АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ І ФАЛЬКЛОРУ

Працы членаў кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

Да 10-годдзя кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ І ФАЛЬКЛОРУ

Працы членаў кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

Пад навуковай рэдакцыяй В.П. Рагойшы

З кніг Вячаслава Рагойшы

МІНСК
Бестпрынт
2004

УДК 82.09.(082)
ББК 83
А 43

Навуковы рэдактар: В.П. Рагойша
Укладальнік: Т.А. Марозава

Р э ц э н з е н т ы:

М.А. Тычына, доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела тэорыі літаратуры НАН Беларусі;

М.Ф. Шаўлоўская, кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры беларускай літаратуры БДПУ імя М.Танка

Рэкамендавана да друку кафедрай тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта

А 43 Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору: Працы членаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ / Уклад. Т.А. Марозава; Пад навук. рэд. В.П. Рагойшы. – Мн.: Бестпрынт, 2004. – 224 с.

ISBN 985-6722-73-X.

Зборнік выдаецца з нагоды 10-годдзя кафедры тэорыі літаратуры БДУ. Ён змяшчае працы выкладчыкаў, выпускнікоў, сённяшніх аспірантаў і суіскальнікаў кафедры і прысвечаны актуальным праблемам тэорыі літаратуры і фальклору.

Выданне прызначаецца спецыялістам у галіне літаратуразнаўства і фальклярыстыкі, а таксама ўсім, каго цікавяць тэарэтычныя праблемы сучаснай літаратуразнаўчай і фальклярыстычнай навукі.

УДК 82.09.(082)
ББК 83

ISBN 985-6722-73-X

© Кафедра тэорыі літаратуры БДУ, 2004
© Афармленне. УП «Бестпрынт», 2004

I

ПЫТАННІ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ

Вячаслаў Пятровіч Рагойша,
доктар філалагічных навук, прафесар,
загадчык кафедры

Тэорыя літаратуры ў БДУ: ад першых напрацовак да сістэмных даследаванняў

Ні адзін сур'ёзны гісторык літаратуры не можа зусім абысціся без распрацоўкі ці хаця б закранання пытанняў тэарэтыка-літаратурных. У БДУ з першых гадоў яго існавання, побач з вывучэннем гісторый айчыннай, рускай і замежных літаратур, пачалося даследаванне асобных праблем тэорыі літаратуры. Так, маскоўскі беларусазнавец М.Я. Янчук (1856 – 1921), якога з першых дзён арганізацыі нашага універсітэта запрасілі на пасаду прафесара кафедры беларускай літаратуры і этнаграфіі, не абышоўся без распрацоўкі асобных праблем тэорыі літаратуры ў сваіх даследаваннях, у прыватнасці, у "Нарысах па гісторыі беларускай літаратуры: Старадаўні перыяд" (1922). Разам з тым універсітэцкія вучоныя пісалі (і пішуць) працы, цалкам прысвечаныя пэўным праблемам тэорыі літаратуры. Скажам, тагачасны загадчык той жа кафедры прафесар І.І. Замоцін (1873 – 1942) выдаў такія грунтоўныя тэарэтыка-літаратурныя даследаванні, як "Некрасов-художник" (1923), "На переломе: Схема литературных исканий XIX – XX вв." (1927) і інш.

Увогуле, літаральна ўсе навукоўцы, якія сабраліся ў 20-х гг. XX ст. на "замоцінскай кафедры", гарнуліся да распрацоўкі тэарэтыка-літаратурных праблем. Так, пяру прафесара А.М. Вазнясенскага (1888 – 1966) належаць дасле-

даванні "Паэтыка М. Багдановіча" (1926), "Асноўныя прынцыпы пабудовы беларускай навукі аб літаратуры" (1927), "Традиции "формальных" (эстетических) учений в науке о литературе" (1927). Прафесар Я.І. Барычэўскі цалкам прысвяціў сябе вывучэнню пытанняў агульнай паэтыкі ("Паэтыка літаратурных жанраў" – 1927; "Тэорыя санету" – 1927; "Паэтыка: Курс для завочнага педфаку" – 1929). Прафесар кафедры і дэкан педфака (з 1926) М.М. Піятуховіч (1891 – 1937) пытанням тэорыі літаратуры адводзіў належнае месца ў сваіх даследаваннях па гісторыі беларускай літаратуры ("Францыск Скарына і яго дзейнасць" – 1926; "Ля вытокаў лірыкі Янкі Купалы" – 1927; "Нарысы гісторыі беларускай літаратуры". Частка 1 – 1928 і інш.). За сваімі літаратурнымі настаўнікамі цягнуўся і асістэнт кафедры (з 1928) А.А. Бабарэка (1899 – 1938), які трывалы тэарэтычны фундамент падводзіў пад свае грунтоўныя літаратурна-крытычныя публікацыі ("Вясну радзіла восень (Да пытання аб кірунках у сучаснай беларускай літаратуры)" – 1925; "Пералом у станаўленні натуральнай культуры ў творчасці З. Бядулі" – 1928 і інш.).

Аднак надыйшлі змрочныя часы, і не толькі для універсітэцкага літаратуразнаўства, але і для ўсёй беларускай нацыянальнай культуры. У самым канцы 20-х – 30-я гг. XX ст. жорсткія сталінскія рэпрэсіі прайшліся па сотнях студэнтаў і выкладчыкаў БДУ. Вядучыя літаратуразнаўцы універсітэта спачатку былі ашальмаваныя ў друку (гл.: Бухаркін В. Літаратуразнаўцы з Б.Дз.У. //Маладняк. 1929. №№ 11, 12; Бэндэ Л. На літаратурным фронце //Чырвоная змена. 1929. 15 верасня і інш.). Пасля іх арыштавалі, выслалі за межы БССР, а некаторых расстралялі. У 1931 г. педфак БДУ быў ліквідаваны – па сутнасці, на "ідэалагічным" факультэце не было каго вучыць і не было каму вучыць. На яго базе – а пасля "зачысткі" засталася ўсяго купка ацалелых ад арышту выкладчыкаў і студэнтаў – узнік Вышэйшы педагагічны інстытут (сённяшні Беларускі дзяржаўны педуніверсітэт імя Максіма Танка).

Толькі ў 1939 г. БДУ зноў пачаў рыхтаваць філолагаў, гэтым разам – на спецыяльна арганізаваным філалагічным факультэце. Спакваля пачало ажываць ва універсітэце і літаратуразнаўства. Ды грымнула вайна...

БДУ аднавіў сваю працу толькі ў верасні 1943 г. на станцыі Сходня, пад Масквой. У тым жа годзе была арганізавана і кафедра беларускай мовы і літаратуры, якую ўзначаліў, вярнуўшыся з армейскага шпіталя, і якой кіраваў ажно да 1969 г. дацэнт, пазней (з 1957) прафесар, заслужаны дзеяч навукі Беларусі М.Р. Ларчанка (1907 – 1981). Як вучоны М.Р. Ларчанка цікавіўся, галоўным чынам, двума тэарэтыка-літаратурнымі праблемамі: станаўленнем у беларускай літаратуры XIX ст. рэалістычнага метаду (гэтаму была прысвечана яго доктарская дысертацыя, абароненая ў 1956 г. у Маскве і выдадзеная пасля ў дзвюх кнігах, – "На шляхах да рэалізма", 1958 і "Па шляху рэалізма", 1959) і беларуска-іншаславянскімі літаратурнымі ўзаемасувязямі ("Сувязі беларускай літаратуры з літаратурамі суседніх славянскіх народаў у другой палове XIX стагоддзя", 1958; "Славянская супольнасць", 1963; "Яднанне братніх літаратур", 1974 і інш.). З лёгкай рукі вучонага даследаванне розных форм міжлітаратурных сувязей набыло значнае пашырэнне як у БДУ, так і ў рэспубліцы ў цэлым. Ларчанкаўская традыцыя кампаратывісцкіх даследаванняў прынесла (і дагэтуль прыносіць) адчувальны плён у выглядзе дысертацый кандыдацкіх ("Адам Міцкевіч і беларуская літаратура" А.А. Лойкі, 1956; "Янка Купала – майстар мастацкага перакладу" С.Х. Александровіча, 1958; "Украінска-беларускія літаратурныя сувязі пачатку XX ст." Т.В. Кабржыцкай, 1970; "І. Тургенеў і Жорж Санд: Праблемы ідэйна-мастацкай своеасаблівасці" Т.В. Кавалёвай, 1973; "Максім Танк і польская літаратура" А.Л. Вераб'я, 1978; "Аркадзь Куляшоў – перакладчык" М.П. Кенькі, 1978; "Станаўленне класічных асноў беларускай паэзіі: Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч і творчасць А.С. Пушкіна" А.А. Шалемавай, 1981; "Творчасць Адама Кіркора: ад рамантызму да пазітывізму" І.М. Зап-

рудскага, 2000 і інш.) і доктарскіх ("Беларуская паэзія ў кантэксце ўсходнеславянскіх літаратур: тыпалогія, рэцэпцыя, мастацкі пераклад" В.П. Рагойшы, 1993; "Беларуская літаратура XX стагоддзя і працэсы нацыянальнага самавызначэння" І.А.Чароты, 1998; "Польскамоўная паэзія Беларусі XVI – XVII ст." С.В. Кавалёва, 2002; "Мастацкі метад Яна Баршчэўскага" М.В. Хаустовіча, 2003), асобных манаграфій ("Старонкі братняй дружбы" С.Х. Александровіча, 1960; "Верная вялікім запаветам: Сучасная балгарская паэзія" – 1977, "Вусная народная творчасць і сучасная лірычная паэзія ўсходніх і паўднёвых славян" – 1978 Н.С. Гілевіча; "Карані дружбы" Т.В. Кабржыцкай і В.П. Рагойшы, 1976; "Пераклаў Якуб Колас..." – 1972, "І нясе яна дар...: Беларуская паэзія на рускай і ўкраінскай мовах" – 1977, "Проблемы перевода с близкородственных языков" – 1980, "Кантакты" – 1982, "І адгукнецца слова ў слове..." – 1992 В.П. Рагойшы; "Беларуска-рускі паэтычны ўзаемапераклад 20-х – 30-х гадоў" А.Л. Вераб'я, 1990 і інш.), у правядзенні на філфаку рэгулярных канферэнцый "Тыпалогія і ўзаемадзеянне славянскіх моў і літаратур" (1967 – 1982), "Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай" (з 1992) і інш.

Члены кафедры беларускай літаратуры, якая забяспечвала ў свой час выкладанне не толькі гісторыі беларускай літаратуры, але і тэорыі літаратуры, беларускага фальклору, літаратуры народаў СССР, заўсёды ў той ці іншай ступені звярталіся да розных праблем тэарэтыка-літаратурных. Іх цікавілі пытанні жанрава-стылёвай адметнасці асобных пісьменнікаў і беларускай літаратуры ў цэлым (доктарскія дысертацыі І.Я. Навуменкі "Канцэпцыя чалавека ў творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа (Духоўны воблік героя)", 1969; А.А. Лойкі "МаксімБагдановіч і праблемы развіцця беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя", 1969; С.Х. Александровіча "Праблемы развіцця беларускай літаратуры і друку другой паловы XIX – пачатку XX ст.ст", 1971; кандыдацкія дысертацыі У.А. Навумовіча "Проза "Маладняка", 1974; Т.І. Шамякінай "Асноўныя стылёвыя напрамкі сучаснай беларускай прозы", 1975; У.Г. Кароткага

"Творчасць Мялеція Сматрыцкага", 1884; С.В. Кавалёва "Героіка-эпічная паэзія Беларусі канца XVI ст.", 1991; П.І. Навуменкі "Проза Кандрата Крапівы", 1991; А.А.Пашкевіча "Феномен узвышэнства ў беларускай літаратуры XX стагоддзя", 1998; У.В. Рагойшы "Паэзія Алеся Гаруна ў кантэксце беларускай літаратуры пачатку XXстагоддзя", 1998; У.Ю. Верынай "Беларуская авангардная паэзія 80 – 90-х гадоў", 2002; даследаванні прафесара Д.Я. Бугаёва пра М. Гарэцкага, У. Дубоўку, І. Мележа, В. Быкава і інш.; "Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд. У 2-х ч." – Выд. 2-е, 1989 А.А. Лойкі), паэтыка вуснай народнай творчасці ("Паэтыка беларускай народнай лірыкі" – 1975, "Паэтыка беларускіх загадак" – 1976 Н.С. Гілевіча, "Вернасць вытокам: Фальклорныя традыцыі ў сучаснай беларускай паэзіі" Л.К. Тарасюк, 1985) і мастацкай літаратуры ("Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша" В.П. Рагойшы, 1968), вершазнаўства ("Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка" – 1979, "Паэтычны слоўнік" – Выд. 2, 1987 В.П. Рагойшы), сістэматызацыі літаратурнага працэсу (складзеныя на кафедры вучэбныя праграмы па гісторыі беларускай літаратуры дарэвалюцыйнага і савецкага часу, дзіцячай літаратуры) і інш. Увага літаратуразнаўцаў да праблем тэорыі літаратуры засталася і пасля таго, як у 1993 г. кафедра беларускай літаратуры падзялілася на дзве навуковыя адзінкі – кафедру гісторыі беларускай літаратуры і кафедру літаратуры XX стагоддзя. Пра гэта, у прыватнасці, сведчыць тэматыка доктарскіх дысертацый загадчыка (з 1999 г.) кафедры беларускай літаратуры XX стагоддзя прафесара Л.Д. Сіньковай "Беларуская проза XX стагоддзя: Дынаміка жанравых структур" (1996), прафесара кафедры А.І. Бельскага "Пейзаж у беларускай паэзіі (эвалюцыя, паэтыка, сістэма вобразаў)" (1998), былога дацэнта кафедры, цяпер прарэктара Акадэміі мастацтваў В.А. Максімовіча "Тэндэнцыі мадэрнізму ў беларускай літаратуры пачатку XX ст." (2001), дацэнта кафедры А.А. Пашкевіча "Канцэпцыя нацыянальнага быцця ў прозе беларускага замежжа" (2002).

З першых пасляваенных гадоў свой лёс з БДУ звязаў прафесар, загадчык кафедры рускай літаратуры (у 1951 – 1960 гг.) І.В. Гутараў (1906 – 1967). Ён займаўся ў асноўным праблемамі тэарэтыка-літаратурнымі ("Поэтическое мастерство В.В. Маяковского", 1950; "Философско-эстетические взгляды А.С. Пушкина", 1957), напісаў адны з першых у савецкім літаратуразнаўстве вучэбных дапаможнікаў па ўводзінах у літаратуразнаўства ("Введение в литературоведение", 1954; "Вопросы литературоведения", 1958; "Основы советского литературоведения", 1967). Побач з І.В. Гутаравым і ўслед за ім да розных пытанняў тэорыі літаратуры звярнуліся і некаторыя іншыя вучоныя кафедры рускай літаратуры: прафесары Ф.І. Куляшоў (у прыватнасці, у "Лекциях по истории русской литературы конца XIX – начала XX вв", т. 1-2, 1976, 1980), С.А. Лысенка (доктарская дысертацыя "Стилевые течения в драматургии 20-х – 30-х годов: Романтика. Гротеск", 1990), І.П. Кахно (яго цікавілі праблемы станаўлення савецкай літаратурна-мастацкай крытыкі), С.Н. Чубакоў (асноўныя працы яго прысвечаны даследаванню праблемы вайны і міру ў творчасці Л. Талстога), дацэнты У.С. Карабан і Л.Л. Кароткая (яны склалі "Хрестоматию по введению в литературоведение", – Выд. 2, 1973), В.А. Захарава, Р.М. Кавалёва, В.Д. Літвінка і Р.І. Яраслаўцава (працы па фальклярыстыцы), Н.В. Галаўко ("Литературно-эстетические взгляды поэтов "Искры", 1972), А.М. Андрэеў, І.І. Шпакоўскі, Т.В. Алешка і інш. Вядомасць набылі працы прафесара (а ў 1969 – 1998 гг. загадчыка) кафедры П.І. Ткачова, прысвечаныя разгляду гістарычных і тэарэтычных праблем памфлетнай творчасці (манаграфіі "Иду на "вы": Заметки о памфлете", 1975; "Границы жанра", 1977; "Сатиры злой звенящая строка: Природа смеха в памфлете", 1980). Моцная тэарэтычная "падкладка" адчуваецца ў многіх працах кафедры рускай літаратуры і цяпер, ажно да апошніх доктарскіх дысертацый ("Динамика стилевых течений в русской прозе второй половины 1980 – 90-х годов" Г.Л. Няфагінай, 1999; "Концепция личности в творчестве

Ф.М. Достоевского" А.А. Станюты, 1999; "Комедия в русской драматургии 1980 – 90-х годов (жанровая динамика и типология)" С.Я. Ганчаровай-Грабоўскай, 2000; "Русская постмодернистская литература: типология, поэтика, концептосфера" І.С. Скарапанавай, 2003).

Не маглі абысці пытанні тэорыі літаратуры і вучоныя кафедры замежнай літаратуры – і пры стварэнні адпаведных вучэбных дапаможнікаў, і пры напісанні дысертацый (доктарская дысертацыя загадчыка кафедры замежнай літаратуры І.В. Шаблоўскай "Проза еўрапейскіх сацыялістычных краін 60-х – 70-х гадоў пра другую сусветную вайну: Агульнае і своеасаблівае", 1988; кандыдацкія дысертацыі С.Д. Малюковіч "Станаўленне рэалізму ў творчасці Ю. Крашэўскага", 1984; Г.В. Сінілы "Традыцыі філасофскай лірыкі Гёльдэрліна ў паэзіі ГДР", 1984; Е.А. Лявонавай "Проза ГДР 50-х – 60-х гг. аб другой сусветнай вайне: Пытанні жанру і стылю", 1985; А.С. Шаўчэнкі "Паэтыка балад І. Бэхера", 1989 і інш.).

Такім чынам, да сярэдзіны 90-х гг. XX ст. на філфаку БДУ склаліся ўсе ўмовы, каб у сістэме навучальнага працэсу вылучыць асобную кафедру, асноўным клопатам якой былі б спецыяльнае вывучэнне і выкладанне тэарэтыка-літаратурных дысцыплін. (Дарэчы, годам раней на факультэце былі створаны кафедры беларусазнаўства і славянскіх літаратур, якія таксама надаюць пэўную ўвагу пытанням тэорыі літаратуры). Кафедра тэорыі літаратуры пачала функцыяніраваць з 1 верасня 1994 года ў складзе дзевяці чалавек: аднаго доктара навук, прафесара, загадчыка кафедры – В.П. Рагойша, пяці дацэнтаў – А.М. Андрэеў, Р.М. Кавалёва, А.В. Карасёва, М.П. Кенька, Т.І. Шамякіна, аднаго старшага выкладчыка – П.П. Ткачова, двух выкладчыкаў – І.У. Ківель, В.В. Прыёмка і аднаго лабаранта 2-й катэгорыі з вышэйшай адукацыяй (з 1996 г. гэту пасаду займае С.І. Крылова). Стварылася яна на базе кафедраў беларускай, рускай літаратур і беларусістыкі. Адразу пачала забяспечваць выкладанне на ўсіх аддзяленнях філфака курсаў

“Уводзіны ў літаратуразнаўства”, “Тэорыя літаратуры”, “Фальклор”, “Міфалогія”, “Гісторыя і тэорыя сусветнай культуры”. Апрача гэтага, члены кафедры сталі кіраваць напісаннем курсавых і дыпломных прац, праводзіць семінарскія заняткі, чытаць спецкурсы. З 1995 г. пры кафедры адкрыта аспірантура, з 1997 г. – магістратура, у якія прымаюцца адзін-два выпускнікі філфака ў год.

