folklor»³⁷.

Model ewolucji odwołuje się do wspólnych, uniwersalnych wzorów i wartości, zakłada współuczestnictwo i współdziałanie w kulturowej i cywilizacyjnej skarbnicy ludzkości. «Для каждого национального типа цивилизации вопрос существования это вопрос восхождения к универсализму»³⁸. Ewolucja jest nie tylko rozwojem, doskonaleniem i kształtowaniem się form bardziej złożonych, ale jest również procesem «dwukierunkowym», gdyż może oznaczać regres i odwrotność logiki ewolucyjnego rozwoju. Wówczas «powrót do Europy» łączy się z nową szansą rozwoju narodowego. «Возвращение в Европу это продолжение собственной национальной жизни»³⁹.

MIEJSCA WSPÓŁNNE

Model rekonstrukcji współczesnego białoruskiego procesu historycznego i narodowego nazywany tutaj umownie modelem eksplozji to, mówiąc słowami cytowanego Łotmana, typ narodowej autorefleksji o zdecydowanie binarnej wizji kultury, stymulującej podejmowanie wciąż nowych prób «wcielenia w życie nie dającego się urzeczywistnić ideału».

Zarysowane modele poznawcze nie wyczerpują najbardziej interesujących sytuacji historycznych i interpretacyjnych, w których zaznacza się pełne napięć przenikanie odmiennych stanowisk pomiędzy obu powyższymi modelami. Dotyczą one np. WKL oraz relacji pomiędzy etnosem polskim, białoruskim i rosyjskim. Model ewolucyjny precyzyjnie rozdziela znaczenia etniczne, kulturowe i polityczne litewskości, białoruskości, polskości i rosyjskości, a także odrzuca izolacjonizm kulturowy, wąskie kryteria i ograniczenia etniczne kultury czy jej wybrane determinaty (konfesjonalne, instytucjonalne). Przez «miejscą wspólne» rozumiem takie zjawiska, fakty, procesy historyczne oraz metody badań, które umożliwią pogodzenie sprzeczności obu naszkicowanych tu modeli i doprowadzą do wypracowania neutralnego systemu poznawczego w badaniach nad ideą narodową. Powinien on uwzględniać dialog kultur oraz spostrzegać kultury

jako świat wartości o charakterze uniwersalnym. Wydaje się, że dwaj wskazywani w tym tekście badacze — R. Radzik i U. Marchel — z powodzeniem badają ideę narodową, nie tracąc z pola widzenia szerokiego kontekstu kultury i jej specyfiki.

R. Radzik, jeden z najwnikliwszych badaczy fenomenu białoruskiej tożsamości, analizuje czynniki historyczne, socjologiczne i kulturowe. Różnorodne czynniki, jak np. literacka białoruskość, mająca wymiar etnograficzno-kulturowy, czynniki historyczne i socjologiczne stają się w refleksji Radzika nie tylko sprężynami rozwojowymi narodowości białoruskiej, ale również czynnikami dialogu polsko-białoruskiego, elementami wspólnego dziedzictwa kulturowego⁴⁰.

Uładzimir Marchel łączy «narastanie tendencji odrodzeniowych literatury białoruskiej» z jednej strony z tendencjami słowiańskiego odrodzenia, a z drugiej strony twórczością «polskojęzycznych pisarzy urodzonych na Białorusi, dla których wspólnym źródłem była krynicka folkloru i problemy narodu»⁴¹. Marchela interesuje jednak fenomen wspólnoty, problem bilingwizmu pisarzy (dwubakowacś, dwukrainacś, dvochadzinstva, a ne razdvoenacś litaraturnaga pracy). Ibid., s. 8). Marchel posługuje się pojęciem, charakteryzującym literaturę Białorusi jako «równowagę podwójnych [dwuchadzinstwa] i (powiązanych) wzajemnych» systemów językowo-artystycznych, tj. polskiego i białoruskiego⁴². Marchel posługuje się także pojęciem «polsko-białoruskiej [literatury] dwujęzycznej», mówiąc o «polskim typie piśmiennictwa i białoruskiej mentalności»⁴³. Bilingwizm oznacza nie tylko współuczestnictwo w dwóch kulturach i istnienie dialogu pomiędzy nimi, ale również to, że poprzez polską kulturę kultura białoruska wrasta w kulturę europejską. Polskojęzyczna twórczość... swymi «etnogenetycznymi korzeniami związana z Białorusią, wchodzi jednocześnie w obręb literatury białoruskiej»⁴⁴.

¹ Ernst-Wolfgang Böckenförde, *Naród-tożsamość w swych różnych postaciach*, s. 126–127.

² «Jak wiadomo, zgodnie ze swoim somatycznym składem, białoruski naród posiada analogiczne elementy, jak większość innych europejskich narodów. [...] Uświadamiając to sobie nie będzie dziwnym, że na przestrzeni ostatniego tysiąclecia swego historycznego rozwoju [tj. naród białoruski — przyp. B. Z.] okazał podstawowe rysy swego charakteru narodowego, bliskie lub wręcz analogiczne do tych, jakie uważane są za typowe dla narodów zachodniej Europy». Biraýt Тумаш, *Важнейшыя мамэнты культурных працэса ў Беларусі* [w:] *Myśl białoruska XX wieku*. Filozofia, religia, kultura. (Antologia). Wybór tekstów, wstęp i opracowanie Jerzy Garbiński. Warszawa 1998, s. 456.

³ Adam Stankiewicz, *Xrysicyanstva i belaruski naród Belarусі* [w:] *Myśl białoruska XX wieku*, op. cit., s. 346–353.

⁴ Leў Garoška, *Што дало Беларусі хрысьцянства?* [w:] *Myśl białoruska XX wieku*, op. cit., s. 408–412.