Актыўны навуковы працэс на кафедры пачаўся з абароны ў канцы 1994г. кандыдацкай дысертацыі В.В. Прыёмкі “Вясельныя песні Піншчыны” (навук. кір. Р.М. Кавалёва). У 1998 г. у Маскве доктарскую дысертацыю “Цэласны аналіз літаратурнага твора” па спецыяльнасці “тэорыя літаратуры” абараніў сённяшні прафесар кафедры А.М. Андрэеў. На кафедры падрыхтавана і рэкамендавана да абароны доктарская дысертацыя Т.І. Шамякінай “Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія” (навук. кансультант В.П. Рагойша; з 2000/2001 навучальнага года Т.І. Шамякіна стала загадваць кафедрай беларускай лінгвістыкі і міфалогіі). Вучоныя кафедры сталі грунтоўна асэнсоўваць тэарэтычныя аспекты развіцця беларускага прыгожага пісьменства, вывучаць асобныя пытанні тэорыі літаратуры (цэласнасць мастацкага твора, вершаванне, літаратурная вобразатворчасць і г.д.), даследаваць усходнеславянскую міжлітаратурную супольнасць XX стагоддзя і інш. На кафедры пачала весціся навуковая праца як на ўзроўні выкладчыкаў, так і студэнтаў. Кожны год супрацоўнікі кафедры ўдзельнічаюць у розных міжнародных і рэспубліканскіх навуковых канферэнцыях, публікуюць па некалькі дзесяткаў артыкулаў. З пачатку арганізацыі кафедры кожны раз на традыцыйных міжнародных канферэнцыях “Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай” пачалі працаваць асобныя секцыі па праблемах тэорыі літаратуры. Што да штогодніх студэнцкіх канферэнцый, то на іх пад кіраўніцтвам выкладчыкаў кафедры ладзяцца абавязковыя секцыі фальклярыстыкі і тэорыі літаратуры. У 1997 г. кафедра з’яўлялася асноўным арганізатарам канферэнцыі “Славянскія літа-

ратуры ў кантэксце сусветнай". На кафедры ў 1996 г. сумесна з Інстытутам літаратуры імя Я. Купалы НАН Беларусі быў праведзены "круглы стол" «Актуальныя праблемы літаратуразнаўства». Штогод даклады студэнтаў, якія пішуцца пад кіраўніцтвам выкладчыкаў кафедры, адзначаюцца рознымі рэспубліканскімі і універсітэцкімі ўзнагародамі. У 1998 годзе студэнт-пяцікурснік (пазней – аспірант кафедры) А.Дуброўскі за навуковую працу "Паэтыка Рыгора Барадуліна" атрымаў Дыплом імя У.І. Пічэты (навук. кір. В.П. Рагойша). Пры кафедры працуе (пад кіраўніцтвам Р.М. Кавалёвай) студэнтцкая навуковая фальклорная лабараторыя, якая штогод заваёўвае гранты ў агульнаўніверсітэцкіх навуковых конкурсах. Яе члены падрыхтавалі і выдалі сем выпускаў фальклорных матэрыялаў, зарыентаваных на вучэбную фальклорную практыку. Кафедра распрацавала рабочыя і тыпавыя планы па асобных прадметах (тэорыя літаратуры, міфалогія, гісторыя і тэорыя сусветнай культуры). З 2001 г. супрацоўнікі кафедры на спецыяльнасці "Беларуская філалогія" вядуць разлічаны на тры гады факультатыў "Прыкладное літаратуразнаўства", забяспечыўшы яго спецыяльна распрацаванай і выдадзенай у 2003 г. праграмай.

За перыяд свайго адносна нядоўгага існавання кафедра тэорыі літаратуры распрацавала дзве калектыўныя навукова-даследчыя тэмы, у якіх былі задзейнічаны ўсе супрацоўнікі кафедры і некаторыя аспіранты. Першая тэма – "Тэарэтычныя праблемы развіцця беларускага пісьменства і культуры" (1995 – 2000 гг). Мэтай работы з'яўляўся аналіз працэсу ўваходжання беларускага прыгожага пісьменства ў еўрапейскі, найперш славянскі, духоўны кантэкст, выяўленне суадносін міфа і беларускай літаратуры, раскрыццё тыпалогіі ўсходнеславянскай абрадавай паэзіі, разгляд праблем рэалізму ў беларускай і суседніх славянскіх літаратурах, вывучэнне характару існавання беларускага верша ва ўсходнеславянскім і шырэй – еўрапейскім кантэксце, даследаванне галоўных праблем беларуска-іншанацыянальнага

мастацкага ўзаемаперакладу. Фактычным матэрыялам для даследавання паслужылі беларуская міфалогія, вусна-паэтычная творчасць, творчасць вядучых беларускіх пісьменнікаў (Я. Купала, Я. Колас, К. Чорны, В. Быкаў, Р. Барадулін і інш.). У выніку распрацоўкі тэмы паказана месца і роля беларускай міфалогіі, абрадавай паэзіі, мастацкай паэзіі і прозы ў нацыянальным і славянскім мастацкім кантэксце, прааналізаваны праблемы беларуска-іншанацыянальнага мастацкага ўзаемаперакладу. Вынікі работы апрабіраваны на 48-мі міжнародных і 23-х рэспубліканскіх навуковых канферэнцыях, знайшлі месца ў 76-ці артыкулах, у трох абароненых дысертацыях (двух доктарскіх і адной кандыдацкай), у трох манаграфіях А.М. Андрэева ("Целостный анализ литературного произведения" – 1996, "Культурология" – 1998, "Психика и сознание" – 2000), замацаваны ў зацверджанай Міністэрствам адукацыі РБ тыпавой праграме па "Тэорыі літаратуры" (для філфакаў ВНУ, склад. Т.І. Шамякіна і А.М. Андрэеў) і ў рэкамендаванай Мінадукацыі РБ праграме "Беларуская літаратура. VIII – XI класы. Праграма для сярэдняй школы з паглыбленым і прафільным вывучэннем беларускай літаратуры, ліцэяў і гімназій" (склад. В.П. Рагойша, Т.І. Шамякіна і інш., пад рэд. В.П. Рагойшы), у пяці выпусках "Метадычных указанняў і ілюстрацыйнага матэрыялу для правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта" (1995 – 2000, пад рэд. Р.М. Кавалёвай), выкарыстоўваюцца ў навучальным працэсе ў Белдзяржуніверсітэце, іншых ВНУ і сярэдніх школах.

Другая калектыўная тэма – "Усходнеславянская міжлітаратурная супольнасць XX стагоддзя" (1998 – 2000). Яна прысвечана вызначэнню сутнасці, тыпалагічных рыс і асноўных функцый усходнеславянскай міжлітаратурнай супольнасці XX стагоддзя, даследаванню шляхоў, форм, асобных этапаў уваходжання ў гэту супольнасць беларускай мастацкай літаратуры, раскрыццю тыпалогіі ўсходнеславянскай міфалогіі і фальклору, вывучэнню ўмоў, функцый і

практыкі беларуска-рускага і беларуска-ўкраінскага мастацкага ўзаемаперакладу. Усходнеславянскія літаратуры ўпершыню разглядаюцца як асобая форма міжлітаратурных супольнасцей. У выніку распрацоўкі тэмы паказана месца беларускай міфалогіі, фальклору і мастацкай літаратуры ва ўсходнеславянскай міжлітаратурнай супольнасці XX стагоддзя, выяўлены агульнаўсходнеславянскія і некаторыя спецыфічныя рысы беларускага прыгожага пісьменства. Вынікі работы апрабіраваны на 18-ці міжнародных і 10-ці рэспубліканскіх навуковых канферэнцыях, знайшлі месца ў 24-х публікацыях, у зборніку "Восточнославянский фольклор: Поиски новых подходов" (2000), у кнізе Т.І. Шамякінай "Міфалогія Беларусі: Нарысы" (2000), выкарыстоўваюцца ў навучальным працэсе ў Белдзяржуніверсітэце, некаторых іншых ВНУ рэспублікі і сярэдніх школах.

З 2001 года кафедра пачала распрацоўку (разлічаную на 2001 – 2005 гг.) двух новых тэм – "Тыпалогія сродкаў мастацкага выяўлення ў мастацкай літаратуры і фальклоры" і "Асаблівасці паэтыкі сучаснай беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнага літаратурнага працэсу". Другая тэма выконваецца ў адпаведнасці з Дзяржзаказам па тэме "Паэтыка мастацкай літаратуры. Віды і жанры", якая курыруецца НАН Беларусі (Інстытут літаратуры імя Я. Купалы). У мінулыя тры гады праводзілася ўдакладненне сучаснай сістэмы літаратуразнаўчых паняццяў, што тычацца ўсіх трох родаў літаратуры (эпас, лірыка, драма), мастацкага перакладу і фальклору, вывучалася мастацкая спецыфіка беларускага і рускага народнага эпасу ў кантэксце славянскай вусна-народнай творчасці. Разам з тым даследаваліся сродкі мастацкага выяўлення ў класічнай і сучаснай мастацкай літаратуры, перакладзе і фальклоры. Зроблена паспяховая спроба ўдакладніць паняційны аппарат і тэрміналогію сучаснага літаратуразнаўства. Належная ўвага надавалася распрацоўцы пытанняў філасофіі літаратуры, метадалогіі літаратуразнаўчых даследаванняў, асаблівасцей паэтыкі беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнага літаратурнага працэсу,

тыпалогіі літаратурных жанраў, міфалагічных, фальклорных, біблейскіх традыцый у літаратуры і інш. Вынікі даследаванняў увасобіліся ў выступленнях на шматлікіх навуковых канферэнцыях рознага ўзроўню (ад універсітэцкіх да міжнародных), у дзесятках публікацый (у перыёдыцы, навуковых зборніках, зборніках матэрыялаў канферэнцый, энцыклапедычных выданнях і інш.), у двух выпусках навуковага зборніка (сумесна з кафедрай беларускай міфалогіі і лінгвістыкі) "Міфалогія – фальклор – літаратура" (2002; 2003; пад рэд. В.П. Рагойшы), у зборніку навуковых прац аспірантаў і студэнтаў кафедры "Свет славянскага фальклору" (2001; пад рэд. Р.М. Кавалёвай), у дапрацаванай і зацверджанай Мінадукацыі РБ "Праграме па беларускай літаратуры для 8 – 11 класаў школ з паглыбленым вывучэннем літаратуры, ліцэяў і гімназій" (2003; пад рэд. В.П. Рагойшы), у падручніках па беларускай літаратуры для 9-га класа агульнаадукацыйнай школы (2001) і для 10-га класа школ з паглыбленым вывучэннем беларускай літаратуры (2001; пад рэд.В.П. Рагойшы). Апрача гэтага, выйшлі манаграфіі А.М. Андрэева "Методология литературоведения" (Мн.: БДУ, 2001), Т.А. Івахненка "Паэтыка беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў: Семантыка. Вобразны лад. Кампазіцыя" (Мн.: РІВШ БДУ, 2002), вучэбны дапаможнік В.П. Рагойшы "Тэорыя літаратуры ў тэрмінах" (Мн.: Беларуская энцыклапедыя, 2001), яго курс лекцый "Уводзіны ў літаратуразнаўства: Вершаванне" (Мн.: БДУ, 2002), "На шляху да Парнаса: Даведнік маладога літаратара" (Мн.: Маст. літаратура, 2003). Да 60-годдзя загадчыка кафедры бібліятэка БДУ выдала даведнік "Рагойша Вячаслаў Пятровіч: Біябібліяграфічны паказальнік" (Уклад. Л.І. Тамашэўская; Мн.: БДУ, 2002). За 2001 – першую палову 2004 гг. шэсць аспірантаў кафедры абаранілі кандыдацкія дысертацыі: Т.А. Івахненка ("Паэтыка беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў", 2001; навук. кір. Р.М. Кавалёва), І.Л. Шаўлякова ("Тэорыя літаратурных тропаў: Метафара і сімвал (генезіс, эвалюцыя, тэндэнцыі развіцця)", 2001; навук. кір. Т.І. Шамякіна),

Н.В. Дзянісава ("Праблема аўтарскага перакладу прозы ў беларускай літаратуры XX стагоддзя", 2002; навук. кір. В.П. Рагойша), С.Ю. Лебедзеў ("Структура вобраза апаведача. На матэрыяле малой прозы", 2003; навук. кір. А.М. Андрэеў), А.У. Дуброўскі ("Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша", 2003; навук. кір. В.П. Рагойша) і В.А. Смірнова ("Аповедныя структуры ўсходнеславянскай літаратуры XI – XIII стагоддзяў", 2004; навук. кір. Т.І. Шамякіна). Яшчэ адна дысертацыя ў 2003 г. рэкамендавана да абароны (І.Б. Лапцёнак. "Творчая індывідуальнасць Язэпа Семяжона-перакладчыка", навук. кір. В.П. Рагойша).

Значную работу супрацоўнікі кафедры праводзяць таксама ў галіне навукова-метадычнай і арганізацыйнай дзейнасці. Яны з'яўляюцца членамі розных навуковых і навукова-метадычных камісій, вучоных саветаў, саветаў па абароне дысертацый, членамі рэдкалегій навуковых і навукова-метадычных выданняў і інш. У адзінстве і разнастайнасці навуковых інтарэсаў кафедра тэорыі літаратуры працягвае плённыя традыцыі сваіх слынных папярэднікаў – прафесароў І.І. Замоціна, Я.І. Барычэўскага, А.М. Вазнясенскага, М.Р. Ларчанкі і інш.

Анатолий Николаевич Андреев,
доктор филологических наук, профессор

Что же такое литература?

1

Базовых мифов о литературе, из которых складывается некое подобие истины, не слишком много. А вот мифологическим вариантам и комбинациям – несть числа.

Поскольку, как следует из названия работы, нас будут интересовать не мифы о литературе, а противостоящий им истинный порядок вещей, необходимо более определённо прояснить отношения мифа к истине и истины к мифу.

Прежде всего не согласимся с мифом о мифе, гласящем: миф не имеет ничего общего с истиной.

Имеет: миф являет собой отдельную грань или момент истины. Такова реальность. Именно реальность позволяет мифам заслонять истину, и даже претендовать на статус "объективного отношения".

Однако – и тут мы переходим к мифу об истине – из того, что истина проявляется в мифе, вовсе не следует, что истина сводится к мифам без остатка, что они составляют плоть истины. Как из ста зайцев невозможно составить лошадь, так и из совокупности мифов не сложишь истину. В этом смысле истина в принципе несводима к мифу, и даже противостоит ему.

Следовательно, истина заключается в том, что необходимо изучать миф как миф, а истину как истину, имея в виду возможные их взаимоотношения и наличие точек пересечения, где порой истина и миф совпадают до неразличения, а то и тождества (в определённом, заметим, отношении; в ином отношении – а истина и есть сопряжение всех мыслимых отношений – истина и миф неизбежно обнаружат несоизмеримую разницу информационных потенциалов).

Итак, ***миф первый***: литература есть **способ и инструмент познания человека**. В этом своём качестве она **полезна**, поскольку писатели выступают инженерами человеческих душ, человековедами, способными разобраться в человеке; читатель же, общаясь с подобными "прорабами духа", по выражению А.Вознесенского, извлекает для себя пользу, познавая, благодаря художникам-гуру, себя.

В общем плане литературу как форму общественного сознания можно вслед за К.Марксом назвать "способом духовного производства", полезным, конечно, способом. Литература, несомненно, учит, и читать её полезно. Стоит ли в таком случае определение литературы как способа познания человека – считать мифом?

В интересах истины – стоит, ибо литература не только не сводима в главной своей функции к познанию человека,

но и весьма несовершенна в качестве инструмента познания, как будет показано в дальнейшем.

Миф второй: литература есть **чистое искусство**, так сказать, искусство для искусства, а художники слова выступают как "единого прекрасного жрецы" (А.С.Пушкин). Сверхзадача бескорыстного общения с "прекрасным" заключается в том, чтобы получить чистое эстетическое наслаждение. "Польза" искусства, по версии этого мифа, состоит в том, что общение с ним **приятно**, не более того. Чистое духовное удовольствие не содержит в себе низких утилитарно-прагматических примесей и не может быть, по определению, ни инструментом познания, ни способом преобразования личности.

Не будем отрицать очевидное: эстетическая эйфория настолько существенный компонент, сопровождающий "потребление"искусства, что он вполне сопоставим с пользой, которую приносит та же литература как вид искусства. Но абсолютизация момента наслаждения также превращает теорию чистого искусства в миф, поскольку, как минимум, отвергается миф первый.

Миф третий. Многим кажется, что литературу вполне достаточно определить как сочетание "приятного с полезным" – и такое "самодостаточное" определение уже удовлетворительно отражает суть феномена под названием литература. "Всеобщее одобрение принадлежит тому поэту, кто смешивает полезное (utile) с приятным (dulce), равным образом восхищая и наставляя читателя" (Гораций, "Поэтика"). Авторитет предложенной формулы стал настолько непререкаем, что превратил её едва ли не в аксиому, в основополагающий теоретический постулат.

Однако сращение двух мифов даёт не истину, как ожидалось, а миф третий, который, конечно, стал содержательнее первых двух, но при этом не перестал быть мифом.

Перечисленные мифы остаются таковыми потому, что они только **отчасти** справедливы. Они не способствуют тому, чтобы поставить литературу в такой контекст, где выяви-

лось бы самое главное, кардинальное свойство литературы, а именно: литература прежде всего и главным образом сформировалась как **способ проявления человека**, приятный, полезный, но наряду с этим весьма односторонний способ. Это способ поэтизировать своё неумение и нежелание разбираться с собой, действительно познавать себя (то есть объективно отражать человека, а не предлагать своё видение, субъективную модель объекта и переживать по поводу вымышленных совершенств или несовершенств того, что "более реально" чем сама реальность), заниматься самоанализом, беспристрастно мыслить. В связи с этим литература стала способом мифотворчества, способом обожествлять самую заурядную пошлость и глупость. Такое понимание литературы, как мы постараемся доказать, имеет гораздо больше точек соприкосновения с истиной, чем все классические мифы о литературе вместе взятые.

2

Если допустить, что в литературе существуют исключительно свои, внутренние эстетические императивы, наподобие знаменитого нравственного императива, сформулированного Кантом, и на этом основании объявить произведение "вещью в себе", созданной и функционирующей исключительно по матрице императива, тогда мы должны будем возвести собственно художественное, образно-модельное мышление в абсолют.

Исходя из того, что абсолют сам по себе есть вещь абсолютно неприемлемая для сознания, оснащенного диалектической технологией (сознания, воспитанного на императивах честного отражения реальности), мы должны признать, что в литературе, способе пусть и весьма несовершенного, "нечестного" отражения человека, "отражается" (точнее – моделируется) весь человек, во всей его сложности, а не только в некой абсолютно "прекрасной" ипостаси. Нельзя, невозможно вынести за скобки всё, что мешает самоосущест-

виться эстетическому императиву – хотя бы потому, что сам эстетический императив есть функция сознания, устроенного на иных, внеэстетических, решительно несводимых к эстетической, функциях. В этом всё дело.

Вот почему выдающиеся художники всегда тяготели к всеобъемлющему, многостороннему, иначе говоря, философскому осмыслению проблем. Будучи достаточно крупными личностями, они если не понимали, то чувствовали, что подмеченный ещё Аристотелем "мимесис", подражание, в сниженном варианте **передразнивание** жизни путём образного моделирования, лицедейское кривляние и имитация, куда не вложен труд души, – такое бездушное образотворчество унизительно для мыслящей личности. Большие художники, в сущности, занимались преодолением искусства – путём привнесения в производство образов (технология чистого искусства) мысли, смысла, что позволяло передразниванию жизни превращаться в способ обсуждения проблем человека. Только "нечистое искусство", отяжелённое концептуальным подходом, становится больше, чем искусство, а именно: "способом духовного производства человека".

Великое искусство – это преодолённое искусство. Искусство ради искусства – и это тоже осознавали корифеи художественного слова (Гёте, Пушкин, Л. Толстой и др.) – есть плод легковесного творчества. Это действительно посвоему заурядная и, что бы там ни говорили, элементарная деятельность, для которой и необходима всего-то эстетическая чуткость. Личностная отдача невелика. Я вовсе не хочу сказать, что природная одарённость в художественном творчестве – дело десятое. Это первое условие, но явно недостаточное, если речь идёт о феномене вечного, великого искусства. Разумеется, творчество возможно только при наличии врождённого таланта. Тут уж или – или. Однако "божья искра", не подкреплённая трудом мысли и души, может стать не только способом отметить избранника, но и средством загубить легко доставшийся ему дар.

Труд художника – это, как и всякий человеческий труд, есть главным образом труд мысли, напряжённая работа со-

знания. Стихийные извержения души, принимающие форму оригинального передразнивания, впечатляют, конечно, как впечатляют эстетически выразительные нерукотворные эскизы натуры: пейзажи, животные, природные явления ит.д. Да и то в той мере, в какой "чистая" эстетика бессознательно соотносится с гуманитарной содержательностью (определяемой наличием той же мысли). Собственно же труда в таком извержении и бессознательном передразнивании кощунственно мало, чтобы всякий зафиксированный и эстетически аранжированный бред, хаос, "нечто" и тому подобные неупорядоченные, неорганизованные сознанием продукты творческого экстаза считать шедеврами. Эстетическая оригинальность и художественный шедевр – вещи разные. **Порядок** же, внутреннюю согласованность образам придаёт концепция – плод ума, интеллекта, ставшего условием творчества и превратившегося в художественное вещество, в неустранимую составляющую модели, в содержательный компонент шедевра.

Вот почему чем более художник стремится быть просто художником, тем менее совершенно в художественном отношении всё созданное им. В лучшем случае его творения отмечены печатью гения; для создания же великих произведений нужна ещё и печать человеческого величия.

Из сказанного легко сделать вывод, что художники бесконечно много могут дать тем, кто сумел преодолеть собственно художническое видение мира и человека. Ясно, что лучшие теоретики искусства получаются не из тех, кто не умеет творить, а из тех, кто, имея определённые художественные способности, по линии мысли пошёл дальше художников. В научном диалоге с писателем исследователь должен чувствовать не меньше художника, а понимать больше. В противном случае дело ограничится "мерой своего понимания", и результатом окажется тот банальный случай, когда космос гения "не поддаётся" вразумительному истолкованию. Беда, настоящая беда гуманитарных наук заключается в том, что лучшими литературоведами, искусствоведами считаются несостоявшиеся или, что значитель-

но хуже, активно действующие художники. Их насквозь субъективные суждения не разбирающееся в диалектике художественого сознания "общественное мнение", в том числе интеллектуалы, склонны считать наиболее авторитетными, исходящими от специалистов-практиков. А то соображение, что хороший практик – смерть теоретику, не приходит на ум питающейся мифами деятельной, практически озабоченной "общественности". При всём при том наиболее ценными бывают удивительные концептуальные озарения великих художников (некоторые уже были упомянуты в работе), которые на практике часто действуют вопреки своим же теоретически безупречно сформулированным постулатам.

Только приняв во внимание всё сказанное о диалектике художественного сознания, мы сможем без страха, без собственно художнических или собственно интеллектуальных комплексов приблизиться к пониманию того, что такое литература.

3

Обратим внимание на ту особенность художественной литературы, на которую можно обратить внимание только тогда, когда смотришь со стороны, а не изнутри.

Что роднит всех героев мировой литературы?

То, что все они – люди **идеологические**, осуществляющие свою поведенческую стратегию **от психики** (не от разума), живущие эмоциями, страстями и только во вторую очередь – рассудком. Отсюда – трагедии, комедии, драмы, романы, которые замешаны на трагических или драматических конфликтах и т.п. Этим же обстоятельством и обусловлен выбор героев: в подавляющем большинстве это молодые мужчины и женщины, находящиеся в состоянии любви, дружбы, ненависти – в состоянии высокого эмоционального тонуса. Такие герои идеальны в том смысле, что сосредоточены на **состоянии душ**; состояние умов (когда в центре внимания писателя находится эволюция сознания) как

объект творчества не приводит к большим художественным успехам.

Эволюция души (и только потом и только в связи с этим – эволюция сознания), мир чувственных и эмоциональных отношений – вот исключительный объект творчества. Там, где кончается чувственно-психологическое отношение, заканчивается искусство и начинается не образно-интуитивное, синтетическое моделирование, а аналитическое расщепление психологического отношения – начинается наука. Но высокое, парадоксальное, амбивалентное искусство, как уже было отмечено, интересуется не только страстями, но и эволюцией сознания. Пределом "страстно-рационального" союза является **идеология**, т.е.такого рода симбиоз, где разум (аналитизм) всегда функционирует на вторых ролях. Чистое, внеидеологическое мышление – уже объект философии, а не искусства. Вот почему герои литературы – не мудрецы, не философы, а персонажи с ярко выраженным идеологическим мировоззрением.

Однако и философам литература много интересного рассказывает о людях, в основном об их заблуждениях. Ведь в центре внимания литературы – именно заблуждения людей, поскольку страсти, ослепляющие ум, замкнуты на самих себе, они чужды объективности. Литература с претензией на анализ – это своего рода сверхлитература.

Вот какую маргинальную грань облюбовало высокое искусство: оно начинается там, где мыслитель не просто соединяется, но перетекает в художника. Следует, однако, со всей определённостью подчеркнуть, что союз этот продуктивен (т.е. **творчески** продуктивен, следовательно, способен рождать образы, какой угодно "глубины" – но образы) до того трудноуловимого и в то же время принципиально размежёвывающего момента, когда первенство мысли мешает, препятствует созданию образов, прекращает их инициировать. До тех пор, пока мысль инициирует создание образов – это ещё не мысль; с того момента, как прамысль становится мыслью, она начинает разрушать образы. **Хорошая ли-**

тература – это плохо выраженная мысль. Хорошо выраженная мысль может быть заурядной публицистикой или замечательной философией (или наоборот) – но она будет плохой литературой.

Конечно, при желании можно привести достаточно оснований, чтобы поспекулировать на тему, где кончается искусство и начинается неискусство, научная философия, и является ли ненаучная философия искусством и т.д. Всё это интересно тому, кто не видит реальных различий между рациональным и чувственно-интуитивным подходами, между двумя языками культуры: образами и понятиями; между двумя антиподами, слитыми в одно целое: психикой и сознанием, на базе которых возникают, соответственно, **моделирующий** (художественный) и **рефлектирующий** (абстрактно-логический) типы сознания. В случае, если мы разграничиваем творчески-психологическую инстанцию, которая не может существовать без участия сознания, и собственно сознание, которое специализируется на разрушении (с целью познания, с конструктивной целью) созданного творческим гением – тогда мы обретаем почву под ногами и небо над головой. Мы начинаем жить в системе координат, где есть верх и низ, мысль и чувство, культура и натура, философия и литература. Мы можем творить – и быть при этом полноценными мыслителями; мы можем анализировать – и считать этот "варварский" по отношению к искусству акт высшим проявлением культуры.

Мы начинаем **иначе мыслить** (чувствуем-то мы приблизительно то же самое). Мы преодолели идеологическое пространство культуры, но не утратили способности жить в нём и наслаждаться его совершенством и примитивностью.

Итак, мы исходим из того, что **взаимодействие психики и сознания** – вот истинный объект творчества (субъектом которого выступает также носитель **психики и сознания**); воспринимая средствами **психики и сознания** созданное художником, мы, в зависимости от реального преобладания одного из компонентов, воспринимаем творчество под

углом зрения **либо психики, либо сознания. Разграничить** эти сферы и показать их **неразрывность** – вот наша задача как исследователей литературы.

4

Казалось бы, "разум – душа" – либо избитый сюжет, либо компонент затасканного сюжета едва ли не всей мировой литературы. Уже в бессмертной "Одиссее" мы находим пищу для размышлений в этом направлении:

В грудь он ударил себя и сказал ***раздражённому сердцу:***
"Сердце, смирись; *ты гнуснейшее вытерпеть силу имело*
В логе циклопа, в то время когда пожирал беспощадно
Спутников он злополучных моих, – и терпенье ***рассудку***
Выход из страшной пещеры для нас, погибавших, открыло".
Так усмирял он себя, обращаяся к милому ***сердцу.***
Милое сердце ему покорилось, *и снова терпенье*
В грудь пролилося его; но ворочался с боку он на бок.

Перевод В. Жуковского (выделено мной – **А.А.**)

Еще пример из литературы героической, где нет психологизма как такового, но уже присутствуют "ум" и "чувства" ("Слово о полку Игореве"):

Ум князя уступил
желанию,
и охота отведать Дон великий
заслонила ему предзнаменование.

Перевод Д.С.Лихачева

В литературе новейшего времени – это едва ли не банальный ход. Вот выхваченный пример, намеренно из литературы, далёкой от аналитизма реалистической прозы (диалог Пугачёва и Караваева из поэмы С.Есенина "Пугачёв"):

Долгие, долгие тяжкие года
Я учил в себе разуму зверя...

*Знаешь? **Люди** ведь все **со звериной душой**, –*
Тот медведь, тот лиса, та волчица,
А жизнь – это лес большой,
Где заря красным всадником мчится.
Нужно крепкие, крепкие иметь клыки.

Звериное (природное) начало, душа, разум...

Но узок круг мыслящих широко. Всё, на что оказались способны писатели всех времён и народов – это раз за разом воспроизводить миф. Единицы сделали предметом художественного исследования "состав духовности", само взаимодействие психики и сознания и разглядели в этом древнем сюжете саму суть человека. Но и для них разум, хоть он и "умный", мало что понимает, а душа, хоть она и "неразумна" – чует, томится, предчувствует, предсказывает; в конечном счете, душа всегда в гносеологическом отношении "срамит" разум и оставляет его в дураках. Корифеи мировой литературы в этой сфере – Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Достоевский, Чехов. Но и они весь арсенал художественного познания (за редчайшими исключениями) ограничили рамками указанной коллизии. Художники банально не замечают глубины.

Многие знают, что существуют психика и сознание, душа и разум. Немногие понимают и способны понять разницу между ними. И уж совсем редко кто разбирается в "механизме" их взаимодействия. Почему искусство столь слепо?

Писатель уже тем, что он писатель, обречён на специализацию в области диалектики души (но не диалектики сознания). Бессознательное – это действительно **бес сознания**. Творчеством заправляют бесы сознания (или ангелы души, кому что нравится), поэтому писатели и поэты часто ощущают себя орудиями в чьих-то руках, посредниками, медиумами, но не активными субъектами творчества. "Лишним" в творчестве оказывается начало личностное, иначе говоря – сознание как таковое. Писатель (таково условие творчества!) не ведает, что творит. Поэтому понять художника озна-

чает понять логику его подсознания, т.е. сознания, которое "не знает", что **оно** сознание.

Итак, работа сознания скрыта от самого творца (хотя как таковая она реально наличествует). Каков же механизм творчества, которому подчинён писатель, несмотря на то, что он не ведает о своей зависимости?

Будучи убеждённым в своей правоте, абсолютизируя свой жизненный опыт, некритически (бессознательно) относясь к нему, писатель, далее, отбирает такие явления жизни, акцентирует в них такие стороны и организует их в такой порядок (считая при этом, что сознание не участвует в творческом процессе), который иллюстрирует правоту его взгляда на мир. Так замыкается творческий "порочный" круг. Художник-идеолог – это именно тот, кто идеализирует свой порочный круг, свой миф. И это нормально.

Истина, если уж и дальше пользоваться метафорой, представляет духовный мир человека как набор порочных кругов-мифов, каждый из которых осознаётся именно как порочный. Однако человек – вот оно, главное, "дьявольское" наше противоречие – может существовать только с помощью спасательных порочных кругов – при этом изо всех сил стремясь к истине, т.е. к самоистреблению.

Вот почему искусство, будучи идеологическим по природе (ибо невозможно говорить языком образов и не говорить при этом языком идеологии), всегда в той или иной мере тенденциозно. Подчеркнём: это ни хорошо, ни плохо (или: хорошо в одном отношении, плохо – в другом). В этом заключена сущность искусства – вот что главное.

Разумеется, существуют разные типы искусства, по-разному относящиеся к идеологическим кругам. Искусство реализма, особенно классического, всё чаще прибегает к **открытым финалам**, где круги уже перестают "держать" человека и он остаётся "ни с чем". Вдумаемся: трагедия наступает тогда, когда к одному (или нескольким) "кругам" человек добавляет другие, много иных кругов-"истин". Он начинает постигать относительность всего, он умнеет – в этом и ни в чём другом источник его трагедии.

Таков путь искусства, и оно уже давно не говорит ничего принципиально нового о человеке. Оно лишь осовременивает вечные идеологические парадигмы, а потому умудряется быть вечно актуальным, как вечно актуальна жизнь. Таким образом, высокое искусство явно тяготеет к интеллекту, не переходя ту грань, где язык образов сам по себе становится комичен, поскольку перестаёт соответствовать исконным задачам: представлять образы-модели, насыщенные идеологическим подтекстом, но не аналитически их разлагать.

Если ориентироваться на личность духовно полноценную, то мы вынуждены констатировать: искусство не может сформировать духовно гармоничный мир человека; его абсолютизация так же губительна, как и крайность противоположная – отрицание искусства. Путь один: видеть и переживать несовершенство человека, воспроизводимого искусством, становясь тем самым всё более и более совершенным. Человек – шире и глубже искусства; равным образом он глубже и противостоящей искусству деятельности теоретического (рефлектирующего) сознания.

5

В чём же принципиальная разница между **моделирующим** и **рефлектирующим** сознанием, если и то, и другое не отвергают идею порядка, следовательно мыслят (ибо мыслить и означает приводить в определённый порядок)?

В сознании художественно-моделирующем компоненты реальности тасуются и воспроизводятся в произвольном, подчинённом субъективной воле творящего художника порядке – вовсе не в том объективном порядке, в каком они наличествуют в "ничьей" реальности. Вот и вся разница. Исследователей смущает то обстоятельство, что "мимесис" есть как бы жизнь: модель состоит из знакомых компонентов, подчинённых привычной для сознания идее порядка. Однако **субъективный и объективный порядок суть разная**

реальность, требующая разных способов и разных целей её освоения.

Вот почему польза от искусства, понимаемая как верное отражение объективного порядка, сильно преувеличена. Искусство относительно полезно, и уж никак не может в этом отношении, отношении познания, соперничать с наукой.

Что касается "приятности" искусства, то достигается она за счёт подмены объективного порядка – субъективным, за счёт создания новой реальности взамен старой, в чём-то не устраивающей творца. Такое художническое "преодоление" реальности есть (с позиций беспристрастного мышления) надувательство и трюк. **Приятное переживание виртуальной, несуществующей реальности приносит "катарсис".** Искусство по функции своей – миражи и фантомы сделать более актуальными, нежели действительность – сближается с наркотиком, служит утешением и духовной забавой, возможно, в чём-то и возвышающей человека. Но оно же и характеризует человека, малодушно укрывающегося от реальности в искусстве и страшащегося взглянуть правде в глаза.

Таким образом, "полезное" в литературе связано с деятельностью рефлектирующего сознания как компонента сознания моделирующего. Всё "приятное" полностью производно от психики, от переживания вожделенных, но реально не существующих моделей. Поэтому закономерность соотношения приятного и полезного такова (если говорить о литературе значительного художественного уровня): чем меньше полезного – тем больше приятного.

Итак, чтобы понять литературу, надо понять человека. Литература сама по себе не объясняет человека, но она даёт великолепный материал для исследования.

Искусство в целом есть деятельность **психоидеологическая**, отсюда и проистекают его плюсы и минусы в хлопотном деле познания мира и приспособления к нему. Искусство замечательно **приспосабливает** человека к самому себе, в том числе и к собственной познавательной деятельности. В этом смысле оно близкородственно ещё двум вели-

ким гибридам культуры: сознанию религиозному и нравственному. Но одна из каверз приспособления состоит в том, что оно выдаёт приспособительные манипуляции за познавательные подвиги, выдаёт желаемое за действительное, моделирующее сознание – за рефлектирующее. И в этом отношении литература как самый интеллектуальный вид искусства гораздо более других видов искусств мешает свободному духовному росту личности (помогать начинает только тогда, когда личность перерастает "искусственный" способ освоения мира). Литература в совершенстве говорит только на одном языке культуры: **на языке образов**. На вопрос, почему литература как искусство образотворчества находится в таких сложных взаимоотношениях с искусством мыслить, – с иным способом освоения реальности? – мы отвечаем: именно потому, что искусство мыслить есть иной способ освоения действительности, способ объективно **познавать** её, для чего необходим иной язык культуры – **язык понятий**.

Великая литература развивает потребность мыслить, а потребность мыслить заставляет критически отнестись к познавательным возможностям литературы. Так литературоцентристская картина мира разваливается, и на её руинах вырабатывается научное отношение к реальности, в том числе и к литературе.

Таццяна Іванаўна Шамякіна,
доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай лінгвістыкі і міфалогіі
(у 1994–1999 гг. – дацэнт кафедры тэорыі літаратуры)

Эпоха Рамантызму і рамантычныя напрамкі

Ужыванне слова "рамантычны" амаль знікла з сучаснага лексікону. Але гэта не значыць, што не засталося рамантычных паводзін, рамантычнага светапогляду. Рамантычны характар, рамантычны ўчынак – нешта ўзвышанае,

высакароднае, не звязанае з рацыяналістычным разлікам; можа быць, часам адарванае ад рэальнасці, часам залішне ўзнёслае, але заўсёды скіраванае да нейкага ўзвышанага, надасабовага этычнага ідэалу. Рамантычнае – гэта і палкасць, бунтарскі дух, і імкненне да нечага незвычайнага, што ў нашай моладзі праяўляецца ў рухах талкіеністаў, ралевікоў, у імкненні адчуць дух сярэднявечча, іншых гістарычных эпох, у папулярнасці жанру фэнтэзі. Усё пералічанае, безумоўна, не рамантызм, а рамантыка, якая ўласціва не толькі рамантызму, але і іншым мастацкім сістэмам. Інакш кажучы, рамантыка – гэта пафас перажыванняў, выяўлены ў мастацкай творчасці, – з'ява даволі агульная, тыпалагічная. Такія розныя людзі, як В. Бялінскі і А. Блок сыходзіліся на тым, што рамантыка – "вечная ўласцівасць натуры і духа чалавечага".

Неабходна, аднак, адрозніваць рамантыку, або рамантычны пафас, як з'яву тыпалагічную і рамантызм як з'яву канкрэтна-гістарычную, як сукупнасць ідэйна-эстэтычных, філасофскіх, мастацкіх прынцыпаў пэўнага гістарычнага перыяду. Рамантызм – надзвычай важны этап у развіцці грамадскай свядомасці. Храналагічна межы панавання гэтай з'явы ў сусветнай літаратуры (найперш заходняй) – 1796 г. – 30-я гады XIX ст., у некаторых краінах – сярэдзіна XIX ст. Час у прынцыпе невялікі, але па значэнні, па маштабах рамантычная эпоха такая ж важная і такая ж вялікая, як эпоха Адраджэння, эпоха Барока, эпоха Асветы. Рамантыкі, па сутнасці, вызначылі ўсё літаратурнае развіццё на працягу двух стагоддзяў. Не было нічога такога ў літаратуры XIX і XX стагоддзяў, чаго б не было, хоць і ў зародкавай форме, у рамантыкаў.

У гісторыі развіцця грамадскай свядомасці рамантызм – з'ява даволі позняя. Яна азначае, што чалавечая асоба развілася настолькі, што аказалася здольная перажываць узвышанасць свайго ідэалу на аснове эмацыянальнай рэфлексіі [4, *360*]. У папярэднія этапы свайго развіцця літаратура вынайшла тып гераічнай асобы, здольнай на подзвігі,

як быццам і ўзвышаныя, але іх нельга назваць рамантычным ўсведамленнем ідэалу. Ні Ахіл і Патрокл, ні Рама, ні Рустам, ні Раланд, ні Ілья Мурамец не ведалі рамантычных перажыванняў. У той жа час шматлікія творы рэалізму якраз могуць быць прасякнуты рамантычным пафасам, паказваць рамантычных герояў, гэта значыць, герояў з асаблівым духоўным светам, у іх імкненні да ўзвышаных ідэалаў або апанаваных тугою, смуткам, расчараваннем у жыцці (прыкладам, раман М.Ю. Лермантава "Герой нашага часу"). Такім чынам, глеба рамантызму – эмацыянальная рэфлексія, якая ўзнікла ў працэсе маральнага і ідэйнага самавызначэння асобы ў час з'яўлення ўнутры феадальнага грамадства новых, капіталістычных, адносін.