⁵ Por. A. Naumow, *Współczesna rekonstrukcja macedońskiego procesu historycznego i literackiego*. [w:] *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*. Red. J. Kornhauser. Kraków 1999, s. 57.

- ⁶ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. i wstęp B. Żyłko, Warszawa 1999.
- ⁷ *Nasze tysiąc lat*. Z Sokratem Janowiczem rozmawia Jerzy Chmielewski. Białystok 2000, s. 33.
- ⁸ Уладзімір Мархель, *Прысумнасць былога*. Мн., 1997, s. 7.
- ⁹ У. Конан, *Хрысціяństва ў гістарычным лёсе Беларусі*. [W:] *Мыśl białoruska XX wieku*, op. cit., s. 569.
- ¹⁰ por. R. Radzik, *Formowanie się narodów w Europie Środkowo-Wschodniej*. «Kultura i Społeczeństwo». R. 37: 1993, nr 4, s. 17–34.
- ¹¹ *Nasze tysiąc lat*, op. cit., s. 45.
- ¹² Narodowa tożsamość Białorusi uformowała się na granicy średniowiecza i Renesansu. Była to początkowo — pisze Władysław Maria Grabski — nie tyle narodowo-nacjonalnego charakteru, ile «rusko-prawosławna», elitarno-magnacka». Władysław Maria Grabski, *Polska Belarusk...*, [w:] *Belarusika-Albaruthenica*, t. 3, s. 224.
- ¹³ Władysław Maria Grabski, *Polska Belarusk...*, t. 3, op. cit., s. 223.
- ¹⁴ ibid., s. 223.
- ¹⁵ *Nasze tysiąc lat*, s. 45.
- ¹⁶ Уладзімір Мархель, *Прысумнасць былога*, op. cit., s. 20.
- ¹⁷ M. Dąbrowska-Patryka, *Narodowe i ponadnarodowe modele historii literatury* [w:] *Nauczanie języków i literatur słowiańskich na progu nowego wieku*. Pod red. B. Zielińskiego. Poznań 2000 (w druku), s. 5–6.
- ¹⁸ «Slowacko-bułgarski dialekt starożytosłowiańskiego języka stał się oficjalnym językiem metropolii kijowskiej, ruskich kniaziyw i ich drujiyn». L. Łojka, *Этнагенез беларусаў*. «Беларуская мінуўшчына», 1997 nr 6, s. 21.
- ¹⁹ L. Łojka, *Этнагенез беларусаў*, s. 21.
- ²⁰ «Idea niezależności Białorusi była główną ideą podczas powstania 1794, która ogarnęło Zachodnią Białoruś i Litwę. Akt powstania narodu litewskiego wzywał do odnowienia niezależności i suwerenności WKL w składzie Rzeczypospolitej, ale w odróżnieniu od powstania w Koronie była ona bardziej radykalna. Opowiadała się nie tylko za wolnością, ale i «ideą równości [gramadzянskiej rojuńsciy]. Anatolij Grytskevič, *Ідэя незалежнасці Беларусі ў гістарычным аспекте*. «Спадчына» 1996, nr 5, s. 22.
- ²¹ L. Łojka, *Этнагенез Беларусаў*. «Беларуская мінуўшчына», 1997 nr 6, s. 22.
- ²² *Nasze tysiąc lat*, op. cit., s. 46.
- ²³ Biraič Tumash, *Важнейшыя мамэнты культурных працэсаў Беларусі* [w:] *Мыśl białoruska XX wieku*, op. cit., s. 456.
- ²⁴ Ibid., s. 481. S. Janowicz zwraca uwagę, że rzeczownik «litwa» w słowniku archaicznych Ugrów z Doliny Uralu oznacza «pięć rzek» (pięciorzecze?). *Nasze tysiąc lat*, op. cit., s. 46.
- ²⁵ Anatolij Grytskevič, *Ідэя незалежнасці Беларусі ў гістарычным аспекте*. «Спадчына», 1996 nr 5, s. 16. «Idea niezależności białoruskich ziem — twierdzi ten autor — uległa wzmacnieniu w czasie WKL, samodzielnego i niezależnego państwa, w którym główną rolę odgrywały ziemie białoruskie i litewskie». Ibid., s. 17.
- ²⁶ A. I. Mальдзіс, *Традыцыі польскага асветніцтва ў беларускай літаратуре XIX ст.* Mn. 1972, s. 46.
- ²⁷ Por. N. Bekus, *W poszukiwaniu białoruskiej tożsamości kulturowej*. Oświata w kontekście współczesnej kultury. [w:] *Inna Białoruś. Historia, polityka, gospodarka*. Przekład Ewa Kornowska-Michalska. Warszawa 1999, s. 36.
- ²⁸ Э. С. Дубянецкі, *Нацыянальная самосвядомасць беларусаў у мінулым і сёння*. «Адукацыя і Выхаванне», 1996 nr 3, s. 14.
- ²⁹ ibid., s. 37.
- ³⁰ Ibid., s. 38.

³¹ L. Łojka, *Этнагенез беларусаў*, s. 23.

³² B. Białokozowicz, Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów formowania się białoruskiej świadomości narodowej. Białystok 1998 (tamże obszerna literatura).

³³ «Oznacza to — pisze Dubianiecki — że świadomość białoruska posiadała zmienną tendencję, nie ulegała ciąglemu pogłębianiu i rozwojowi, ale posiadała również okresy regresu i degradacji». Э. С. Дубянецкі, *Нацыянальная самосвядомасць беларусаў у мінулым і сёння*. «Адукацыя і выхаванне», 1996 nr 3, s. 15.