Рамантызм народжаны бурнай, пераломнай эпохай; яго можна разглядаць як рэакцыю, прачым адмоўную рэакцыю, на Вялікую французскую рэвалюцыю 1789–1794 гг., якая па сутнасці сваёй была буржуазнай. Усё XIX ст., якое прадвызначыла сучасны навукова-тэхнічны прагрэс (калі можна цяперашні стан рэчаў лічыць прагрэсам), прайшло пад знакам французскай рэвалюцыі. Сапраўды, гэта быў надзвычай моцны сацыяльны і палітычны катаклізм, у выніку якога буржуазія, нарэшце, атрымала ўладу не толькі эканамічную, але і палітычную, і ідэалагічную. На ідэалагічнае панаванне буржуазіі з яе рацыяналізмам, меркантылізмам, "філасофіяй умеранасці", уяўным пурытанізмам якраз і адказала, палка і бурна, лепшая частка інтэлігенцыі сваімі рамантычнымі творамі. Французская рэвалюцыя, якую назвалі Вялікай і на якую пазней арыентаваліся расійскія бальшавікі ў XX ст., была дамінантай міжнароднага значэння.

Французскія асветнікі, якія рэвалюцыю фактычна падрыхтавалі, былі ўпэўнены, што пасля яе запануе царства розуму, дабра і справядлівасці. Аднак тыя адносіны і маральныя нормы, якія прынесла з сабою буржуазія пасля рэвалюцыі, былі страшна далёкія ад светлых ідэалаў асветнікаў. Прыкладна тое ж паўторыцца ў другой палове XX ст. у СССР. Ідэалы А. Салжаніцына, А. Сахарава, сумленных

дысідэнтаў былі настолькі спаганены "рэфарматарамі", што і самі "вестуны свабоды" ўспрымаюцца сёння амаль выключна са знакам "мінус".

У свой час рамантыкі рашуча адмовяцца не толькі ад ідэалогіі буржуазіі, але і ад ідэалогіі асветнікаў. Асветнікам здавалася, што ўсё зло заключана ў манархіі, у царкве, у невуцтве сялян. Яны верылі, што блізкі час чалавечай свабоды. Аднак жыццё жорстка пасмяялася над чаканнямі гуманістаў (як і над намі ў канцы XX ст.). Французская рэвалюцыя прадэманстравала свету разгул самых нізкіх пачуццяў, тэрору, дыктатуры, гвалту над чалавекам. Нараджаліся новыя формы прыгнёту, прырода якіх для рамантыкаў была незразумелая, і яны з жахам і агідаю адхіснуліся. Менавіта рамантызм адлюстраваў антыбуржуазныя, антыасветніцкія настроі эпохі, народжаныя супярэчнасцямі французскай рэвалюцыі як рэвалюцыі буржуазнай. Ад гэтых супярэчнасцей, дарэчы, ідуць і супярэчнасці ў поглядах саміх рамантыкаў, якія, пры яўным расчараванні ў рэвалюцыі, часам верылі, што яе перадавыя ідэалы спраўдзяцца некалі ў будучым.

І ўсё ж французская рэвалюцыя не была фактарам адзіным і універсальным для ўсіх нацый. У літаратуры кожнай краіны былі свае перадумовы, якія вызначылі і вытокі рамантызму, і яго спецыфіку. Напрыклад, у Англіі – заканчэнне прамысловага пераваротy, у Расіі – Айчынная вайна 1812 года, у шматлікіх усходнееўрапейскіх краінах, у тым ліку, у Беларусі, – нацыянальныя праблемы.

Рамантыкі выявілі сваю эпоху вельмі глыбока, але неадэкватна – больш пачуццёва, чым разумова. Яны не прынялі меркантыльную, пазітывісцкую, эгаістычную буржуазную рэчаіснасць і ў пошуках іншых справядлівых, не буржуазных, нормаў жыцця звярнуліся да мінулага, да міфалогіі, фальклору сваіх краін і краін Усходу, да прыроды, да філасофскіх пошукаў, да рэлігіі. Рэакцыя на меркантылізм і залішні рацыяналізм у лепшай часткі інтэлігенцыі заўсёды будзе падобная да рамантычнай. Зыходная пазіцыя ра-

мантыкаў – непрыняцце рэчаіснасці і супрацьпастаўленне ёй рамантычнага ідэалу.

Рамантызм – сапраўдная рэвалюцыя ў мастацтве. Не толькі ў літаратуры. Рамантыкі падпарадкавалі сабе тэатр, жывапіс, музыку, філасофію, многія гуманітарныя навукі, нават медыцыну. А ў літаратуры тэмп развіцця надзвычай паскорыўся, новыя плыні і напрамкі ўзнікалі і развіваліся не за дзесцігоддзі, а за гады, нават за месяцы. І ўсё ж рамантычная эпоха ў цэлым вызначаецца пэўнымі агульнымі рысамі. Сярод іх неабходна вылучыць:

1. Глыбокія філасофскія шуканні. Як ні ў адну іншую эпоху, літаратура рамантызму звязана з філасофіяй. Насуперак скептыцызму, рацыяналізму, халоднай разумовасці сваіх папярэднікаў асветнікаў рамантыкі сцвярджалі веру ў панаванне духоўнага пачатку ў жыцці, падпарадкаванні матэрыі духу. Яны з'яўляліся паслядоўнікамі ідэаліста Платона і антычных неаплатонікаў. Акрамя таго, у параўнанні з метафізікай асветнікаў філасофска-мастацкае мысленне рамантыкаў вызначалася рысамі дыялектыкі. Кожны чалавек, на іх думку, нясе ў сабе ўвесь сусвет. Праз гарманічнае развіццё індывідуумаў да гарманічнага універсуму – будучы шлях чалавецтва. Прагрэс дзяржаўны магчымы толькі праз усеагульнае развіццё асобных нацый. Вось чаму сцвярджэнне самакаштоўнасці асобы спалучалася ў рамантыкаў з асаблівай увагай да кожнай нацыі [3, *52*]. Для мастацкага мыслення рамантыкаў характэрна імкненне да ўсебаковага ахопу з'яў у іх узаемасувязі, да універсалізму, як самі яны любілі гаварыць. Гэты рамантычны універсалізм адгукнуўся і ў іх сацыяльным утапізме, у марах пра сцвярджэнне ідэалаў гармоніі ва ўсім чалавечым грамадстве.

Рамантыкі глыбока цікавіліся стасункамі чалавека і прыроды. Антрапамарфізацыя з'яў прыроды ў цэлым – і як космасу, і як пейзажу – характэрная рыса рамантызму. Прырода як добры сябра, нават хутчэй – любімая маці і носьбіт вышэйшых маральных каштоўнасцей супрацьпастаўлялася сапсаванасці гарадскіх нораваў, увогуле цывілізацыі. На-

звычай прадуктыўным, асабліва ў XX ст., аказалася філасофскае ўспрыняцце рамантыкамі прыроды, паглыбленая суб'етывізацыя яе, праекцыя настрояў чалавека на пейзаж, культ ландшафту. Нездарма менавіта ў пачатку XIX ст. узнікаюць так званыя рамантычныя паркі, традыцыі якіх набываюць усё большую папулярнасць і ў наш час. Прырода ў рамантыкаў надзелена сэнсам, часам больш красамоўным, чым сэнс слоў. Ад пейзажаў рамантыкаў ідуць два шляхі: да рэалістычнага пейзажу і да сімвалізму. Матыў уцёкаў у прыроду – адзін з самых распаўсюджаных у рамантыкаў. Ён меў інтэнсіўны працяг і ў літаратуры XX ст. Гэта адна з рамантычных утопій.

Уплыў іншых рамантычных утопій магутна адчуваўся на працягу двух стагоддзяў, напрыклад, ідэя тоеснасці прыгажосці і дабра, пазычаная рамантыкамі ў антычных аўтараў; ідэя мастацтва як царства прыгажосці, дзе чалавек толькі і можа адчуць сябе вольным і шчаслівым; нарэшце, нацыянальная утопія, што аказалася такой неабходнай для прыгнечаных нацый, вызначыла іх супрацьімперскі рух.

2. Міфалагізм ярка характарызуе творчасць рамантыкаў. Тэарэтычна рамантыкі асноўваліся на працах аднаго з буйнейшых прадстаўнікоў нямецкай класічнай філасофіі Ф.В. Шэлінга (1775–1854 гг.), які лічыў міфы неад'емным, жывым элементам чалавечага духоўнага жыцця, у першую чаргу – мастацтва. Паводле Шэлінга, мастацтва – выяўленне абсалютнага ў абмежаваным без страты абсалютнага. Міфалогія, лічыў ён, па сваёй сутнасці сімвалічная, менавіта ў гэтай якасці яна – вечны элемент любога твора мастацтва. Ён жа сцвярджаў, што гісторыю народа неабходна тлумачыць, зыходзячы з яго міфалогіі, а не наадварот. Рамантыкі рабілі ўсвядомленую ўстаноўку на стварэнне абагуленых сімвалічных вобразаў, на стварэнне міфаў. Пісьменнікі актыўна перараблялі міфы антычныя, сярэднявечныя, смела перамешвалі іх, маніпуліравалі традыцыйнай міфалогіяй, якая была арсеналам літаратуры і Адраджэння, і класі-

цызму. Ныпрыклад, у Гёльдэрліна Ісус Хрыстос – сын Зеўса, брат Геракла і Дыяніса. Асабліва нетрадыцыйнаю аказалася міфатворчасць Э.Т.А. Гофмана. Праз яго казачную фантастыку ("Залаты гаршок", "Прынцэса Брамбіла", "Уладар блох" і інш.) праглядае нейкая глабальная міфічная мадэль свету, ацэненая ў поўнай меры ў міфалагічным напрамку літаратуры XX ст. Самае ж арыгінальнае ў Гофмана – фантастыка паўсядзённага жыцця, – вельмі далёкая ад традыцыйных міфаў, але пабудаваная ў многім паводле іх мадэляў. Высакародная вайна Шчаўкунка супраць мышынага караля ("Шчаўкунок і мышыны кароль"), лялька Алімпія, створаная дэманічным алхімікам ("Пясочны чалавек"), пачварны Карла, што прысвойвае сабе чужыя таленты ("Маленькі Цахес") – усё гэта розныя варыянты міфалагізацыі хвароб буржуазнай цывілізацыі, яе тэхніцызму, фетышызму, сацыяльнай адчужанасці, усяго таго, што ў наш час прыняло яшчэ больш пачварныя формы. Фантастыка Гофмана, якая сёння аказалася кашмарнай рэальнасцю, значна паўплывала на творчасць М. Гогаля і Я. Баршчэўскага. Усе названыя пісьменнікі нефармальна, нетрадыцыйна выкарыстоўвалі міфы.

Нельга, аднак, не адзначыць, што ў сістэме рамантызму распаўсюджанне атрымалі і багаборчыя настроі, якія выявіліся ў стварэнні рамантыкамі дэманічнай міфалогіі: Каін і Манфрэд у Байрана, Праметэй у Шэлі, Дэман у Лермантава.

Натурфіласофскія погляды рамантыкаў выклікалі іх цікавасць і да ніжэйшай міфалогіі – да духаў локусаў. Тут мы бачым свабодную, а часам нават іранічную гульню з вобразамі народнай дэманалогіі, асабліва сваёй, нацыянальнай: творы А. Міцкевіча, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, М. Гогаля, А. Сомава, А. Пагарэльскага і інш.

Рамантыкі ў многім стварылі сваю ўласную міфалогію, шматлікія вобразы якой трывала ўвайшлі ў нашу свядомасць: Манфрэд, Карсар, Праметэй, Мцыры, Дэман, Мобі Дзік, Квазімода і інш.

3. Гістарызм літаратуры рамантызму. Гэта здаецца парадоксам: сімвалізм, міф, экзотыка – і гістарызм. Тым не менш рамантыкі стварылі гістарычны раман (В. Скот, В. Гюго) і рамантычны сацыяльны раман (Ж. Санд, Э. Сю). Героем іх стаў звычайны чалавек. Рамантыкі, згодна свайму дыялектычнаму светапогляду, бачылі і адлюстравалі свет у пастаянным руху, у вострай дынаміцы, у барацьбе супярэчнасцей, але і ў вялікім крытычным запале, які развянчаў існуючы буржуазны лад, што робіць іх творчасць надзвычай актуальнай. Яны праяўлялі глыбокую цікавасць да асобных нацый, да іх генезісу, гісторыі, быту, фальклору, да жыцця экзатычных краін. Яны фактычна першыя ўвялі мясцовы каларыт, умелі цудоўна паказаць эпоху. Але ў асноўным рамантыкі гаварылі пра вечнае. У свой час пісьменнікі Адраджэння таксама цікавіліся агульным, універсальным, але іх хвалявала цялесная сфера, а рамантыкаў – сфера духу. Дзіўныя формы прыняло такое ж імкненне ў сучаснай літаратуры – літаратуры постмадэрнізму.

4. У цэнтры ўвагі рамантыкаў – асоба, якая імкнецца зразумець законы прыроды, грамадства, гістарычнага прагрэсу. "Чалавек для іх – малы сусвет, мікракосмас" [2, *334*] Праблема асобы, супярэчнасць паміж асобай і грамадствам – сапраўды цэнтральная. Вакол асобы групуюцца іншыя праблемы і тэмы: прырода, каханне, фантазія, мастацтва – усё гэта толькі шляхі пазнання і раскрыцця феномену чалавека. Рамантыкі лічылі, што свабоднае праяўленне чалавечай асобы, яе ўдасканаленне ўрэшце прывядзе да сцвярджэння высокіх грамадскіх ідэалаў. У той жа час яны бачылі ілюзорнасць сваіх спадзяванняў у сутыкненні з рэальным жыццём. Адсюль – своеасаблівае рамантычнае бунтарства, але і рамантычная іронія таксама. Герой рамантыкаў, як правіла, дзівак, летуценнік, трагічна адзінокі ў навакольным свеце. Часам своеасаблівы індывідуалізм рамантычнага героя набывае эгаістычнае адценне (Д. Байран, В. Шлегель, Л. Цік). Але пераважае ў рамантыкаў, асабліва ў славянскіх, герой-свабодалюбца, які паўстае супраць не-

справядлівага грамадства, імкнецца служыць народу, грамадскім інтарэсам (Каін Байрана, Лаон і Цытна Шэлі, Конрад Валенрод Міцкевіча, Вайнароўскі Рылеева).

Самая характэрная рыса рамантычнай асобы – фантазія, летуценнасць. Жыць марамі для героя часам больш звыкла, чым жыць рэальнасцю. Той, хто гэтага не можа – жыць у чароўным свеце фантазіі, – той ніколі, на думку рамантыкаў, не вырвецца з царства пошласці. Між тым якраз панаванне пошласці ў найбольшай ступені характарызуе менавіта нашу эпоху – эпоху панавання буржуазных адносін, хоць ёй і прысвойваюць розныя камуфляжныя назвы, тыпу інфармацыйнай. Але сутнасць застаецца адна: амаль ва ўсім свеце пабудавана выключна несправядлівая, антыхрысціянская цывілізацыя, якая ўрэшце знішчыць сама сябе.

Рамантычны герой не быў абагульненнем тыповых рыс сучасніка, а ствараўся як бы наадварот – паводле кантрасту з сучаснікамі. Буржуа – мізэрны, карыслівы, эгаістычны, не здольны на высокія пачуцці, а рамантычны герой – маштабны, высакародны, ахоплены магутнымі пачуццямі – каханнем, нянавісцю, прагай творчасці, свабодалюбствам.

Паэт-рамантык, па словах В. Жукоўскага, глядзіць на жыццё "праз прызму сэрца". Рамантыкі раскрылі багацце духоўнага свету асобы. Менавіта ў творчасці рамантыкаў бярэ пачатак вобраз "лішняга чалавека", які прайшоў праз усю рускую літаратурату XIX ст. Але галоўнае дасягненне эпохі – псіхалагічны аналіз, асноўныя формы і прыёмы якога распрацавалі менавіта рамантыкі.

Такім чынам, для рамантыкаў характэрны культ індывідуальнасці, ад якой прамая дарога да рэалістычнай тыпізацыі, але і да экзістэнцыялізму, да абсурдызму, да постмадэрнізму таксама.

5. Рамантызм абнавіў усю паэтыку літаратуры, зыходзячы з вольнай фантазіі як вышэйшай каштоўнасці. Таму, натуральна, рамантызм поўнасцю парывае з нарматыўнай эстэтыкай класіцызму, устанаўлівае сваю іерархію прыярытэтаў. Найбольш развілася лірыка як род літаратуры.

Нават эпас і драма знаходзіліся пад моцным уплывам лірыкі, былі прасякнуты лірычнасцю. З другога боку, для рамантызму характэрна і драматазыцыя канфлікту. Вобраз ствараецца заўсёды на супярэчнасцях – часовае і вечнае, мінулае і сучаснае, бачнае і нябачнае, шум горада і шум мора, вышыні і бездані, ўзлёты і падзенні. Антытэза, аксюмаран – любімыя фігуры рамантыкаў. Гэтак жа малюецца і герой: для яго характэрна загадкавасць душы, супярэчлівыя пачуцці, скажам, узвышаныя імкненні і нізкія жаданні. Некаторыя персанажы рамантызму – прамыя папярэднікі герояў Ф. Дастаеўскага з іх духоўнымі падзеннямі і ўзлётамі. У цэлым рамантычны герой настолькі глыбокі, што яго цяжка аналізаваць і сёння – не хапае тэарэтычных тэрмінаў.

Рамантыкі абнавілі ўсю сістэму жанраў: стварылі псіхалагічную аповесць (Э.Т.А. Гофман, М. Гогаль, Я. Баршчэўскі, А. Бястужаў-Марлінскі), філасофскую аповесць (У. Адоеўскі), ліра-эпічную і ліра-драматычную паэму (Дж. Байран, П. Шэлі, А. Міцкевіч, А. Пушкін). Яны правялі прынцыповую рэформу верша, зрабілі яго больш дэмакратычным, наблізілі яго магчымасці да паказу ўнутранага свету, духоўнага жыцця асобы. У гэтым плане асаблівая заслуга англійскіх паэтаў Дж. Байрана і П. Шэлі, французскіх А. Ламарціна, А. дэ Віньі, В. Гюго, рускіх А. Пушкіна і М. Лермантава, паляка А. Міцкевіча і інш. Па прычыне сваёй цікавасці да ўсяго нацыянальнага менавіта рамантыкі з'яўляюцца стваральнікамі сапраўднага мастацкага перакладу, здолелі паспяхова перадаваць нацыянальныя і гістарычныя асаблівасці арыгіналу (В. Жукоўскі, Я. Чачот).

Рамантызм узбагаціў паэтычную мову. У стылі асаблівую ролю пачынае адыгрываць эмацыянальная афарбоўка слова, аўтарская гаворка. Фармальныя пошукі рамантыкаў паднялі на новы ўзровень ўсю сусветную літаратуру.

Рамантызм – з'ява неаднародная. Па-першае, ён прайшоў вялікі шлях развіцця, па-другое, у розных краінах развіваўся па-рознаму. У залежнасці ад умоў фарміравання можна ўсе краіны, што прайшлі праз культурную эпоху рамантызму, падзяліць на тры тыпы:

1) краіны высокаразвітыя, дзе ўжо ў поўнай меры ў пачатку XIX ст. выявіліся буржуазныя супярэчнасці (Англія, Францыя). Тут галоўным было новае разуменне асобы, новая структура ўнутранага свету асобы, узаемадзеянне асобы з грамадствам, космасам;

2) краіны з дастаткова замаруджаным буржуазным развіццём, але з бесперапыннай літаратурнай традыцыяй (Германія, Італія, Іспанія, тэрыторыя сучаснай Польшчы, Расія). У названых краінах галоўнымі сталі стасункі асобы з нацыянальнай агульнасцю, пошук нацыянальнага тыпу асобы.

3) краіны з замаруджаным буржуазным развіццём і, акрамя таго, з доўгім панаваннем іншаземцаў, дзе належыла яшчэ адрадзіць нацыянальную мову і літаратуру (Балгарыя, Грэцыя, Сербія, тэрыторыя сучаснай Беларусі). Тут на першае месца выходзяць праблемы нацыянальныя.

Сярод рамантычных напрамкаў назавём асноўныя:

А) Філасофскі, або універсальны, або ранні, рамантызм. Гэта найперш Іенская школа рамантыкаў. Напрамак з'явіўся адразу пасля французскай рэвалюцыі, калі супярэчнасці капіталізму яшчэ не выявіліся ў поўнай меры, таму першыя рамантыкі дастаткова аптымістычна глядзяць на свет. Для іх характэрны універсалізм, імкненне ахапіць быццё ва ўсёй яго паўнаце, сінтэзаваць з'явы жыцця. Напрамак найбольш блізкі да філасофіі і найбольш характэрны для краін другога тыпу. Важнейшым сродкам выяўлення гармоніі свету з'яўляецца міф, сімвал. Менавіта ў міфалогіі іенцы бачылі выяўленне гармоніі прыроды, космасу. У сваім імкненні да шырыні ахопу рэчаіснасці творцы звярнуліся да буйных жанравых формаў – эпапеі, рамана, драмы.

Дзейнасць першых рамантыкаў – братоў Шлегеляў, Л. Ціка, Наваліса, У. Блейка, С. Кольрыджа – мела важнае значэнне і ў аспекце тэарэтычна-эстэтычным, бо якраз яны распрацавалі тэорыю рамантызму.

Ужо ў першым дзесяцігоддзі XIX ст. ранні, або філасофскі, рамантызм паступова сыходзіць з арэны. У 1801 г. памірае Наваліс, у 1806 г. траціць розум І. Гёльдэрлін,

Ф. Шлегель поўнасцю апанаваны рэлігійнымі шуканнямі, у С. Кольрыджа – творчы крызіс. Тым не менш універсальны рамантызм аказаў вялікі ўплыў на наступных рамантыкаў – на амерыканцаў Г. Мелвіла і У. Уітмена, на рускіх "любамудраў" і Ф. Цютчава. Паэзія геніяльнага Цютчава з'яўляецца самым глыбокім і дасканалым выяўленнем "універсальнага", "сінтэтычнага" светаадчування. Яна ўся прасякнута інтэнсіўным адчуваннем цякучасці і зменлівасці свету; у канкрэтным паэт бачыць водбліск усяго гарманічнага Сусвету. Усё гэта надзвычай актуальна ў пачатку XXI ст. Такім чынам, амерыканскі і рускі універсальны рамантызм развіўся не ў пачатку, а ў канцы рамантычнага руху.

Б) Фальклорны рамантызм спачатку ўзнік таксама ў Германіі і Англіі ў самым пачатку XIX ст., замяніўшы сабою філасофскі. Менавіта рамантыкі першыя пачалі збіраць і публікаваць багацці фальклору, а галоўнае – адчулі яго, зрабілі асновай сваёй творчасці (І. Гердэр, браты Грым, В. Скот, А. Міцкевіч, Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, Г. Гейнэ, Т. Шаўчэнка, Ш. Пецефі і інш.). У эпоху рамантызму фальклор заняў такое важнае месца ў развіцці літаратуры і мастацтва, якое не займаў больш ніколі (акрамя эпохі Беларускага нацыянальнага адраджэння). Прычым у большасці краін другога і трэцяга тыпу фальклорны рамантызм з'явіўся асновай нацыянальна-культурных рухаў: у Венгрыі, Румыніі, Украіне, Польшчы. У шмат якіх славянскіх літаратурах гэты напрамак увогуле стаў галоўны, іншых амаль не было: у чэшскай, славацкай, сербскай, харвацкай, украінскай, беларускай. У Беларусі з'явілася так званая "беларуская школа польскага рамантызму", заснавальнікамі якой былі А. Міцкевіч, Я. Чачот, Я. Баршчэўскі. У рускіх уся творчасць М. Кальцова наскрозь прасякнута народна-песеннай стыхіяй.

У сваіх тэарэтычных поглядах рамантыкі фальклорнага напрамку прыроду ставілі вышэй за культуру, а фальклор разглядалі як частку прыроды, увасабленнем натуральнага мастацтва ў процівагу прафесійнаму штучнаму мастацт-

ву адукаваных класаў. У гэтым таксама праявілася непрыняцце буржуазнай цывілізацыі і імкненне знайсці аснову ў народным жыцці. Антытэзы "прырода – грамадства", "прырода – цывілізацыя" былі стрыжнёвымі ў большасці рамантыкаў. І ў фальклоры яны найбольш цанілі выяўленне зліцця жыцця чалавека з жыццём прыроды.

З названым напрамкам звязана і першая школа ў літаратуразнаўстве і фальклярыстыцы – так званая міфалагічная школа, буйнейшымі прадстаўнікамі якой былі Я. і В. Грымы, М. Мюлер, А. Афанасьеў, Ф. Буслаеў. Рамантычная міфалагічная школа шырока выкарыстоўвала параўнальна-гістарычнае літаратуразнаўства і мовазнаўства. Узнікненне міфа разумелася тут як вытворнае ад выкарыстання натуральнай нацыянальнай мовы. Так, на думку А. Афанасьева, які грунтоўна вывучаў беларускую мову і фальклор, "слова з'яўляецца не толькі знакам, які ўказвае на пэўныя паняцці, яно адначасова малюе самыя характарыстычныя адценні прадмета і яркія, жывапісныя асаблівасці з'явы" [1, *21*]. Рамантыкі фальклорнага напрамку праяўлялі самую жывую цікавасць да міфа і фальклору і стымулявалі развіццё навукі.

В) Байранічны напрамак звязаны з імем Дж. Байрана. Менавіта ён даў імпульс найбольш уплывоваму напрамку ў краінах першага тыпу ў 10–30-х гг. XIX ст. Да гэтага напрамку многімі сваімі бакамі мае дачыненне творчасць А. дэ Віньі і А. дэ Мюсэ, Г. Гейнэ, А. Міцкевіча, А. Пушкіна і М. Лермантава, Д. Леапардзі. Тут неабходна сказаць, што названыя напрамкі нельга ўяўляць як нейкія закрытыя структуры, паміж імі была моцная ўзаемасувязь, яны перапляталіся, творчасць многіх пісьменнікаў мела дачыненне да некалькіх напрамкаў у залежнасці, напрыклад, ад перыяду. Ды геніяў і нельга ўмясціць ў нейкі адзін напрамак. Нават некаторыя творы самога Байрана выходзяць за межы байранічнага напрамку, у прыватнасці, яго раман у вершах "Дон Жуан". У А. Міцкевіча, Г. Гейнэ, А. Пушкіна, А. Лермантава, Т. Шаўчэнкі байранізм праявіўся толькі напачатку творчасці.

Байранічны напрамак складваўся ў іншых умовах, чым папярэднія, і быў выключна палкай рэакцыяй на новую буржуазную рэчаіснасць. Песняры не прынялі яе, і іх пратэст набыў небывалую вастрыню і эмацыянальную напружанасць. Адсюль матывы тугі, журботы, меланхолія, душэўныя ваганні. Узнікае своеасаблівы культ пакут, без іх не ўяўляецца паўнацэнная чалавечая асоба. Менавіта ў гэтых рамантыкаў узнікае тое рэзкае супрацьпастаўленне мары і жыцця, ідэалу і рэчаіснасці, якое раней аб'яўлялася дамінантай усяго рамантызму.

Г) Гратэскна-фантастычны, або гомфанаўскі, рамантызм таксама прыпадае на 10 – 30-я гады. Да яго належыць сам Э.Т.А. Гофман, Э. По, М. Гогаль, А. Сомаў, ранні А. Бальзак. Названыя пісьменнікі востра адчувалі, улоўлівалі некаторыя заканамернасці і тэндэнцыі новага буржуазнага грамадства, асабліва небяспечныя і разбуральныя для чалавечай асобы, тыя заканамернасці і тэндэнцыі, якія ў поўнай меры праявіліся значна пазней, але геніі прабачліва іх убачылі, угадалі. Яны адчулі працэс адчужэння чалавека ад грамадства, калі чалавек у соцыуме ўсё больш губляў сваю самакаштоўнасць, ператвараўся ў вінцік, машыну, функцыю. Адсюль – распаўсюджанасць вобразаў лялек, механізмаў, аўтаматаў, дамінаванне тэмы тэатру марыянетак, які ўвасабляе грамадства. Ненатуральнасць жыцця, яго кантрасты, хваравітасць можна было найлепш перадаць з дапамогай гратэску, сатырычнай фантастыкі, гіпербалы, спалучэння патэтыкі і іроніі. У гэтым напрамку таксама надзвычай магутнае ўздзеянне міфалогіі, але яна імкнецца не да універсальнага філасофскага сінтэзу, як у ранніх рамантыкаў, а да фантасмагарычнага выяўлення жыцця.

Д) Сацыяльна-утапічны напрамак звязаны з утапічным сацыялізмам. Менавіта ў пісьменнікаў гэтага напрамку (В. Ірвінг, Ж. Санд, П. Шэлі, В. Гюго, Э. Сю, рускія паэты-дзекабрысты) у поўнай меры праявіліся прагрэсіўныя рысы рамантызму, яго нацэленасць на будучае, заснаванае на веры ў народ, які паўстае ўвасабленнем вышэйшых духоўных і

маральна-этычных якасцей, вытокам дабра і прыгажосці. Тут галоўнымі аказваецца не крытыка і адмаўленне, а пошук ідэальнай праўды, сцвярджэнне станоўчых каштоўнасцяў. Нягледзячы на трагічныя гістарычныя зрухі, гэтыя пісьменнікі верылі ў прагрэс, у жыццё, для іх характэрны аптымізм. Свой абавязак яны бачылі ў сцвярджэнні дабра і справядлівасці. Любоўю да людзей прасякнуты "Адвержаныя" В. Гюго, "Кансуэла" Ж. Санд. Дзякуючы пісьменнікам сацыяльнага напрамку ў літаратуры сцвердзіліся паняцці народнасці і гістарызму.

Е) Вальтэрскотаўскі напрамак названы па прозвішчу найбольш выдатнага яго прадстаўніка – англійскага класіка В. Скота. Да яго шмат якімі бакамі прылягае творчасць рускіх М. Загоскіна і І. Лажэчнікава, ранні А. Бальзак, П. Мерыме, якія стварылі гістарычны раман і гістарычную драму. Для пісьменнікаў напрамку характэрны перш за ўсё гістарызм і мясцовы каларыт. Гэта ўжо завяршальны этап рамантызму, у многім пераход да рэалізму.

Некаторыя даследчыкі да гэтых галоўных напрамкаў дадаюць іншыя: сузіральна-элегічны (А. Ламарцін, В. Жукоўскі), рэлігійна-містычны (Ф. Шатабрыян, С. Кольрыдж, К. Брэнтана), гусарска-сібарысцкі (Д. Давыдаў, А. Дэльвіг, М. Языкоў) і інш.

Некаторыя геніі ў пачатку сваёй творчасці былі яркімі рамантыкамі, але ў далейшым перайшлі на пазіцыі рэалізму – А. Бальзак, А. Пушкін, М. Лермантаў, М. Гогаль.

Нягледзячы на тое, што з 40-х гг. рамантызм заменены рэалізмам, традыцыі рамантызму працягвалі дзейнічаць. У канцы XIX – пачатку XXст., як рэакцыя на натуралізм і дэкаданс, назіраецца новы ўзлёт рамантызму – неарамантызм, у якім настроі, агульныя прынцыпы паэтыкі – тыя ж, што і ў пачатку XIX ст.ст: адмаўленне ўсяго празаічнага, будзённага, рацыяналістычнага; прыгоды, гратэск, фантастыка. Праўда, у гэты час неарамантызм ужо пастаянна пераплятаецца з рэалізмам і тым жа дэкадансам: дастаткова прыгадаць творчасць Р. Кіплінга, Р. Стывенсона, А. Ко-

нан-Дойла, Э. Растана, Г. Ібсена, К. Гамсуна, Д. Лондана, К. Бальмонта, С. Гарадзецкага, Л. Украінкі, І. Франко, М. Кацюбінскага і, бясспрэчна, цэлую генерацыю геніальных беларусаў: Я. Купалу, М. Багдановіча, М. Гарэцкага. Традыцыі рамантызму былі засвоены і пераасэнсаваны сімвалістамі і экспрэсіяністамі.

Рамантызм – велізарны свет, які поўнасцю яшчэ не ацэнены, сапраўдны пераварот у культуры. Імпульс мастацкіх ідэй рамантызму не перапыняецца на працягу XIX і XX стст. Хоць сёння рысы рамантычнага стылю здаюцца нам устарэлымі, нават смешнымі, але па сутнасці мы працягваем думаць, хвалявацца і спрачацца пра праблемы, пастаўленыя рамантыкамі.

Літаратура

1. Афанасьев А.Н. Древо жизни. Избранные статьи. М., 1982.

2. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

3. Рагойша В.П. Паэтычны слоўнік. Выд.2-е, дапрац. і дапоўн. Мн., 1987.

4. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Паліна Паўлаўна Ткачова,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Што такое смех?

– спытаў Мэйсан. – Гэта знешні паказчык адпаведнай эмоцыі. Ты адкрываеш рот. Вымаўляеш "ха-ха-ха". У цябе трасецца дыяфрагма. Зубы заголены, вусны адцягнуты. Плечы таксама калоцяцца..." [2, *411*].

Так адказаў на гэтае даволі складанае пытанне рэпарцёру адвакат Мэйсан, герой "Справы аб бесклапотным Амуры" Э.С. Гарднера.

І сапраўды, знешнія прыкметы смеху раскрыты правільна. Але тут жа паўстае пытанне: з-за чаго, пры якіх умовах

узнікае гэтая так званая "эмоцыя"? Смех у жыцці чалавека мае велізарнае значэнне і распаўсюджваецца на ўсе сферы чалавечай дзейнасці. Ён можа быць выкліканы рознымі прычынамі і мець рознае значэнне. Нярэдка да смеху прыводзіць знешняе фізічнае раздражненне, дастаткова паказытаць чалавека – і ён пачынае няспынна рагатаць. Часам смех выклікаецца ўнутранай спецыфікай арганізма: хваробай печані (хваравіты, злосны), альбо, наадварот, ад перапаўняючага чалавека здароўя – жыццясцвярджальны, бадзёры, часам беспрычынны. Ва ўсіх гэтых выпадках смех не выконвае адной з асноўных функцый: пазнавальнай, але ў той жа час усё роўна з'яўляецца смехам.

Смех можа быць выкліканы і знешнімі аб'ектыўнымі прычынамі, асабістымі абставінамі жыцця чалавека. Мы смяёмся радасна і ўзнёсла ў час, калі здзяйсняюцца нашы мары, калі прыходзіць поспех; смяёмся нацягнута і раздражнёна, калі нас падманула фартуна і надзеі засталіся няспраўджанаю мараю.

Пазнавальная функцыя такога смеху відавочная, але бачна і тое, што гэткая праява смеху застаецца ў рамках індывідуальнага, асабістага. Гэты смех не вядзе да абагульненняў і параўнанняў, і таму таксама, як і першы, нясе ў сабе суб'ектыўную праяву індывідуальнасці.

Пры адпаведных абставінах смех узнікае ў працэсе абагульнення і параўнання. Гэты смех выкліканы глыбокімі працэсамі суаднясення аб'ектыўнай рэчаіснасці, агульна прынятых уяўленняў аб ёй з істотнымі асаблівасцямі ўласнага светаўспрымання. Такі смех можа быць выкліканы веліччу той ці іншай падзеі, што мае агульнаграмадскае значэнне. Альбо, наадварот, можа з'явіцца ў выніку бачання чалавекам недасканаласці грамадства, яго хібаў. Зразумела, што апошняя прычына праявы смеху пададзена як прыклад. Прычынай для смехавага параўнання, абагульнення можа быць не толькі падзея, але і чалавек, яго пачуцці, розныя з'явы рэчаіснасці і г.д.

З усяго вышэйсказанага выцякае: смех – праява суб'ектыўна-аб'ектыўная. У залежнасці ад абставін яго нараджэнне можа быць альбо цалкам суб'ектыўным, як у першым выпадку, альбо суб'ектыўна-аб'ектыўным, як у другім, і ўрэшце рэшт можа быць выкліканы аб'ектыўнымі грамадска-значнымі з'явамі рэчаіснасці. Менавіта з апошнім смехам мы і сустракаемся ў літаратуры. Таму на ім (на яго нараджэнні, развіцці, існаванні і г.д.) мы і засяродзім сваю ўвагу.

Якім чынам смех трапляе ў твор? Адкуль бярэцца гэтае "смешнае"? Першапачатковы этап нараджэння смеху ў будучым творы адбываецца намнога раней за той момант, як чытач возьме кнігу ў рукі. Пісьменнік (свядома альбо несвядома) назірае за рэчаіснасцю. Ён бачыць, што ў грамадстве існуе пэўная норма (якая, дарэчы, з цягам часу можа змяняцца), а таксама розныя адхіленні ад гэтай нормы. Выбар таго ці іншага адхілення залежыць ад розных аб'ектыўных і суб'ектыўных прычын (светапогляд, талент, адукацыя, тэмперамент, грамадска-палітычныя абставіны і г.д.) Чым больш вугал адхілення ад нормы, тым больш яскравы і моцны смех. Але зразумела, што перш, чым шукаць вугал адхілення, трэба знайсці норму (аб'ект) смеху. Відавочна, што менавіта аб'ект смеху адыгрывае вядучую ролю. Возьмем для прыкладу хаця б творы К. Крапівы. Байкі, апавяданні, п'есы. І незалежна ад таго, вялікі перад намі твор ці малы, байка гэта ці камедыя, смехавая напаўняльнасць твора, яркасць смеху, яго іншыя якасці залежаць перш-наперш ад аб'екта смеху.

Што перад намі? Сацыяльна-бытавы, палітычны ці які іншы аб'ект смеху? Такім чынам, напрыклад, і байка "Калі ў краме ёсць нястача", і камедыя "Брама неўміручасці" маюць сацыяльна-бытавы аб'ект смеху (у першым выпадку – недахопы ў гандлі, у другім – маральна-этычныя хібы грамадства). І ў першым , і ў другім перад намі смех – выпраўленне. Ёсць у творчасці К. Крапівы і смех з іншымі якасцямі, напрыклад, смех-знішчэнне – гэта байкі-памфлеты з

палітычным аб'ектам смеху ("Фрыцавы трафеі", "Сон Гітлера", "Гебельс брэша – вецер носіць", "Разлюлі-люлі маліна", "Сава, Асёл ды Сонца" і г.д.).

Аб'ект смеху абраны, вызначана "норма", патрэбнае "адхіленне" ад "нормы". Што адбываецца далей? Ці дастаткова гэтага, каб нарадзіўся смех? Безумоўна, не. Калі пісьменнік спыніць сваю працу на гэтым этапе, смех застанецца ў стадыі "задумы" і пяройдзе ўрэшце рэшт у "няздзейсненыя планы". Новы этап (і звязаны з ім працэс нараджэння смеху) – гэта так званая "матэрыялізацыя" смеху – нараджэнне твора.

Перанясенне смеху са свядомасці мастака на паперу з'яўляецца зашыфроўкай смеху. Мастак практычна цалкам бачыць свой будучы твор. У залежнасці ад аб'екта смеху, задач, што ставіць перад сабою творца, маштабнасці задумы выбіраецца адпаведны жанр (свядома альбо падсвядома). Далей з літараў складаецца тое, што было ў малюнках фантазіі. Зразумела, што існуе шэраг прыёмаў стварэння смеху: агульнапрынятых і індывідуальна аўтарскіх (але гэта тэма асобнай размовы). Твор напісаны. Пастаўлена апошняя кропка. Але нельга сказаць, што праца над творам цалкам завершана. Пісьменнікі часта перапрацоўваюць тэкст. І нават перапісваюць і дапісваюць. Спецыфіка гумарыстычнага (сатырычнага) твора ў тым, што акрамя сэнсава-кампазіцыйных змен (як гэта адбываецца з любым іншым творам), кожная новая рэдакцыя нясе і змяненні ў смехавым напаўненні твора. У 1934 годзе ўбачыла свет аповесць Я. Маўра "ТВТ...". Праз 15 гадоў у 1949 аўтар дапісвае "Раздзел дадатковы..." і гэтым самым змяняе не толькі кампазіцыю ўсяго твора, надае твору новыя сэнсавыя якасці, але і цалкам змяняе смехавае напаўненне твора. Так, напрыклад, з'яўляюцца ў творы новыя якасці смеху: смех-сцвярджэнне, смех-перамога. Такім чынам, стадыя "матэрыялізацыі" смеху ў творы складаецца з некалькіх этапаў і можа працягвацца даволі доўга.