³⁴ «Większość Białorusinów wiąż nie posiada wyraźnie wykształconej świadomości narodowej, mniej więcej kilkunastoprocentowej mniejszości myślenie w kategoriach narodowych jest coraz bliższe, a w pełni lub prawie w pełni są unarodowione wąskie środowiska miejscowych elit, głównie inteligenckich, związane zwłaszcza z Białoruskim Frontem Ludowym (BNF). Ryszard Radzik, *W poszukiwaniu świadomości narodowej*. «Rzeczpospolita» z 21 listopada 1996, nr 271 (4525). [...] Interesujące jest to, że w rosyjskojęzycznych miastach, w których króluje kultura masowa w tymże języku, to co nowe, a zarazem oryginalne i najwartościowsze w tutejszej kulturze, literaturze — powstaje głównie w języku białoruskim. Rosyjski został przyjęty przez Białorusinów nie jako ich język narodowy, lecz jako środek powszechniej komunikacji społecznej. [...] Nie ma silnego wymiaru emocjonalnego». Ibid. Sokrat Janowicz, wybitny pisarz i działacz białoruski mieszkający w Polsce pisze: «[...] w przybliżeniu trzy czwarte ludności republiki stanowi pozostałość narodu radzieckiego. O rzeczywistych Białorusinach można mówić jedynie jako o znaczącej mniejszości, występującej na Zachodzie i w centrum, czyli w Nadniemiu, na Pojezierzu Białoruskim oraz w pasie zachodniopoleskim». Proces sowietyzacji, tworzenia narodu imperialnego w oparciu o podłożę rosyjskie, najdalej posunął się w okręgach wschodnich, naddnieprzańskich, będących od zawsze w składzie ZSRR, i jest porównywalny z podobną skalą owego zjawiska w Rosji i na wschodzie Ukrainy (z dużą domieszką Rosjan). «Gazeta Wyborcza» z 3 kwietnia 1996 roku, s. 8.

³⁵ Nasze tysiąc lat, op. cit., s. 31.

³⁶ Sokrat Janowicz, *Przez cztery konfesje. «Chrześcijanin w Świecie»*, 1988:20, nr 8–9 (179–180), s. 234.

³⁷ Э. С. Дубянецкі, *Нацыянальная самосвядомасць беларусаў у мінулым і сёння*. «Адукацыя і выхаванне», 1996 nr 3, s. 15.

³⁸ Сяргей Дубавец, *Белорусы уходят... Белорусы возвращаются*. [W:] *Myśl białoruska XX wieku*, op. cit., s. 541.

³⁹ Сяргей Дубавец, ibid.

⁴⁰ por. R. Radzik, *Literackie źródła nowoczesnej białoruskości*. «Przegląd Powszechny» 1994, nr 3, s. 327; tenże, *Formowanie się narodów w Europie Środkowo-Wschodniej*. «Kultura i Społeczeństwo», 1993, nr 4, s. 17–34. «Za Litwinów uważały się ci, którzy wywodzili się ze społeczeństwa WKL, bez względu na podziały etniczno-kulturowe. Litwinami była zatem szlachta wywodząca się zarówno z rodów etnicznie litewskich, jak i białoruskich, która z kolei wszystkich swych chłopów, bez względu na język i wyznanie, uważała za Litwinów. Litewskość oznaczała rodowe pochodzenie, związek z krajem, jego społeczeństwem, historią, przyrodą, wspólnotami lokalnymi. Wywodzenie się z ‘rodu litewskiego’ nie wykluczało jednocześnie przynależności do kategorii węższej, jaką był ‘ród ruski’, przy czym to ostatnie określenie odbierane było na ogół jako slabsze i raczej niekonkurencyjne wobec pierwszego. Takie elementy kultury wiążące się z jego pojęciem ‘genthe Lithuanii’ jak religia i język (a raczej religie i języki) miały jedynie etniczny, a nie narodowy wymiar, nie były istotą politycznej litewskości, w stosunku do której nadzwiedna była oświeceniowa wspólnota politycznego narodu polskiego». R. Radzik, *Ewolucja narodowa społeczności Kresów Wschodnich*. «Kultura i Społeczeństwo», 1991, r. 35, nr 2, s. 59–60, 62.

⁴¹ Уладзімір Мархель, *Прысутнасць былога*. op. cit., s. 7.

⁴² ibid., s. 9.

⁴³ ibid., s.10.

⁴⁴ ibid., s.14.

Тэрэза Голуб (Мінск)

АБ РУСКІХ ТРАДЫЦЫЯХ У БЕЛАРУСКАЙ ТЭКСТАЛОГІІ (На падставе архіўной знаходкі)

Yапошні час на сімпозіумах і навуковых канферэнцыях не так часта даводзіцца чуць выступленні, звязаныя з праблемамі тэксталогіі. Глумачыцца гэта перш за ёсё парушанасцю ўзаемасувязяў, непасрэдных контактаў з навукоўцамі іншых краін. Пры гэтым беларускае літаратуразнаўства па-ранейшаму даволі беднае тэарэтычнымі працамі па тэксталогіі, з-за чаго абмен вопытам вельмі слабы. Перавага аддаецца практычным задачам тэксталогіі: выданню тэкстаў.

Беларуская тэксталогія мае багаты вопыт эдыцыйнай практыкі. Мой асабісты ўдзел у падрыхтоўцы да выдання збораў твораў М. Гарэцкага, Я. Купалы, Я. Коласа, П. Броўкі, А. Куляшова дазволіў выпрацаваць багаты арсенал сродкаў тэксталагічных даследаванняў. У адной з апошніх камандзіровак у Вільнюс у аддзеле рукапісаў і рэдкай кнігі Цэнтральнай бібліятэкі Акадэміі навук Летувы пашчасціла натрапіць на цікавы і каштоўны ў гісторыка-літаратурным плане ліст. Увагу адразу ж звярнуў на сябе добра знаёмы почырк — почырк Максіма Гарэцкага. Подпіс пад лістом значыў шмат. Ліст быў адрасаваны Антону Луцкевічу ад імя Літаратурнай камісіі Інбелкульта, дзе гаварылася:

Грамадзяніну Антону Луцкевічу ў Вільні.