Твор завершаны. Ці можам і мы на гэтым паставіць кропку? Не. Тое, што адным зашыфравана, павінна быць расшыфравана іншымі: іначай нецікава (губляецца сэнс гульні). Калі другі чалавек ведае "шыфр кода" (валодае мовай, на якой напісаны дадзены твор), ён пачынае расшыфроўваць (чытаць літары) і такім чынам пераводзіць зашыфраваны сэнс у вобразы, малюнкі. Адбываецца нібы адваротны працэс, толькі ўжо на больш высокай ступені. Такім жа чынам "расшыфроўваецца" і гумарыстычнае (сатырычнае) напаўненне твора, але тут паўстае пытанне аб адэкватнасці смеху ў часе і прасторы. Наколькі адпавядае смех, знойдзены ў творы чытачом, таму, што было закладзена аўтарам як смешнае? Асабліва калі перад намі твор, напісаны значна раней за наш час альбо ў іншай краіне. Кожны чытач расшыфроўвае смех па-свойму, ён таксама ведае "норму", пэўныя "адхіленні" ад "нормы", параўноўвае, робіць свае высновы. Адэкватнасць расшыфроўкі смеху залежыць ад светапогляду, адукацыі, псіхалагічна-сацыяльных якасцей асобы, грамадска-палітычных абставін, ад узросту чытача і г.д.

Такім чынам, мы схематычна прасачылі механізм стварэння і захавання смеху ў творы і падыйшлі да праблем расшыфроўкі смеху, успрыняцця яго чытачом. А гэта прымушае нас паглыбіцца ў гісторыю нараджэння літаратурнага смеху.

Людзі па-рознаму і з рознага смяяліся, таму розны смех нараджалі розныя эпохі. "Кожная эпоха мае сваю меру смеху. Старажытныя рымляне смяяліся, калі хрысціяне ў жаху ўцякалі ад галоднага ільва. Зараз гэткае відовішча наўрад ці выклікала б смех..." – з гэтымі словамі Уільяма Джона Лока цяжка не пагадзіцца.

За ўсю гісторыю існавання чалавецтва смех набыў шмат адценняў і столькі розных праяў, што сёння не так проста адказаць на пытанне: "А што ж гэта такое – смех?" Як мы ўжо адзначылі, ён бывае розны, і ўздзеянне смеху на чалавека не аднолькавае. Ёсць смех, што гаючы бальзам. Нават

медыцынскія даследаванні паказалі, што смех уздзейнічае на чалавека не горш, чым іншыя лекі. Таму ў некаторых даволі цяжкіх выпадках смех дапамагае чалавеку падоўжыць жыццё, зрабіць няхай і апошнія яго хвіліны прыемнымі. Гаючы смех стварае добры настрой, ён прыходзіць да нас са старонак гумарыстычных твораў, з камедыйных кінастужак, з камічных тэатральных пастановак... Але ёсць і зусім іншы смех. Смех-здзек, смех-агіда, які балюча раніць сэрца і душу. І смех-знішчэнне, смех-разбурэнне, смех-ачышчэнне... Па сваёй прыродзе смех мае два пачаткі: першы – разбуральны, другі – стваральны. Пры дапамозе смеху мы не проста нешта адмаўляем, але і сцвярджаем. Скажам, калі смяёмся з лайдака, міжволі параўноўваем яго з чалавекам працавітым і сябе бачым у ролі апошняга.

Смех – гэта і гумар, і іронія, і сатыра, і сарказм. Але ёсць агульнае паміж усім гэтым. Смех, апрача ўсяго, яшчэ і фізіялагічная праява (патрэба) чалавека: характэрныя перарывістыя гукі, што ствараюцца кароткімі выдыхальнымі рухамі, як праяўленне весялосці і г.д. [2, *220*].

З даўніх часоў чалавек спрабаваў даследаваць смех. Заснавальнікам тэорыі камічнага прынята лічыць Арыстоцеля. У яго "Паэтыцы" мы знаходзім развагі аб тым, што людзі бываюць "альбо добрымі, альбо дрэннымі". Прычым падзяляе ён людзей выключна згодна з характарам, уплыў асяроддзя яго ў пэўнай ступені не цікавіць. Творца ("пераймальнік"), на думку Арыстоцеля, абавязаны паказваць ("імітаваць") чалавека "такім, як мы", "альбо лепшым", "альбо горшым". Пасля разгляду твораў старажытнагрэчаскіх аўтараў ён прыходзіць да высновы, што прадметам трагедыі павінны быць "лепшыя людзі", а прадметам камедыі – "горшыя людзі". Пры гэтым Арыстоцель ставіць умову, якая абмяжоўвае кола асобаў, з'яў у камедыі. Высмейваць можна толькі тое, што не нясе людзям няшчасця, пакутаў.

"Смешнае – гэта некаторая памылка і агіднасць, якія нікому не чыняць пакутаў і ні для каго не пагубныя, так,

каб далёка не хадзіць па прыклад, камічная маска ёсць нешта агіднае і скажонае, але без (адлюстравання) пакутаў" [1, *53*].

Такім чынам, яшчэ Арыстоцель заўважыў дзве асноўныя якасці смеху:

1) яго рознае ўздзеянне на чалавека;

2) смех залежыць ад таго, на што або на каго ён накіраваны, карацей кажучы, ад аб'екта смеху.

У сённяшніх умовах смехавая палітра разнастайная – друкуецца ўсё: ад сціплых жарцікаў да нізкапробных анекдотаў. Сёння можна смяяцца з усяго і ўсіх. (Колькасць аб'ектаў смеху – велізарная!). Але варта не забываць на тую адвечную якасць смеху, якую заўважыў яшчэ Арыстоцель: смех мусіць несці людзям добрае. Цяпер жа часам ідзе да нас з телеэкранаў ды шматлікіх выданняў пошлае смешнае паскудства, заснаванае на распусце, крыві, смерці. І бадай што самае жудаснае ва ўсім – успрыняцце таго смеху дзецьмі.

Дзеці бачаць і ўспрымаюць гэты свет трошкі інакш, чым дарослыя: больш даверліва, больш адкрыта, наіўна. Яны цягнуцца да святла, да цеплыні, да прыгожага, бо гэта закладзена ў чалавеку першапачаткова. Сённяшні ж гумар часцяком не выклікае дабрыню, не выхоўвае яе, а, наадварот, арыентуе дзіця на процілеглае дабру. Гэта з аднаго боку.

З другога – смех прываблівае, дае магчымасць лепш засвойваць інфармацыю. Заўважым, смех з поспехам выкарыстоўваецца ў рэкламе (ды, на жаль, якасць гэтага смеху часам не вышэйшага гатунку). Механізм засваення інфармацыі непасрэдна праз смех даволі просты: смех прыцягвае ўвагу сваёй неардынарнасцю, незнарок прымушае ўяўляць і параўноўваць, што ўрэшце і развівае мысленне. Неардынарнасць смешнага доўга захоўваецца ў памяці таму, што адразу кідаецца ў вочы. Уявіце сабе: сярод шэрых плямаў раптам узнікае адна ярка-зялёная. Плямы былі рознай формы, але шэрыя нам здаюцца практычна аднолькавымі, што

нельга сказаць пра зялёную. Тое самае адбываецца і са смехам, які вылучае сатырычны (гумарыстычны) твор з шэрагу іншых твораў.

Трэба сказаць і яшчэ пра адну адметнасць смеху: ён мае агульначалавечыя і нацыянальныя рысы. Незалежна ад таго, кітайскі гэта гумарыстычны (сатырычны) твор ці балгарскі, чытач адразу разумее, што гэта смешна, і ўключаецца ў смехавую гульню, створаную аўтарам. Гэта адбываецца таму, што смех у сваёй аснове ўтвараецца пры дапамозе агульначалавечых паняццяў: на процілегласці дабра і зла, кахання і нянавісці, прыгожага і пачварнага. Ёсць адпаведныя агульначалавечыя прыёмы стварэння смеху і, урэшце, агульныя для ўсіх сатырыка-гумарыстычныя жанры.

Але ў той жа час пры ўсім падабенстве смеху розных народаў кожны мае свае, толькі яму ўласцівыя адметнасці, таму пры чытанні гумарыстычнага (сатырычнага) твора балгарскага, французскага, амерыканскага і г.д. аўтара нашым чытачом сваю ролю адыгрывае закон неадэкватнасці адлегласнага ўспрыняцця смеху. Прычым гэтая неадэкватнасць адчуваецца мала, калі мы чытаем украінскіх, рускіх, польскіх аўтараў, і значна павялічваецца, калі аўтары належаць да больш далёкіх, не крэўных нам, японцаў, карэйцаў і г.д. Смехавая напаўняльнасць твора цалкам адэкватная для чытача толькі калі гэты твор належыць да яго нацыянальнай літаратуры.

Сёння больш смяюцца "па-амерыканску", "па-французску", "па-італьянску", чым па-беларуску, не заўважаючы, што той смех шмат у чым не адпавядае менавіта нашаму ўспрыняццю рэчаіснасці. З іншага боку, тэорыя і гісторыя смеху на Беларусі практычна не распрацавана.

Смех на Беларусі развіваецца ў дзвюх сваіх праявах (якія між сабою звязаны): у вуснай народнай творчасці (анекдот, жарт, жартоўныя прыказкі, прымаўкі, казкі, песні, прыпеўкі) і ў пісьмовай форме (аўтарскай і ананімнай).

Адным са старадаўніх помнікаў менавіта пісьмовай аўтарскай сатырычнай творчасці з'яўляецца "Прытча пра душу і цела (пра сляпога і кульгавага)" Кірылы Тураўскага (XII ст.). Яна нагадвае своеасаблівы памфлет. У гэтым творы аўтар спрабуе выкрыць сепаратысцкія памкненні растоўскага епіскапа Хведара і князя А. Багалюбскага. З гэтага твора, бадай што, пачынаецца цэлая плыня твораў акурат сатырычнага накірунку як аўтарскіх ("Катэхізіс" і "Казанне святога Кірылы..." С. Зізанія, "Дыярыуш" А. Філіповіча, "Апокрысіс" Хрыстафора Філалета і інш.), так і ананімных ("Нязгода птаства і сонд на крука", "Птушыны баль", "Казане руске", "Прамова русіна").

Праўда, сярод апошніх (ананімных), ёсць і творы, пра аўтарства якіх існуюць пэўныя звесткі, здагадкі. Такі, напрыклад, лёс аўтара "Ліста да Абуховіча". Ва ўсіх вядомых спісах называецца імя Цыпрыяна Камунякі. Але што гэта быў за чалавек, ды ўвогуле псеўданім гэта невядомага аўтара ці сапраўднае імя, па сённяшні дзень невядома. (Ці тая ж "Прамова Мялешкі", прыпісаная смаленскаму кашталяну Івану Мялешку).

Сатырычныя ананімныя творы – своеасаблівая прыкмета беларускай літаратуры: ананімны верш "Панаманія" і "Гутарка Данілы са Сцяпанам", "Энеіда навыварат" і "Тарас на Парнасе", "Два д'яблы" і г.д. Яны з'явіліся і як пэўнае сцвярджэнне беларушчыны і як вынік гэтага сцвярджэння: смех скрозь слёзы. Гэткі смех з'яўляецца характэрным для беларускай літаратуры.

Трэба, праўда, адзначыць і тое, што, нягледзячы на сваю сатырычную накіраванасць, безумоўна, гэтыя творы багата аздоблены нацыянальным гумарам, жартам. На мяжы паміж гумарам і сатырай знаходзяцца і іншыя творы ("Камедыя" К. Марашэўскага, "Доктар па прымусу" М. Цяцерскага). Да сатырычнай зброі звярталіся ў сваіх творах В.Дунін-Марцінкевіч і Ф. Багушэвіч, А. Абуховіч і М. Гарэцкі, Я. Быліна і Я. Маланка, Я. Купала і Я. Колас, А. Мрый і К. Крапіва і многія іншыя.

Гумарыстычны напрамак смеху на Беларусі прадстаўлены перш-наперш у вуснай народнай творчасці. Яе выдатна выкарыстоўваў Я. Колас у сваіх першых апавяданнях "Чорт", "Недаступны", "Кірмаш" ды інш., і ў паэмах, і ў трылогіі "На ростанях". Сувязь з вуснай народнай творчасцю мы назіраем у гумарэсках Ядвігіна Ш. "Важная фіга", "Падласенькі", А. Паўловіча "Ракі", "З кірмашу", К. Чорнага "Мяшчане ў густой пары", "Вясковая ветэрынарыя" і іншых аўтараў.

Нельга не сказаць і пра тое, што велізарны ўклад у развіццё беларускага гумару зрабіў К. Крапіва (назапашванне новых прыёмаў стварэння смеху, узбагачэнне жанравай палітры).

На сучасным этапе мы назіраем развіццё абодвух напрамкаў смеху (сатыра і гумар), развіццё смеху ў вуснай народнай творчасці і пісьмовай літаратуры (аўтарскія творы і ананімныя). У гэтым бачны працяг традыцый. Але сучасны стан развіцця сатыры і гумару на Беларусі – тэма асобнай размовы. Сёння вяртаюцца ў нашу літаратуру імёны гумарыстаў і сатырыкаў мінулага, а разам з імі – і іх творы, а значыць, – і іх смех. Творчасць гэтых новых-старых аўтараў практычна не даследавана, шмат у чым спрэчная (як, напрыклад, "Беларускія народныя апавяданні" В. Арлоўскага), але даследаванне – справа будучага.

Вельмі істотна бачыць сатырычную (гумарыстычную) літаратуру не адарвана ад агульных працэсаў сусветнай літаратуры, перш-наперш у славянскім кантэксце. Бо тут пры ўсіх нацыянальных асаблівасцях шмат агульнага.

Літаратура

1. Аристотель. Поэтика М., 1957.

2. Гарднер Э.С. Собрание сочинений. М.,1992. Т.4.

3. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т. Мн., 1983. Т.5.

Ізольда Уладзіміраўна Ківель,
старшы выкладчык

Цэнтральны герой беларускай прозы XX стагоддзя: станаўленне вобраза

Індывідуальнасць пачуццёвага і вобразнага ўспрыняцця вымушае даследчыка шмат увагі надаваць сувымернасці прадметаў даследавання. Каб увесці ў кантэкст грамадскіх навук новае прачытанне літаратурнай з'явы, неабходна карыстацца ўдакладненымі дэфініцыямі літаратурнага героя-селяніна, вобраза селяніна ў прозе. Нацыянальная літаратура імкнулася не столькі адлюстраваць матэрыяльна – вытворчы, колькі акрэсліць інтэлектуальна – духоўны ўклад сялянства ў жыццё нацыі. Нават для літаратуры перыяду станаўлення (XIX ст.) селянін – не мужык у класавым вызначэнні, таму што сялянская гаспадарка – уклад жыцця, а не проста форма вытворчасці. Таму селянін – і Мацей Бурачок, і майстар, і апавядальнік, і "пан сахі і касы", і рыцар, і вясковы настаўнік. Разгляд беларускай прозы XX стагоддзя ў кантэксце не расійскай, а затым савецкай літаратуры, а еўрапейскай і сусветнай дае магчымасць зразумець, чым жылі персанажы "вясковай тэматыкі", разабрацца ў эстэтычнай вартасці створаных вобразаў.

Праблема героя для беларускай літаратуры (прозы, паэзіі, драматургіі) была адной з найбольш актуальных на працягу апошніх двух стагоддзяў. Для большасці еўрапейскіх літаратур, якія інтэнсіўна развіваліся на працягу XVIII – XIX стст., этап развіцця разнастайных жанраў, пашырэння тэматычных даляглядаў і спектру асвоеных праблем і герояў быў да пачатку XX стагоддзя ўжо пройдзены. Перад маладымі літаратурамі – а беларуская літаратура на той час мела ўсе адзнакі маладой – праблемы асваення жыццёвага матэрыялу, вызначэнне героя, на якога можа "абаперціся" яшчэ нявыпрацаваная літаратурная традыцыя, стаялі вельмі

вострa. Гэта прыводзіла да канцэнтрацыі ўсіх сіл на вельмі вузкім, але найбольш знаёмым, арганічным для нацыянальнага светаўспрымання напрамку. Вось чаму і беларуская, і ўкраінская, і літаратуры балканскіх славянаў у пачатку XX стагоддзя з'яўляюцца "моналітаратурамі", дзе адзін напрамак – сялянскі – будзе дамінаваць над астатнімі. Калі ўлічыць, што Беларусь таго часу – гэта краіна сялянская, і асноўныя сацыяльныя праблемы тагачаснага грамадства звязаны з праблемамі зямлі, становішчам мужыка, то панаванне сялянскага напрамку ў новай беларускай літаратуры дазваляла адначасова выходзіць на грамадскую праблематыку глабальнага маштабу.

Сялянскі акцэнт ў беларускай літаратуры настолькі моцны, што некаторыя даследчыкі лічылі заканамерным нават перыядызацыю праводзіць ў сувязі са зменнямі канцэпцыі селяніна ў працэсе літаратурнага развіцця. Напрыклад, падобны прынцып быў ўзяты за аснову перыядызацыі М. Гарэцкім [1], А. Лойкам [3]. Такая перыядызацыя, безумоўна, дазваляе прасачыць заканамернасці развіцця беларускай літаратуры, хоць і патрабуе ўдакладнення, бо высвечвае ў большай ступені праблему сацыяльнага паходжання аўтара, а канцэпцыю героя – ускосна.

Новы герой нашай літаратуры набываў індывідуальныя рысы вельмі паступова, праходзячы ў XIX стагоддзі шлях ад дзейнай асобы этнаграфічных замалёвак, ад патрыярхальных альбо ідылічных сялян (першая трэць – сярэдзіна XIX ст.), праз вобраз праўдашукальніка, непасрэднага ўдзельніка гісторыі (творы Ф. Багушэвіча) да герояў Ядвігіна Ш., чые апавяданні з сялянскага жыцця ("Гаротная", "Хлеб" і інш.) стаяць на ўзроўні досыць грунтоўнай сацыяльна-псіхалагічнай прозы па майстэрству стварэння вобразаў.

Новы этап "сялянскай прозы", той этап, які ў агульных рысах працягваецца і зараз, пачынаецца ў 10-я гады XX стагоддзя. Працэс "кшталтавання" асобы з мужыцкага натоўпу, з "агромністай такой грамады" быў не такім і доўгім,

асабліва калі ўлічыць, што беларуская літаратура і ў XX стагоддзі яшчэ зусім маладая. Працэс, які быў распачаты Я. Коласам у яго дакастрычніцкіх апавяданнях і набыў адзнакі завершанасці толькі ў прозе І. Мележа, І. Пташнікава, В. Адамчыка, прайшоў праз засваенне традыцый сусветнай "сялянскай" прозы (К. Гамсуна, Х. Лакснеса, У. Рэйманта, Л. Талстога, І. Буніна), праз пераадоленне штучных канцэпцый селяніна, што ўзніклі ў 20-я гады і праіснавалі ледзь не да канца XXст., пераадоленне, нарэшце, інерцыі ўласнай літаратурнай традыцыі.

Літаратурныя каноны стварэння сялянскіх вобразаў, закладзеныя ў другой палове XIX ст., праіснавалі (не ў поўным аб'ёме, вядома) нават да сённяшняга дня. Адна з асаблівасцей вобраза героя нацыянальнай прозы і канца XIX, і пачатку XX стст. – дамінаванне сацыяльнага і калектыўнага. Герой – выразнік калектыўных ідэалаў і спадзяванняў, ён звычайна прадстаўлены як ахвяра пэўных грамадска-палітычных абставін (часам у супрацьстаянне "мужык – грамадства" ўмешвалася і прырода, таксама як сіла варожая). Гэтая тэндэнцыя аказалася вельмі прыдатнай для фарміравання новай, "пралетарскай літаратуры". І новая, і папярэдняя літаратура – літаратура ідэй, дзе значную ролю адыгрывае вобраз – выразнік гэтых ідэй, а вось роля мастацкага характару ў значнай ступені ілюстрацыйная, другарадная. Нават празаічныя творы маладых пісьменнікаў першай паловы 20-х гадоў (Я. Скрыгана, Я. Нёманскага, М. Нікановіча, А. Вольнага), зарыентаваныя на тэзіс "народ – творца гісторыі" і ідэалагічныя схемы пралеткульту, пры ўважлівым разглядзе не з'яўляюцца адкрыццём у сферы спасціжэння характара героя-селяніна і нагадваюць "Прысягу над крывавымі разорамі". Безумоўна, беларуская проза не спынілася на багушэвічаўскай канцэпцыі селяніна. Дакастрычніцкія апавяданні Я. Коласа, М. Гарэцкага, трохі ў меншай ступені – З. Бядулі сведчаць аб паглыбленні рэалістычных тэндэнцый, з'яўленні прозы характараў, аб

тым, што канцэпцыя селяніна ў літаратуры становіцца адначасова і больш жыццёвай, і больш мастацкай. Няма падстаў сумнявацца ў тым, што за адно-два дзесяцігоддзі беларуская сялянская проза выпрацавала б традыцыю стварэння псіхалагізаванай карціны рэчаіснасці, навучылася б адлюстроўваць жыццё без перакосаў – не пакідаючы па-за ўвагай ні грамадскія, сацыяльныя яго аспекты, ні тое, што тычыцца індывідуальнага, асабістага, псіхалогіі чалавека. 1917 год павярнуў працэс ў іншае рэчышча, прымусіў памяняць шмат якія каштоўнасці.

Перыяд 20-х гадоў стаў тым часавым кантэкстам, які надаў развіццю нацыянальнай літаратуры дынамізм і шырыню. Звязана гэта не ў апошнюю чаргу з тым, што гэта час з'яўлення ў літаратуры масавага пісьменніцкага пакалення, якое хаця і імкнулася ствараць новую, адрозную ад "нашаніўскай" і "адраджэнскай", эстэтыку, было ўсё такім жа сялянскім па паходжанні. Гэта абумовіла, нягледзячы на ідэалагізацыю ўсёй культуры, тэматыку, праблематыку і, у значнай ступені, паэтыку. Хоць ў айчынным літаратуразнаўстве і замацавалася думка аб тым, што ўся літаратура 20-х гадоў прысвечана тэме рэвалюцыі, больш пільны разгляд паказвае, што прысвечана яна перш за ўсё селяніну, а рэвалюцыя выступае як фон, кантэкст, як знешняя сіла, скіраваная на тое, каб паўплываць на селяніна.

Аднак псіхалагізаваны вобраз селяніна, створаны ў дакастрычніцкіх апавяданнях, сацыяльна-бытавое апавяданне, дастаткова распрацаванае да 20-х гадоў, не сталі і не маглі стаць арыенцірам для "пралетарскай літаратуры". "Маладняк" быў скіраваны на пошук *новага* ў жыцці, у народнай свядомасці, у душы свайго асноўнага героя – селяніна. Шлях да псіхалагізму закрыты: у душы мужыка-гаспадара можна было знайсці клопат аб зямлі, ураджаі, увесь набор чалавечых эмоцый, пачуццяў. Але сялянскай натуры супярэчыла вельмі жаданая для маладнякоўскай літаратуры з'ява: каб стрыжнем, асновай унутранага свету

селяніна стала рэвалюцыя, яе ідэалы. Рэвалюцыя цікавіць селяніна толькі да таго моманту, калі ён атрымае адказ на пытанне: дасць яна яму зямлі ці не? Перад намі, такім чынам, зноў проза эмоцый сацыяльных, прычым эмоцыі гэтыя далёкія ад рэальнасці, бо ідэал, на які арыентуецца ранняя савецкая літаратура, намнога больш хімерны і абстрактны, чым у канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў.

Проза "сялянскага каларыту", у аснове якой – грунтоўная апора на вясковы побыт, норавы, таксама не прываблівала на пачатку маладую літаратуру, хоць гэта, як паказаў час, быў самы прыдатны і плённы для яе напрамак (недарэмна першыя крокі руская класічная проза рабіла якраз у сферы так званай нораваапісальнай прозы: успомнім каця б "Вечары на хутары ля Дзіканькі" М. Гогаля, дзе адзіная аснова – народныя звычкі, паэзія, паданні, побыт). Побыт – найлепшая характарыстыка не толькі для пэўнага класа, але і для асобнага чалавека. Варожасць афіцыёзнай крытыкі да побытавай плыні (як і да нацыянальнай) у прозе тлумачылася менавіта тым, што сапраўднае значэнне, канцэптуальнасць бытавой прозы яна адчувала. Недарэмна "Новая зямля" Я. Коласа, у якой і сялянства ў цэлым, і цэнтральныя вобразы ствараюцца пераважна праз побыт, ніколі, нават тады, калі часы вульгарнага сацыялагізму ўжо мінулі, не лічылася ідэйна перадавым творам. Таму замест багатай палітры твораў і характараў, якія магла б даць беларуская проза на глебе "бытавізму", мы маем толькі асобныя фрагменты: проза Л. Калюгі, эпізоды з "Мядзведзічаў" К. Крапівы, "На чырвоных лядах" М. Лынькова, у пасляваеннай літаратуры – з твораў І. Мележа, В. Адамчыка, І. Пташнікава (толькі Я. Брыль здолеў убачыць "самакаштоўнасць" бытавізму ў прозе, пра што сведчаць яго "Ніжнія Байдуны").

З другой паловы 20-х гадоў, калі відавочнымі сталі няплённасць і бесперспектыўнасць развіцця героя-"схемы", "скураной курткі", пралетарская проза абвясціла надыход эпохі псіхалагізму і паспрабавала вызначыць каноны ства-

рэння "жывога чалавека". Чым быў выкліканы паварот да псіхалагічнай прозы? Герой, створаны па ідэалагічных канонах, настолькі не ўпісваўся ў неабходную для прозы збалансаванасць планаў адлюстравання рэчаіснасці, акаляючага фону і галоўнага вобраза, атрымоўваўся настолькі далёкім ад рэальнага народнага жыцця і, вядома, ад вобраза-тыпа, што ніяк не падыходзіў для ілюстрацыі пранікнення новай свядомасці ў масы, свядомага ўдзелу "новага чалавека" ў тварэнні гісторыі. Таму наступны этап развіцця беларускай прозы і яе цэнтральнага вобраза абсалютна лагічны: калі не ўдаецца навязаць герою-селяніну рэвалюцыйныя ідэалы, трэба паспрабаваць разабрацца ў тым, з чаго сапраўды складаецца яго ўнутраны свет, як ён успрымае жыццё і новыя зрухі ў гэтым жыцці. Беларуская проза гэтага часу здзіўляе нечаканым прарывам агульначалавечых пачуццяў, арыентацыяй на спрадвечныя "праклятыя" пытанні быцця (найперш творы Я. Коласа і маладзейшых К. Чорнага, М. Зарэцкага). У напрамку паглыблення канцэпцыі сялянскага героя найкарацейшым і, мабыць, самым плённым шляхам ішоў К. Чорны, які найбольш аналітычна падыходзіць да сялянскай праблематыкі і, у прыватнасці, да стварэння вобраза героя. Тагачасная ідэалагічная канцэпцыя селяніна не спрыяла ні развіццю вёскі, ні глыбокаму мастацкаму асэнсаванню вобраза "мужыка", які па вызначэнню быў ворагам, уласнікам, аднаасобнікам. Чорнаўскім абвяржэннем міфу аб сялянскім прагматызме і сквапнасці стала апавяданне "Вераснёвыя ночы" (вобраз Агаты). Асноўнай праблемай аналізу псіхалагічных твораў руская даследчыца Л. Гінзбург лічыла даследаванне "суадносін паміж канцэпцыяй асобы, уласцівай дадзенай эпосе і сацыяльнаму асяроддзю, і мастацкай яе абмалёўкай" [2, *29*]. К.Чорны дэманструе не толькі добрае разуменне гэтай праблемы, але і яшчэ адну важную заканамернасць: у некаторыя перыяды развіцця грамадства несупадзенне той канцэпцыі асобы, якая характэрна для дадзенай эпохі, і канцэпцыі чалавека ў *асоб-*

ных літаратурных творах (як у "Вераснёвых начах") – фактар станоўчы. Дамінанта пошукаў К. Чорнага – асэнсаванне селяніна як у яго ўнутранай своеасаблівасці, так і ў складанасці яго ўзаемаадносін са светам.

Этапным на шляху паглыблення канцэпцыі сялянскага героя стаў вобраз Лявона Бушмара з аднайменнай аповесці К.Чорнага. Напэўна, упершыню на старонках празаічнага твора (у форме вершаванай папярэднікамі былі героі "Новай зямлі") быў разгорнуты герой, у якім прапарцыянальна, з належным лаканізмам і адначасова максімальнай насычанасцю былі спалучаны рэзка індывідуальнае і шырокія грамадска-сацыяльныя абагульненні (такі ж прынцып тыпізацыі выкарыстае пазней І. Мележ пры стварэнні адметнейшых вобразаў Васіля і старога Глушака ў "Палескай хроніцы"). У "Лявоне Бушмары" пісьменнік, напэўна, упершыню ў беларускай прозе пачне раскрываць маладаследаваную сферу сацыяльных інстынктаў. Гэта праграма паводзін, якая фарміравалася яшчэ з тых часоў, калі першы земляроб стаў жыць не паляваннем, а кавалкам зямлі. Яна дыктуе селяніну модус дзеянняў, галоўным элементам якога з'ўляецца валоданне ўласнай зямлёй. Свет пераменлівы, сцвярджае праграма, ненадзейны, і адзіны саюзнік, адзіная сіла, якая не падвядзе, "не здрадзіць", – зямля. Гэтая праграма апраўдвала сябе ва ўсе часы, за выключэннем навейшай айчыннай гісторыі. Яна настолькі замацаваная ў свядомасці, што нават тады, калі следаванне ёй стане згубным, селянін не можа адмовіцца ад яе – інакш ён перастае быць асобай, чалавекам. Сялянства ў гэтым сэнсе ўвогуле ўнікальная фармацыя. Бушмар не проста вобраз індывідуальны, больш таго, у яго нават зашмат "звышіндывідуальнага", тых момантаў, якія тычацца нават не паказу псіхалогіі героя, а нейкіх падсвядомых сфер яго ўнутранага жыцця, у тым ліку і сацыяльных інстынктаў. Аповесць Чорнага быццам масток – і для самога пісьменніка, і для беларускай прозы – да эпічнага вобраза селяніна. Сумарны вопыт усёй паслярэвалюцыйнай белетрыстыкі працаваў на гэта. Але тое, што было

прарывам, стала адначасова трагедыяй і самога Чорнага, і Зарэцкага, Коласа – усёй беларускай літаратуры (як і рускай, дарэчы, таксама). Аб'ектывізаванасць апавядання, знешняя аўтарская "непрысутнасць", "антыпубліцыстычнасць" твора сталі глебай для шматгадовых спекуляцый, абсалютна адвольнай трактоўкі як гэтай аповесці, так і шэрагу іншых твораў таго перыяду.

Сапраўды, змены *эстэтычнага* ідэалу, зробленыя рэвалюцыяй і новай ідэалогіяй, былі надзвычай маштабныя, розніца паміж "новай" і "старой" эстэтыкай была нашмат большай, чым паміж эстэтыкай рамантызму і рэалізму. Таму на палеміку, на сцверджанне тых прынцыпаў, якія ўжо адкрыла літаратура рэалізму, траціліся творчыя сілы выдатных мастакоў, і колькі магутнага патэнцыялу было выдаткавана на тое, каб даказваць рэчы відавочныя! К.Чорны мусіць даказваць, што селянін – такі ж чалавек, нават прыгожы чалавек; А. Мрый даводзіў, што нельга рамантызаваць героя – "пралетара" па паходжанні, калі ў яго няма за плячыма культуры, адукацыі, розуму нарэшце ("Камандзір"); Л. Калюга раскрые смехавы менталітэт беларуса. Так, усё гэта адваёўвала ў ідэалагічнай літаратуры нейкія важныя плацдармы, але прарывы гэтыя – лакальныя. Пры натуральным развіцці літаратуры нікому не патрэбна было б даказваць падобныя рэчы. Адваёўваючы ў пралетарскай літаратуры асобныя пазіцыі, адкрываючы нанова сапраўдныя рысы селяніна як асобы, ствараючы ў аповесцях, апавяданнях, раманах сітуацыі, якія ўзнаўляюць рэальны жыццёвы кантэкст, ні К. Чорны, ні М. Зарэцкі, ні Л. Калюга, ні К. Крапіва не паспелі давесці свайго героя – селяніна да маштабу цэласнай, універсальнай, эпічнай фігуры. Дыстанцыя, што аддзяляла ад такога героя, была зусім невялікай – герой раманнага маштабу ўжо з'явіўся (Лявон Бушмар, Леапольд Гушка ў К. Чорнага, Лясніцкі і Карызна ў М. Зарэцкага), напрацаваны і вопыт эпічнага апавядання, уменне ствараць эпічны фон дзеяння ("Мядзведзічы" К. Крапівы і "На чырвоных лядах" М. Лынькова – раманы менавi-

та "фонавыя", у якіх няма цэнтральнага героя). Творы вышэйзгаданых пісьменнікаў нібы сведчаць: да завяршэння пошукаў, да цэласнага, эпічнага характару, да героя, што ўвасобіў бы ў сабе ўсю філасофію мужыцкага жыцця, застаўся літаральна адзін крок. Засталося толькі сабраць элементы канструкцыі ў адпаведным парадку. Але гэты апошні крок перадваенная проза зрабіць так і не паспее. Цікава і плённа разгортваючыся ў другой палове 20-х гадоў, сялянская літаратура ў перадваенны час так і не набыла рысаў эпічнай завершанасці.

З сярэдзіны 30-х гадоў у беларускай прозе сялянская тэма і вобраз цэнтральнага героя становяцца не проста падпарадкаванымі нейкім канонам, а ў поўным сэнсе слова табуіраванымі: пішаш альбо гэтак, альбо ніяк. Відавочна, што ідэалагічная кананізацыя сялянскай тэмы зрабіла значны, і прытым негатыўны, уплыў на развіццё канцэпцыі сялянскага героя ў 30-я – сярэдзіне 50-х гадоў. За гэты час, асабліва за пасляваенны яго адрэзак, беларуская проза пашырыла тэматычныя далягляды, у прыватнасці, за кошт ваеннай тэмы, але ў дачыненні да распрацоўкі свайго гістарычна галоўнага вобраза болей страціла, чым набыла. Першае, што заўважаецца адразу, – проза пасляваеннай пары проста не мае сістэмы эстэтычных і сацыяльных крытэрыяў ацэнкі сялянскага вобраза. Зусім няшмат застаецца ад незавершанай, але значнай канцэпцыі селяніна 20-х – знешні каларыт герояў, мова, партрэт, але гэты каларыт не збіраецца ў агульную карціну (творы У. Краўчанкі, Т. Хадкевіча, М. Паслядовіча, А. Стаховіча). Галоўныя ж страты прозы першых пасляваенных дзесяцігоддзяў адбыліся ў сферы сялянскай псіхалогіі, яе тыповых, стрыжнявых рысаў.

Літаратура

1. Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1926.

2. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.

3. Лойка А. Перыядызацыя – гэта сур'ёзна // Полымя. 1991. №1.

Ірына Леанідаўна Шаўлякова-Барзенка,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры журналістыкі Інстытута парламентарызму і прадпрымальніцтва (у 1995–1998 гг. – аспірант кафедры тэорыі літаратуры)

Найноўшая літаратура: выявы і перспектывы *не*-асабовай мастацкай свядомасці

Агульнае адчуванне крызіснасці сацыяльна-гуманітарнага пазнання напачатку XX стагоддзя было адным з важнейшых лейтматываў фарміравання сусветнай культурнай прасторы. З цягам часу інтуітывісцкія азарэнні саступілі месца лагізаванаму тэарэтызаванню, аднак канстытутыўны элемент і ранейшых, і сённяшніх мадэляў застаўся нязменным – пераважная большасць з іх угрунтаваная ў "пафасе заняпаду".

Пазнавальная прастора злому тысячагоддзяў відавочна адрозніваецца не толькі ад "класічнай" ці "структуралісцкай", але і ад "постструктуралісцкай". Так, колішняе імкненне структуралістаў надаць гуманітарным навукам статус дакладных не рэалізавала ў поўнай меры праграму пабудовы тэарэтычных ведаў з новай пазіцыі "аб'ектыўнага назірання". Затое іх філасофскія ідэі актывізавалі метадалагічную рэфлексію ў сферы гуманітарнага пазнання.

Рэфлексія наогул уяўляецца квінтэсенцыяй гнасеалогіі найноўшага часу. На думку неатаміста Э. Жыльсона, рэфлексія, што сталася *метадам*, займае месца рэальнасці, выдаляючы са сферы ведаў усё тое, чаго не можа знайсці ў рэчах. Прыкладна з сярэдзіны 1950-х гадоў рэфлексія набывае гнасеалагічны статус, а напачатку 1970-х Ж.П. Сартр абвяшчае ў адным са сваіх апошніх літаратурных маніфестаў "крах рэалізму" – у сувязі са "знікненнем рэальнасці". На наш погляд, тое, што трыццаць год таму здавалася "стра-

тай рэальнасці", сёння можа быць асэнсаванае як яе *перастуктурызацыя* ў выніку ***чарговага*** злому культурнай парадыгмы. Бадай, найбольш выразна феномен "зломнасці" быў акрэслены якраз у межах структуралісцкай традыцыі, у прыватнасці, Ю.М. Лотманам: галоўнай тэарэтычнай праблемай, якою займаўся вучоны ў апошнія гады жыцця, быў *выбух* у культуры і гісторыі, а таксама звязаная з гэтым выбухам прынцыповая непрадказальнасць "перспектыўных" наступстваў.

У межах гэтага артыкула мы мусім сканцэнтраваць увагу на двух момантах. Па-першае, сітуацыя "выбуху ў культуры" патэнцыяльна можа мець вынікам і змену тыпаў мастацкай свядомасці. Па-другое, непрадказальны характар падзей, што адбываюцца ў "поствыбуховай" прасторы, адметным чынам уплывае на тэндэнцыі фарміравання і развіцця мастацкіх стыляў, чыя поліфанія нібыта закліканая мадэляваць шматгалоссе самой эпохі.

Аўтары калектыўнага зборніка "Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания" (1994), сярод якіх – С. Аверынцаў, Е. Меляцінскі, М. Гаспараў, Ю. Ман і інш. – разглядаюць эвалюцыю трох важнейшых паэталагічных катэгорый – ЖАНРА, СТЫЛЮ і АЎТАРА – ў кантэксце трох найбольш агульных і ўстойлівых тыпаў мастацкай свядомасці: *архаічнага* (міфапаэтычнага), *традыцыяналісцкага* (нарматыўнага) і *індывідуальна-творчага* (гістарычнага)[1]. Храналагічныя межы іх вызначаныя "двума важнейшымі пераваротамі ў сусветнай гісторыі: у VI – V стст. да н.э. (т.зв. "восевы час" Старажытнасці, што характарызуецца ўзнікненнем новых формаў дзяржаўнасці ды ідэалагічнымі рухамі, якія перайначылі інтэлектуальны клімат у розных частках тагачаснага цывілізаванага свету) і напрыканцы XVIII стагоддзя (час разгортвання "індустрыяльнай эпохі" ў яе глабальным маштабе)" [1, *4*].

[1] Варта зазначыць, што літаратурныя эпохі ўнутры названых тыпаў акрэсленыя ў кнізе, на жаль, дастаткова пункцірна, наогул не закранаецца пытанне аднясення да таго ці іншага тыпу свядомасці літаратур мадэрнізму і постмадэрнізму.

Нягледзячы на тое, што літаральна кожная эпоха асэнсоўвае ўласныя здабыткі як своеасаблівы "фінал" ці, прынамсі, пік чарговага росквіту культуры[2], 1980-я гады, як нам здаецца, сапраўды сталіся прастораю фарміравання новага тыпу мастацкай свядомасці, сутнасць якога мы вызначаем праз паняцце ***не-асабовасці***. Натуральна, любая спроба тэрміналагічнага іменавання якой-кольвечы з'явы асуджаная на дыскутаванне; тут мы імкнемся найперш акрэсліць характаралагічныя рысы таго, што нам уяўляеца феноменам, але не прэтэндуем на вычарпальнасць яго "вербальнай" атрыбуцыі.