Паважаны Грамадзянін!

Літаратурная Камісія Інбелкульту працуе цяпер над падрыхтаваннем акадэмічнага выдання твораў Максіма Багдановіча і зварочваеца з просьбай да быўшых у блізкасці з паэтам асоб і да ўсяго грамадзянства памагчы ёй у гэтай важнай справе.

Літаратурная Камісія просіцца Вас, паважаны грамадзянін, вось аб чым:

1. Прыслаць копіі з усіх рукапісаў паэта, што ёсьць у Вільні, як недрукаваных, так і друкаваных, копіі з усіх рэчаў яго, што друкаваліся ў «Гомане», копіі з тых рукапісаў і іх друкаваных выданняў, што былі знайдзены ў беларускай Кнігарні ў Вільні і друкаваліся ў віленскіх беларускіх выданнях, і да т. п. Маём на ўвазе тое, чаго ў нас тут няма.

2. Прыслаць копіі з усіх яго лістоў (да Вас, у «Нашу Ніву» і да розных асоб), калі такія лісты ў Вас ці ў другіх асоб ёсць.

3. Памагчы нам у справе ўстанаўлення храналогіі твораў паэта і дапаўнення бібліяграфіі; між іншым — што з яго твораў друкавалася ў польскіх перакладах?

4. Раскрыць псеўданімы Максіма Багдановіча і паказаць, якія рэчы яго друкаваліся зусім без подпісу.

5. Пагаманіць у той жа справе з другімі віленцамі і прыслаць копіі і ўвесь належны матэрыял, што ёсьць на руках у іх. Асабліва просім Вас памовіць з паваж. [аным] грам. [адзянінам] Р. Зямкевічам і перадаць яму просьбу Літаратурнае Камісіі аб дапамозе.

У копіях трэба захаваць правапіс паэта. Увесь прысланы Вамі матэрыял павінен прайсіці праз Вашу рэдакцыю.

Уся праца і ўсе выдаткі на працу будуць аплочаны Інбелкультам па прысланаму Вамі раҳунку.

Справа пільная, і просім Вас распачаць працу як найхутчэй.

З глыбокім паважаннем да Вас

2. V. 1925

Старш.[ыня] Кам.[ісіи]

Праф.[есар] БДУ I. Замоцін

Б С С Р, Менск, Рэвалюцыйная, 21.

Сакратар M. Гарэцкі

Літар.[атурная] Каміс.[ісія] Інбелкульту¹.

Як бачым, ліст даволі лаканічны, але змяшчае ў сабе багатую інфармацыю. Што да тэмы майго выступлення, то неабходна адзначыць важнасць ліста як дакумента. Ён сведчыць аб пачатковым этапе пабудовы фундамента беларускай тэксталогіі, звязаным з навуковай дзейнасцю Івана Замоціна ў Беларусі².

Менавіта пад кіраўніцтвам І. Замоціна і пры яго актыўным удзеле ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве была распачата праца па выданню спадчыны нацыянальных пісьменнікаў. Свет убачылі «Творы М. Багдановіча» ў двух тахах (1927–1928), аднатомная выданні «Твораў» Цёткі (Алаізы Пашкевіч) (1934) і Збору твораў П. Труса (1934). Быў падрыхтаваны І. Замоціным і зборнік А. Гаруна «Матчын дар», які ў 1929 г. выйшаў без раздзела «Каментары». Кожнае з гэтых выданняў стала ўкладам у скарбонку беларускай тэксталогіі. Выданне «Твораў М. Багдановіча» па праву лічыцца паказальным. Паказальным з гледзінча культуры выдання, навуковага ўзору, выпрацоўкі і вытрыманасці прынцыпаў, якімі кіраваліся складальнікі.

Асноўныя прынцыпы падрыхтоўкі збору твораў М. Багдановіча ўжо выразна акрэслены ў прыведзеным лісце: як мага паўней сабраць спадчыну паэта, захаваць апошнюю творчую волю аўтара, асаблівасці яго мовы, забяспечыць выданне адпаведным даведачным апаратам.

Адкуль жа такая зладжанасть і дакладнасць у працы беларускіх тэкстолагаў-пачаткоўцаў? Зразумела, нельга змяншаць ролю і намаганне ўсяго калектыву складальнікаў. Аднак галоўная заслуга ў tym I. Замоціна. Разам з групай спецыялістаў рускага літаратуразнаўства ён у 1922 г. прыехаў у Беларусь па закліку ўрада БССР на сталую навукова-педагагічную працу. Вучоны меў вялікі вопыт літаратуразнаўчай працы. Ім быў напісаны шэраг артыкулаў і манографій, прысвечаных старжытнай рускай літаратуры, творчасці Ф. Дастаўскага, Л. Талстога, А. Чэхава, М. Нікрасава, М. Гогаля, М. Астроўскага і інш. І. Замоцін глыбока пранікаўся праблемамі, якія актыўна абмяркоўваліся і распрацоўваліся ў рускай навуцы пра літаратуру 20-х гадоў. У прыватнасці, — праблемамі творчай гісторыі, прыёмы даследавання якой па сутнасці ў многім супадалі з яго эвалюцыйнай схемай чатырох сінтэзаў. І. Замоцін, паводле справядлівых вывадаў М. Мушынскага, «у процівагу даследчыкам, якія разглядалі працэс творчасці як непазнавальны, які не мае

аб'ектыўных заканамернасцей», «сцвярджаў, што апрача прыроджанай здольнасці маюць значэнне таксама і ўмовы, у якіх талент расце і фарміруеца. Пад увагу трэба прыматці і сацыяльна-грамадскія, і індывидуальна-псіхалагічныя фактары, разнастайныя сувязі творчай асобы з асяроддзем»³. У працы І. Замоціна на ніве беларускага літаратурразнаўства немалаважнае значэнне мелі таксама яго цесныя асабістыя контакты з даследчыкамі рускай літаруры. Што такія сувязі існавалі, дакументальна пацвярджае экземпляр кнігі «Творческая история», выдадзенай пад рэдакцыяй М. Піксанава, дзе зроблены наступны дарчы надпіс: «Многоуважаемому Ивану Ивановичу Замотину от редактора и сотрудников сборника. Л. Поляк, Р. Аванесов. 29/XII, 26 г.»⁴.

Рускае літаратурразнаўства, на час падрыхтоўкі «Твораў М. Багдановіча», дасягнула значных поспехаў у практицы выдання творчай спадчыны А. Грыбаедава, Г. Дзяржавіна, Ф. Дастаеўскага, М. Гогаля, М. Карамзіна, А. Пушкіна і інш. пісьменнікаў. Безумоўна, маладому калектыву беларускіх тэкстолагаў і іх кірауніку было ў каго пераймаць вопыт. І вельмі істотна, што падышлі яны да гэтага па-навуковаму, творча, пазбягаючы трафарэтаў і механічных спосабаў тэкстолагічнага даследавання. Вывучэнне мастацкай спадчыны М. Багдановіча і падрыхтоўка яе выдання вяліся з улікам спецыфікі нацыянальнага літаратурразнаўства, яго рэальнага стану развіцця, а таксама з улікам вывучанасці жыццёвага і творчага шляху М. Багдановіча.

Правамернасць распрацаўванай І. Замоціным методыкі падрыхтоўкі «Твораў» М. Багдановіча і прынцыпau іх выдання засведчана працамі паслявеннага пакалення тэкстолагаў і перш за ёсё — тэкстолагаў-багдановіча-знаўцаў. Самым яркім прыкладам стаў зборнік «Вянок», текст якога ў трох выданнях Збору твораў паэта⁵ не быў расфарміраваны (з чым даволі часта даводзіцца сустракацца ў практицы выдання збораў твораў іншых класікаў беларускай літаруры). Ён быў захаваны цалкам. І толькі ад выдання да выдання змяняўся кампазіцыйна адпаведна ўдакладненням і апошній творчай волі паэта. І. Замоцін, як і яго паслядоўнікі, кажучы словамі А. Лойкі, у «Вянку» убачылі «не зборнік, а цэласную кнігу», што ўпершыню ў нацыянальнай паэзіі самасцвярджала свае як жанрава-структурныя асаблівасці, так і асноўны ўнутраны прынцып аб'яднання вершаў у адзінае мастацкае цэлае — канцептуальную разгорнутасць, завершанасць паэтычнай думкі, своеасаблівы яе лірычны сюжэт»⁶.

Іван Замоцін — вучоны шырокага творчага дыяпазону. Зроблены ім уклад у развіццё беларускага літаратурразнаўства — яскравы ўзор творчага заснавання іншанацыянальных традыцый, а менавіта традыцый рускай тэкстологіі пры станаўленні гэтай літаратурразнаўчай галіны ў Беларусі.

Ролі і значэнню дзейнасці І. Замоціна на ніве беларускай тэкстологіі прысвечаны шэраг прац М. Мушынскага. Напрыклад: «І. І. Замоцін-тэкстолаг і культура сучаснага выдання мастацкай спадчыны»⁷, «Беларуская тэкстология. Набыткі, стан і перспектывы развіцця»⁸, «Проблемы выдання класічнай спадчыны: вопыт мінулага, сучасны стан, перспектывы»⁹ і інш.

На заканчэнне адзначым, што плеяда беларускіх тэкстолагаў сфарміравалася на тэарэтычных працах такіх выдатных рускіх вучоных, як М. Піксанаў, Б. Тамашэўскі, С. Бондзі, Б. Эйхенбаўм, С. Рэйсер, Д. Ліхачоў, Я. Прохараў, А. Грышунін. І пералік гэты можна прадоўжыць.

У 70–80-я гады тэкстолагі Беларусі, Расіі і Украіны, хоць рэдка, але не-пасрэдна кантактавалі для абмену вопытам. Інстытут літаратуры АН Беларусі неаднаразова наведвалі Д. Ліхачоў, Я. Прохараў, А. Грышунін. Беларускія тэкстолагі сустракаліся з калегамі ў Маскве, Кіеве.

Хацелася б, каб добрыя традыцыі ўзаемасувязяў, закладзеныя славутымі прадстаўнікамі тэксталагічнай науکі, былі адноўлены. Вядома, тэкстолагія не абмажкоўваеца толькі вывучэннем тэксту. Яна вырашае таксама іншыя науковыя, культурна-асветныя, выхаваўчыя задачы як наука гуманітарная, грамадская.

¹ Цэнтральная бібліятэка Акадэміі навук Летувы. Ф. 21, спр.149, арк. 3.

² Даследаванні І. Замоціна творчасці беларускіх пісьменнікаў гл. у кн.: Замоцін І. Выбр. тв. Мн., 1994.

³ Мушынскі М. І. Талент вучонага, талент педагога // Каардынаты пошуку: Беларуская крытыка. Набыткі, перспектывы. Мн., 1988. С. 224.

⁴ ЦНБ НАНБ. Адз. зах. Н1653.

⁵ Творы М. Багдановіча: У 2 т. Мн., 1927–1928; Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1968: Поўны зб. тв.: У 3 т. Мн., 1992–1995.

⁶ Лойка А. Паэт нараджаецца не аднойчы // Багдановіч М. Поўны збор тв.: У 3 т. Мн., 1992. Т. 1. С. 15.

⁷ Пытанні тэксталогіі беларускай літаратуры. Мн., 1980. С. 41–58.

⁸ Питання текстології: Дожовтнева та радянська література // Зб. наук. праць. Кіев, 1989. С. 103–122.

⁹ Гуманітарная і сацыяльная наука на зыходзе ХХ стагоддзя. Мн., 1998. С. 481–487.

Аляксей Майсейчык (Брэст, Беларусь)

БЕРАСЦЕЙСКА-ПІНСКАЕ ПАЛЕССЕ І ЎКРАИНСКАЯ ЛІТАРАТУРА

Берасцейска-Пінскаяе Палессе мяжуе з Валынню і паводле прыродна-геаграфічных умоў амаль не адрозніваецца ад яе. Паўночны валынскі рэгіён Украіны і паўднёвы берасцейска-пінскі рэгіён Беларусі заселены палешукамі. Гэтай назірай падкрэсліваюцца адметнасці побыту, звычаяй і мовы жыхароў названых рэгіёнаў, іх этнічная блізкасць. Што да этнічнай блізкасці, то яна асабліва выразная ў фальклоры, бо часам

нават спецыялістам цяжка ўстанавіць нацыянальны генезіс многіх народных песень, якія бытуюць тут.

Узаемадачыненнем Берасцейска-Пінскага Палесся з паўночна-заходнімі рэгіёнамі Украіны спрыялі буйныя палітычныя падзеі. Так, круты водаварот палемікі пад час Берасцейскай уніі ахапіў сабой царкоўных дзеячаў і пісьменнікаў з Бярэсця, Пінска, Луцка, Львова. З Львовам і Бярэсцем звязана літаратурна-грамадская дзеянасць Лаўрэнція Зізанія. Ён працаў выкладчыкам спачатку ў брацкіх школах Львова. У вострай барацьбе, што ўзнікла паміж епіскапам і брацтвам, Л. Зізаній выступіў на баку брацтва. Пасля перамогі львоўскага епіскапа ён быў вымушаны пераехаць у Бярэсце, у брацтва заснаванае ўніяцкім мітрапалітам Іпаціем Пацоем. Паэт Мікола Пракаповіч піша:

...Вучыща брацкая школа:
Думку сваю перадаць найлепш,
Разумнае чуць у прамовах,
Поле размераць,
Спяваць,
а найперш
Вучыща словам і мовам.
У іх — да пазнання таэмны ключ,
Шлях да мудрых казанняў.
Веру сваю шанаваць і зямлю
Вучыць Лаўрэн Зізаній.

Пасля трохгадовой працы ў Бярэсці Л. Зізаній, пераехаў ў Вільню, выдаў буквар «Наука ку читаню и розуменю писма словенскаго», «Лексис», «Грамматику словенскую съвершеннага искусства осми частій слова и иных нуждных». У «Грамматіке...» выказаў змястоўныя па тым часе думкі наоконце прызначэння педагогічнай навукі.

Лявонцій (свецкае імя Лонгін) Карповіч нарадзіўся каля 1580 г. на Піншчыне ў шляхецкай сям'і. Вучыўся ў Астрожскай школе. Творы Л. Карповіча добра ведалі ва Украіне. Высокую ацэнку даў ім украінскі пісьменнік-палеміст З. Капысценскі ў сваёй «Палінодзії». На смерць пісьменніка адгукнуўся творам «Казанье на честный погреб пречестного и превелебного мужа и отца Леонтия Карповича» Мялецій Сматрыцкі. Караві роду М. Сматрыцкага берасцейскія. Яго бацька ў свой час быў падстаростам камянецкім. Яму належала адзін з першых палемічных твораў «Ключ царства небесного».

Як адзначае А. Мальдзіс у сваёй кнізе «На скрыжаванні славянскіх традыцый», «Песня беларускіх жаўнероў 1794 года» паслужыла ўзорам для ўкраінскай «Пісні украінців-козаків». Арганічнае перапляценне беларускай і ўкраінскай лексікі назіраецца ў «Разговоре імператрыці з ільгештром лыстовным дня 28 апрыла 1794 году», дзе расказваецца пра паўстанне пад кірауніцтвам Касцюшкі. Гэтыя творы маглі нарадзіцца на беларуска-ўкраінскім моўным памежжы.

Паэт першай паловы XIX ст. Франц Савіч (1815–1845) увайшоў у гісторыю нашага прыгожага пісьменства вершам «Дзе ж тое шчасце падзелася?..», які ён напісаў, калі быў студэнтам Віленскай медыка-хірургічнай акадэміі, на мове роднай яму Піншчыны. У ім ён шчырае спачуванне прыгнечанаму народу:

Дзе глянеш, людзі брашчаць ланцугамі,
Дзе кінеш — слёзы, аж жыці няміла,
Бо з чалавека высысаюць сілы...

Паэт спадзяеца на рэвалюцыйную актыўнасць народа, славіць «мужыкоў з Целяхан і Галева», якія былі ўдзельнікамі паўстання 1831 года. Аўтар верша «Дзе ж тое шчасце падзелася?..» праводзіў ідэю еднасці народаў у змаганні з царызмам:

Ліцвін, валынец, падайце ж мне руکі,
Так прысягаем на Господа-Бога,
Царам — на згубу, панам для навукі...

За рэвалюцыйную дзеянасць беларускі паэт, як крыху раней М. Лермантаў, А. Паляжаеў, А. Бястужаў-Марлінскі, быў сасланы пад кулі горцаў — на Каўказ, у дзейную армію. Адзін з арганізатораў «Дэмакратычнага таварыства», што існавала ў Вільні, якое мела сувязь з Валынскай рэвалюцыйнай арганізацыяй, закончыў жыццёвым шляхом на ўкраінскай зямлі: уцёкшы з Каўказа, ён знайшоў вечны спачын у мястэчку Янушпаль на Жытоміршчыне.

У 70-я гады XIX ст. на Берасцейшчыне жыў украінскі пісьменнік А. Старажэнка. Ён меў маёнтак і займаў пасаду павятовага маршалка. Нарадзіўся на Чарнігаўшчыне ў вёсцы Лісагоры. Спачатку пісаў па-руску, потым перайшоў на ўкраінскую мову. Вядомасць яму здабылі ўкраінскія апавяданні.

На ўкраінскай мове ў 20–30-я гады XX ст. пісалі свае творы некаторыя ўраджэнцы гаўднёвых раёнаў Берасцейшчыны. Адзін з іх — Дзмітрый Фалькоўскі, які нарадзіўся ў вёсцы Лепясы Кобрынскага раёна ў сялянскай сям'і (3 лістапада 1898 года). У гады грамадзянскай вайны ён быў членам Кобрынскай падпольнай групы РКП (б), удзельнічаў у паўстанцкім руху. Роднае Палессе пакінуў у верасні 1920 г., калі часці Чырвонай Арміі пад ударамі пілсудчыкаў адступілі на ўсход. З 1920 па 1923 год Фалькоўскі служыў у часцях асобага прызначэння. Захварэўшы на сухоты, ён камісуюцца і пасяляеца ў Кіеве, дзе сфарміраваўся як паэт. У 1934 г. Фалькоўскі быў аўтадылены «ворагам народу» і расстраляны.

Зміцер Ляўчук — так падпісваў свае творы Фалькоўскі — пакінуў прыкметную літаратурную спадчыну, якая не страціла сваёй каштоўнасці і ў наш час. Жывучы на Кобрыншчыне, паэт быў сведкам падзеяў Першай сусветнай

вайны. У грамадзянскай вайне яму давялося ўздельнічаць самому. У сваіх вершах Дз. Фалькоўскі паказаў жахі вайны, яе крыважэрнасць. Можна прыгадаць вершы «І вось ударылі гарматы...» і «І выкапалі дол глыбокі...».

У першым з іх на фоне мірнага засенага поля паўстае карціна гарматнага абстрэлу вёскі. «Прагрымела далёкая пальба гармат» — і замест хат засталіся папялішчы, замест людзей — «крывавыя згусткі». Верш заканчваецца малюнкам:

А там, дзе ціха лён шапочка,
Чыясыці галава ў жудзе
Ўтаропіла ў сінечу вочы,
Зямлю пракляўшы і людзей. *

Яшчэ больш страшны малюнак падаецца ў другім згаданым вершы:

І выкапалі дол глыбокі,
І ў яму труп за трупам — бах!
Адных старчма, другіх упокат,
А тых — абы не на нагах...
І так пласт за пластом — магіла!
Пяцьсот... Шэсцьсот... ўсё адно:
Усіх навекі напаіла
Смерць абыякая віном.

Дз. Фалькоўскуму ўдалося сказаць суровую праўду пра грамадзянскую вайну. Ён выступаў супраць ператварэння рэвалюцыі ў братабойства, асуджаў неапрайданыя ахвяры. У вершы «Яны сышліся са штыхамі» паэт расказвае пра трагічную падзею ваеннага часу. Нечакана на франтавой да-роze сустракаюцца бацька і сын. Бацька не мог стрымашца і гукнуў міжволі: «Сынок!» І пачуў адказ: «Бацька, ты чужак!» Бацька і сын апынуліся па розныя бакі барыкад.

...нейкую хвіліну
Ўтрапёна кожны з іх стаіць,
Картуз маўчысь, глядзіць на сына,
А сын, нібы лісцё, трыміць.

Няўжо яны падымуць руку адзін на аднаго? Развязка наступае нечакана:

Трывала б доўга іх турбота
(У вачах — крывавы пераліў).
Ды хтосьці ззаду з кулямёта
Іх двух скасіў...

Як ужо адзначалася, воляю лёсу Дз. Фалькоўскі стаў чэкістам. Пра дзейнасць чэкістаў ён ведаў не па чутках. У маладосці апантана верыў у ідэалы рэвалюцыі і са зброяй у руках за іх змагаўся. Калі прыйшла сталасць, паэт

стай узважваць перажытае розумам, асабістым досведам. Верш «Час пад коламі чыгуннымі...» ўяўляе сабою маналог-споведзь паэта:

А цяпер...
зімы дні шэрый
Думкі зблыталі, сплялі,
Не скажу, што зараз веру я,
У што верыў я калісь.
Не скажу, што зараз веру я
Ў справядлівасць юных дум...
Ды хто з вас...
Якою мераю
Зможа змераць боль і сум?

У вершы «Звіняць на росным полі косы...» грамадзянская вайна метафарычна прыпадабняеца жніву. Дзяячыты-жнеі жнуць жыта. Аднак

...паміж калосся
Валошкі гінуць без упыну...
За што ж яні?
Дык так сышлося —
Разгону ў працы не прылыніш...

Лірычны герой заяўляе, што ён «ку імя сусветнага ўраджаю», гэта значыць сусветнай рэвалюцыі, мусіць «жакъ», не мінаючы «валошак», не шкадуючы людзей, якія

Усім вядома — душы маюць...
І стане горка — горка ў сэрцы:
— І тут мо шмат валошкай сініх?
Ці ж мне пазнаць на жніве смерці,
Хто вінаваты, хто нявінны?

І вось герой верша «А ён стаяў тады панура...» выкананаўшы смяротны прысуд, што зыходзіў з рэвалюцыйнай мэтазгоднасці, працінаеца пачуццём віны перад ахвяраю.

Асэнсоўваючы рэвалюцыйныя гады свайго жыцця, Дз. Фалькоўскі вяртаўся ў думках да вытокай, маральна-этычных нормаў, згодна з якімі жылі яго землякі ў вёсцы Лепясы, што прытулілася да ракі Мухавец на Кобрыншчыне.

Непасрэдную сувязь з Берасцейскім краем мае творчасць і грамадская дзеяйнасць украінскага паэта Аляксандра Гаўрылюка. Першым сказаць пра яго, зазначым, што рэвалюцыйны рух 20-х – 30-х гадоў у Заходній Беларусі і Заходній Украіне быў ідэалагічна роднасны. Таму многія перыядычныя выданні на беларускай і ўкраінскай мовах, распаўсюджваліся па ўсёй палескай тэрыторыі. Так, у Львове выходзілі газеты «Сельроб» і «Сіла»,

якія актывам мясцовых гурткоў Беларускай сялянска-работніцкай грамады распаўсюджваліся на тэрыторыі Берасцейшчыны. У адной са справацач косаўскі павятовы стараста паведамляў, што ў яго павеце ўкраінскіх арганізацый німа. Аднак сюды даходзяць львоўскія часопісы «Сельроб» і «Сіла». У іх нават друкаваліся допісы з гэтага павета, якія пісалі сябры былога Грамады і беларускага клуба «Змаганне»¹. У «Сельробе» друкаваліся творы А. Гаўрылюка.

А.Гаўрылюк як паэт-рэвалюцыянер прайшоў тры кругі турэмнага пекла: белападляская турма (1929 г.); віленская і берасцейская турмы (1933–1934 г.); канцлагер Бяроза. Адзін з вязняў берасцейскай турмы Мікалай Бурсевіч, рэвалюцыянер з-пад Слоніма, успамінаў, што па натуры Гаўрылюк быў чалавекам жывым і таварыскім, часта заводзіў размовы на палітычныя або літаратурныя тэмы, расказваў пра ўкраінскіх пісьменнікаў, распытваў пра беларускіх, многія творы якіх ведаў. Вязні ўпаўголаса спявалі рэвалюцыйныя песні, у tym ліку песню А. Гаўрылюка «Галава ж ты мая, нелегальна...», а таксама песню пра бунтарную Берасцейшчыну:

Шырока Брэстчына, працоўная ўсе масы,
Нас пансki гнёт з'яднаў у барацьбе,
І клічуць нас з магілаў брація нашы,
Наперад, Брэстчына, на бой, КПЗБ!

У той час, калі А. Гурылюк пакідаў берасцейскую турму, польскі ўрад рыхтаваў больш жорсткую катоўню для рэвалюцыянетаў — Картуз-Бярозу. Яе паэт зведаў двойчы. Ён першым стварыў мастацкія творы пра гэты канцлагер: пазму «Песня з Бярозы» і дакументальную аповесць «Бяроза».

У Картуз-Бярозе нацыянальная інтэлігенцыя як бы праходзіла універсітэт ідэйнай загартоўкі. Польскі вязень М. Мірскі ў сваёй кнізе «Бягом марш!» піша, што на пераломе 1936 і 1937 гг. сярод тых, хто прыбываў у канцлагер, было шмат антыфашистскіх літаратараў. Турэмная «пошта» паведамляла, што камеры становіцца прытулкамі польскіх пісьменнікаў Л. Паствініка, М. Ракоўскага, А. Валіцы і інш. «Аднак вязняў найбольш усухваляла вестка аб tym, што ў Бярозу прыгнапіў ўкраінскага паэта Аляксандра Гаўрылюка. Нават сярод некаторых паліцыянтаў яго асоба выклікала цікаўнасць. Ён быў для іх нечым незразумелым. Са скупых ведаў, атрыманых імі ў школе, яны ўяўлялі, што пісьменнікі паходзяць з так званых вышэйшых сфер грамадства. Постаць Гаўрылюка паблытала гэтыя іх меркаванні»².

М. Мірскі успамінае, што калі А. Гаўрылюк размаўляў з кім-небудзь па-ўкраінску, дык заварожваў слухача: фразы гучалі прыгожа і гарманічна, захаплялі сваім рытмам, музыкальнасцю.

А. Гаўрылюк «не належаў да ліку тых паэтаў, што могуць тварыць без запісаў і захоўваць свае вершы ў памяці. Без пяра ён не мог тварыць»³. Дапамогу, паводле успамінаў М. Мірскага, аказаў украінскому паэту

друкар з Лодзі Віктар Кубар. Надзелены выключнай памяцю, ён запамінаў радкі вершаў А. Гаўрылюка і пасля ўзнаўляў іх. «На нарах пачалося іх супрацоўніцтва, Гаўрылюк дыктуваў радок за радком, а Кубар, які ведаў украінскую мову, у памяці «адпіваў клішэ». Такім чынам узнік першы верш «Бяроза», затым іншыя»⁴.

У загадным творы А. Гаўрылюк параноўвае канцлагер Картуз-Бяроза з Бастыліяй.

Не, новая Бастылія, муроў панурых,
Ты насхаваеш ад людзей і між балот;
Іх знайдзе і тут разгневаны народ
І ўславіць дзень, калі цябе разбураць.

Паэму «Песня з Бярозы» на беларускую мову пераклалі М. Клімковіч і Н. Мацяш.

У апошняе дзесяцігоддзе сярод украінцаў Берасцейшчыны ажыўлася цяга да роднай мовы. Тут распачало сваю дзеянасць украінскае грамадска-культурнае таварыства. Пачала выдавацца газета на ўкраінскай мове. Узрасла цікавасць да творчасці ўкраінскіх пісьменнікаў з боку беларускіх літаратаў. Іх творы паяўляюцца ў перакладах Н. Мацяш, Н. Загорскай, А. Каско, М. Пракаповіча.

* Тут і далей украінскія вершы Фалькоўскага (З. Леўчука) даюцца ў перакладах М. Клімковіча і Н. Мацяш.

¹ Калеснік У. Час і песні. Мн., 1963. С. 201.

² Мірскі М. Бягом марш! Мн., 1963. С. 201.

³ Тамсама. С. 202.

⁴ Тамсама. С. 203.