У сучасным філасофска-тэарэтычным дыскурсе два апошнія дзесяцігоддзі стала суадносяцца з "постмадэрнам" / "постмадэрнізмам" (паняцці часта не размяжоўваюцца), што, у сваю чаргу, асэнсоўваецца як выражэнне "духу часу". Самі тэарэтыкі спецыфічнага постмадэрнісцкага "пачуцця жыцця" (Б. Расэл) – да прыкладу, В. Вельш, – адрозніваюць *постмадэрн* як стан радыкальнай плюральнасці – і *постмадэрнізм* як ягоную канцэпцыю. У выніку, як заўважае І.П. Ільін, "постмадэрнам імкнуцца растлумачыць увесь сучасны свет, замест таго, каб з размытасці гэтага свету вывесці постмадэрнізм як адну з ягоных тэндэнцый і магчымасцяў" [3, *202*].

У заходняй філасофіі культуры эпоха постмадэрну разглядаецца ў якасці фіналу і пераадолення традыцый Новага часу. А. Дзімер характарызуе падобную сітуацыю як "герменеўтычную", калі "адзіны свет" замяняецца "плюралізмам светапоглядаў", месца адзінага сэнсу займае мноства,

---

[2] У гэтым сэнсе вызначэнне М. Эпштэйнам сучаснасці як "Новага Пачатку", супрацьпастаўленне "канцу стагоддзя" (fin de siecle) – "пачатка стагоддзя" (debut de siecle), паўстае, бадай, *выключным* "футуралагічным аптымізмам" – зрэшты, выразна *мета*рэалістычным: "У свет, дзе, здавалася, не магло быць ужо нічога новага, раптам уварвалася канструктыўная навізна, пафас засялення новых тэрыторый псіхарэальнасці, інфернальнасці, біярэальнасці" (гл. артыкул "Debut de siecle, или От постк прото-" // "Знамя", 2001, № 5).

разгортваецца канкурэнцыя як сэнсавых перадумоў, так і тлумачэнняў" [2, *17*].

У нашым выпадку пад *літаратурным постмадэрнізмам* будзе мецца на ўвазе спецыфічны "стыль пісьма", важнейшымі адзнакамі якога становяцца інтэртэкстуальнасць (зразуметая як іранічнае супастаўленне розных літаратурных стыляў, жанравых форм), пастыш (аўтапародыя), тэхніка калажу, увага да формы, што скіроўваецца, з аднаго боку, пафасам крытыкі "медыя", з другога – "цытатным" характарам мыслення і г.д. [І.С. Скарапанава, інтэгрыруючы ўяўленні пра постмадэрнізм як *літаратурны кірунак*, мае на ўвазе тую "сукупнасць твораў, што з'явіліся ў розных краінах свету, светапоглядна-метадалагічны падмурак іх складаюць ідэі і канцэпцыі постфіласофіі <...>, эстэтыка ўкаранёная ў прынцыпе тэкстуальнасці і абгрунтоўвае плюралізм светапоглядных мадэляў, культурных моў, стыляў і створаныя праз дэканструцыю культурны інтэртэкст і мадэляванне гіперрэальнасці, што вызначае важнейшыя аспекты паэтыкі" [4, *13*]].

На наш погляд, працэс афармлення постмадэрнісцкай паэталогіі (пачатак яго адносяць то да канца 1950-х – пачатку 1960-х, то да 1970-х), што разгортваўся паралельна з ускладненнем мадэрнісцкай стылістыкі, абнаўленнем эстэтыкі рэалізму, можа разглядацца ў якасці адзнакі (адной з шэрагу іншых) *эвалюцыйнай змены тыпаў мастацкай свядомасці*, крышталізацыі і ўкаранення ***не-асабовага*** *мастацка-эстэтычнага спосабу асваення рэчаіснасці – у процівагу індывідуальна-творчаму мысленчаму тыпу*. [Зрэшты, у залежнасці ад "радыкальнасці" намераў і рэвізіянісцкіх настрояў сучаснікаў, дапушчальна гаварыць пра *ўзмацненне* ***не-асабовага*** (ці "*пазаасабовага*") элементу, што падрыхтоўвае адчуванне *новай якасці* мастацкай свядомасці ў выніку чарговага злому культурнай парадыгмы.] З найбольшай відавочнасцю тое выяўляецца ў тэкстах так званага "класічнага" постмадэрнізму (куды можна аднесці творы У. Эка, М. Павіча, А. Бітава і інш.), які прапануе алагічную – з пункту гледжання новаеўрапейскага рацыяналізму – мадэль

быцця. Аднак пры пільнай увазе ў ёй рэканструюецца *іншая* логіка – логіка метафарызаваных пераўтварэнняў, якая "персаніфікуецца" ў разнастайных варыянтах міфалагемы лабірынту (у лыбірынце-бібліятэцы, лабірынце-шляху, лабірынце-доме і г.д.). У аснове постмадэрнісцкага тэксту, як правіла, заключаная ідэя бясконцых *узаемалюстрункаў* – непазбежных пераўтварэнняў, кіруемых пэўнымі *неасабовымі* законамі (надзвычай ілюстратыўныя ў гэтым сэнсе – "Хазарскі слоўнік" і "Апошняе каханне ў Канстанцінопалі" М. Павіча).

На карысць меркавання пра "нераўнавеснасць" сучаснай культурнай прасторы, між тым, сведчыць не толькі аналіз постструктуралісцка-постмадэрнісцкага комплексу агульных уяўленняў ды ўстановак, але і назіранні за мастацкай практыкай "рэалістычна скіраванай" эстэтыкі. Іншая справа, што ў тэарэтычных пабудовах прыхільнікаў радыкальнай дэканструкцыі колішняга новаеўрапейскага праекту *эвалюцыйны працэс* перацякання, нават пераўтварэння "індывідуальнай" мастацкай свядомасці ў "не-асабовую", які абумоўліваўся шматлікімі сацыякультурнымі фактарамі, набывае якасць *рэвалюцыйнай дзеі*. Напрыклад, Г. Хофман, А. Хорнунг, Р. Кунаў настойваюць на існаванні *"радыкальнага разрыву"* паміж мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай літаратурамі, які адлюстраваўся ў апазіцыі дзвюх эстэтык – *суб'ектыўнасць* у процівагу *страце суб'ектыўнасці*. Ва ўяўленні мысляроў "крызіснага тыпу", чые ідэалагемы традыцыйна кваліфікуюцца як выявы "тэарэтычнага антыгуманізму", страта су'бектыўнасці паўстае правазвесцем "смерці аўтара" (Р. Барт) і "смерці суб'екта" (М. Фуко), іначай – тэарэтычнай "смерці чалавека". Аўтар перастае быць свядомым і суверэнным творцам уласнага тэксту: паводле М. Фуко, ён не папярэднічае сваім тэкстам, а з'яўляецца ўсяго толькі "функцыянальным прынцыпам", праз які ў культуры ажыццяўляецца працэс абмежавання, выключэння і выбару сэнсаў.

Унутры мастацка-эстэтычнай прасторы літаратурнага рэалізму да сярэдзіны XX стагоддзя таксама выспявае шэ-

раг перадумоў яе рэструктурызацыі, што асэнсоўваецца як "абнаўленне рэалістычнай эстэтыкі". На наш погляд, такія зрухі ў паэталагічнай сістэме рэалізму, як адмова ад прамога аўтарскага ўмяшання, павелічэнне вагі элементаў фантастыкі, алегорыі, іроніі ды гратэску, скіраванасць да сінтэтычнай формы ў сукупнасці з непрыняццем гульні з "ілюзорнасцю" ды "ілюзіянісцкасцю" рэчаіснасці спрыяюць *узмацненню пазаасабовай логікі апавядання*, якая дазваляе *заўважыць быццё* ва ўсё ягонай складанасці, поліфаніі. Згаданыя тэнэнцыі, думаецца, вынікаюць з агульнакультурных працэсаў змены тыпаў мастацкай свядомасці, выступаюць адметнаю рэакцыяй рэалістычнай эстэтычнай мадэлі на змены пазнаваўчай парадыгмы.

У сваю чаргу, вяртанне пэўных архаічных формаў светаўспрыняцця, на якое ўсё часцей звяртаюць увагу філосафы і культуролагі, у сферы эстэтычнай творчасці таксама выяўляецца сімптомам альбо наступствам укаранення "неасабовага" спосабу мадэлявання рэчаіснасці. Спецыфіка сённяшняй культурнай сітуацыі, думаецца, абумоўленая актывізацыяй так званых феноменаў "постнавуковага мыслення", сутнасць якіх тлумачыцца то крызісам веры ва ўсе папярэднія каштоўнасці, то зменай гнасеалагічнай арыентацыі ад неапазітывісцкай да фенаменалагічнай, то распадам цэласнасці светаўспрыняцця і г.д.

Падкрэслім, што мэтазгодна гаварыць менавіта пра *актывізацыю* згаданых феноменаў, але не пра іх *з'яўленне*: тое, што сёння разумеецца як "*пост*навуковае" мысленне, па сутнасці, ёсць мысленне "*да*навуковае", міфалагічнае. Афарызм К. Леві-Строса наконт таго, што *не людзі думаюць міфамі, а міфы самі думаюцца паміж сабою*, – **роўна**актуальны як для Архаікі, так і для Сучаснасці.

Справа ў тым, што МІФ як форма свядомасці іманентна заахвочвае, спрыяе раскашаванню "не-асабовасці": існаванне ўнутры міфалагічнай сістэмы, гэтага рэзервуару "кадыфікаваных", *адмыслова* счэпленых "ідэй" і "ўяўленняў", вызваляе чалавека ад неабходнасці самому канструяваць "індывідуальны" вобраз свету. І чалавек эпохі Архаікі, і

чалавек Сучаснай нам эры непазбежна становіцца спажыўцом свайго роду "паўфабрыкатаў", асэнсаванне якіх не патрабуе колькі-небудзь значных (інтэлектуальных, этыка-эстэтычных і інш.) намаганняў, іначай – індывідуальнай мысленчай творчасці з адзнакамі *асобаснасці*.

"Чалавек міфалагічны" ад пачатку закратаваны ў камерах гатовых сэнсаў, "ідэалагем" – іначай, у межах *ідэалогій*, што кананізуюцца, асвячаюцца самім аўтарытэтам міфу. Дэманстратыўнае адмаўленне, напрыклад, постмадэрнізмам якой-кольвечы монасеміі, ідэалагізацыіі[3] на практыцы нярэдка аказваецца *дэкларатыўным*, бо разбурэнне цэласнасці як анталагічнага прынцыпу існавання мастацкага вобразу, абвяшчэнне "сыходу татальнасці" і да т.п. уважаецца за новую эстэтычную "дырэктыву", паступова каталагізуецца, сістэматызуецца і – volens-nolens – спакваля пачынае рэпрэзентавацца як "сістэма ідэй" з усімі адзнакамі "універсалісцкай" прэтэнцыёзнасці.

Гульнёвы (зрэшты, і *гуллівы*) характар бытавання сённяшняй мастацкай славеснасці, што квітнее пад сцягам ***"неасабовасці"***, здольны спатоліць сучасніка толькі *ілюзіяй саўдзелу* ў "акце творчасці". Непамыснасць становішча цяперашніх "сааўтараў" заключаецца ў тым, што яны ад пачатку *мусяць* – паводле "аўтаравых" перакананняў – *усведамляць* уласную "другаснасць", "неістотнасць", "дадатковасць", і разам з тым нейкім дзівосным чынам захоўваць пачуццё "інтэлектуальнай годнасці".

"Папярэднікі", бадай, былі шчаслівейшыя ўжо таму, што ад іх не патрабавалася "іграць (у) багоў".

Літаратура

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., МихайловА.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. М., 1994. С.3 – 38.

[3] Так, А. Тэрц, аўтар "Вандровак з Пушкіным", "даводзіць, што ідэалагізацыя літаратуры, дэтэрмінаваная самасцверджаным у тую ці іншую эпоху Трансцэндэнтальным Азначальнікам, эквівалентна яе кастрацыі" [4, 77].

2. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

4. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Спб., 2001.

Ольга Александровна Смирнова,
кандидат филологических наук, преподаватель кафедры журналистики Института современных знаний (в 1998 – 2001 гг. – аспирант кафедры теории литературы)

Традиционалистское повествование в нетрадиционалистской художественной системе

Традиционалистский и нетрадиционалистский типы словесности относятся к различным формам художественного мышления. Первая ориентирована на трансляцию нормы – мировоззренческой и жанровой, – что предопределяет пониженную роль авторской субъективности и задает специфику рецепции: традиционалистский текст воспринимается читателем (слушателем) по принципам "опережающего понимания" и "удовлетворенного ожидания". Принципы создания и восприятия нетрадиционалистских произведений Ю.М. Лотман называл "эстетикой противопоставления": цель автора – создать кодовую систему, неизвестную читателю, утвердить субъективный взгляд на мир, авторскую систему тропов. В этой художественной системе читатель (зритель, слушатель) находится в ситуации одновременного узнавания и неузнавания кодов текста, который стремится деавтоматизировать его восприятие. В рамках первого типа словесности находятся фольклорные, большая часть средневековых христианских литературных произведений, отчасти

– советская соцреалистическая, современная массовая литература, в рамках второго – авторские произведения Нового времени.

Соответственно, принципы анализа повествовательных структур произведений, лежащих в рамках двух полярных художественных систем, будут различны. Следует отметить, что современные терминологические аппараты, разработанные литературоведением XX века, применимы в первую очередь к повествованиям нетрадиционалистского типа, особенно к художественно-литературным экспериментам второй половины XIX и XX веков. Представляется, что значимыми для их анализа становятся понятия *точки зрения* и *фокализации*, так как они позволяют описать авторскую повествовательную стратегию.

Точка зрения – понятие, введенное Г. Джеймсом, разработанное Б.А. Успенским, стало одним из ключевых понятий "новой критики". В целом описание точки зрения должно ответить на вопрос, *каким образом, в чьем сознании существует то, что показывается в тексте*? Так, Б.А. Успенский утверждал: "Структуру художественного текста можно описать, если исследовать различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется повествование ..., и исследовать отношения между ними...". Он предложил различать внутреннюю и внешнюю точки зрения: в первом случае автор является незримым наблюдателем событий, находящимся на месте действия или принимает точку зрения одного из участников. Во втором – описывает события отстраненно, извне [6, *10*]. Некоторые исследователи литературы XX века называли исчезновение "авторского организующего всеведения" главным изменением прозаической поэтики.

Фокализация – понятие, являющееся вариантом "точки зрения". В его основу положена идея разнообразия зрительных перспектив в произведении: при описании фокализации важно, *не кто говорит, а кто видит*. Так, Ж. Женетт предложил различать "нулевую фокализацию" (пози-

ция всеведущего автора), "внешнюю фокализацию" (читатель воспринимает то, на чем фокусирует взгляд рассказчик), "внутреннюю фокализацию" (повествование глазами персонажа "изнутри" истории). Фокализация может быть фиксированной, постоянной или изменчивой, переменной, скользящей [3, *147 – 150*].

Очевидно, что в сюжетных повествованиях традиционалистского типа точка зрения и фокализация неизменны: это "организующее всеведение" и "нулевая фокализация". Из-за отсутствия иных повествовательных стратегий эти термины неприменимы к традиционалистическому типу словесности, где взгляд автора как бы имитирует на художественном уровне "взгляд Бога", освещающего все ровным всепроникающим светом. В рамках нетрадиционалистской системы избираемые точка зрения и фокализация задают особенности повествовательной структуры, в связи с чем некоторые исследователи сравнивали художника с "настройщиком" или оптическим прибором, задающим угол падения света: здесь на первый план выходят отношения автора и повествователя к создаваемой художественной реальности и к языковой стихии, в борьбе с которой создается произведение.

Задача данной статьи – сравнить повествовательные структуры оригинальных житий из Пролога с их стилизациями, написанными Н.С. Лесковым в 80-е годы XIX века. Какие элементы традиционалистской повествовательной структуры сохраняет текст, пропущенный через авторское сознание? Появляются ли в его ткани индикаторы новой, нетрадиционалистской художественной системы?

Б. Эйхенбаум в статье "Чрезмерный писатель" предложил рассматривать произведения Н.С. Лескова в рамках славянофильской картины мира, назвав истоками его уникального стиля архаистическую идеологию славянофильства. "Лесков – не эстет, а мастер славянофильской школы, отошедший от ее теории, но возведший ее филологическую практику в художество" [7, *248*]. "Эстетическая грань" славянофильства – глубинная основа интереса Лескова к языку

народных преданий, а также стремления передать "живую" речь разных социальных слоев, проявить в произведении народную точку зрения. Писатель очень тщательно работал над стилистикой каждого своего произведения, специально изучал различные социальные и профессиональные жаргоны.

В 70-е годы Н.С. Лесков обращается к церковному и околоцерковному быту ("Соборяне", "Мелочи из архирейской жизни"). К 1880-м годам у писателя появляется интерес к протестантизму, идеям внеконфессионального христианства, толстовства, о церковной набожности он пишет с иронией и сарказмом ("Полунощники"). В конце 80-х Лесков написал серию "легенд из жизни первохристиан" на материале житий из "древлепечатного" (допетровского) Пролога, превратив их в художественную проповедь "хорошо прочитанного евангелия" ("Повесть о богоугодном дровоколе", "Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абрамежидовине", "Скоморох Памфалон", "Прекрасная Аза", "Легенда о совестливом Даниле", "Лев старца Герасима", "Аксалонский злодей"). Эти произведения Лесков адресовал в первую очередь простонародному читателю, отчасти сохранив назидательность проложных сказаний: "Дух житийных сказаний – это тот дух, который в повествовательной форме всего ближе нашему религиозному простолюдину" [4, *606*]. С другой стороны, некоторые его легенды не сразу проходили церковную цензуру (как, например, первоначальный вариант "Скомороха Памфалона", названного сперва неприемлимым для церкви словосочетанием "Боголюбезный скоморох"). Как показывают заметки и письма Н.С. Лескова, при написании легенд он особенно скрупулезно работал над художественной речью: добивался особой простоты повествования, стилизовал старинные сказания, подробно восстанавливал быт и реалии времени по Прологу, Минеям, другим источникам.

Сюжет "Повести о богоугодном дровоколе" полностью соответствует "*Слову о мурине дровосечьце*", которое читается в Прологе 8 сентября. От страшной засухи город не из-

бавляют ни молитвы народа, ни даже епископа. Тогда Бог говорит епископу выйти к городским воротам и попросить помолиться первого, кто придет в город. Этим человеком оказывается нищий старый дровокол, после молитвы которого действительно начинается дождь. Епископ просит его рассказать о своей жизни, и тот рассказывает, как каждый день собирает в лесу дрова, продает их в городе и покупает хлеб. Спит возле церкви. В дождь или зимою иногда голодает по нескольку дней. Рассказ Лескова заканчивается цитатой из Пролога: "*От этого рассказа, – Пролог говорит, – "пользу приим не малу епископ с клиросом его. Тако и вся прославиша бога о труде старче, и рекоша ему: воистину ты еси совершил Писание, глаголющее: яко рече пришелец есмь аз на земле*"" [4, *210*].

Таким образом, в центре слова – чудо, которое совершает не святой, а просто богоугодный человек. Этот сюжет нетрадиционен для средневековой агиографии, так как жизнь по Писанию обязательна для каждого христианина, она дает покровительство Бога, открывает посмертный путь в Царствие Небесное, но с позиций церкви не является путем к избранности и святости. Можно предположить, что проложное житие транслирует несколько идей, связанных с восточнохристианской картиной мира: особое понимание святости и церковной иерархии.

"В восточном христианстве, в отличие от западного, изначально при-сутствовало ощущение, что мир напоен святостью, которая лишь ищет способа, чтобы проявиться". Это порождает распространенный мотив – святость "изливается" на того, кто о ней не подозревает (как дровокол из жития) или даже не желает этого [2, *33*].

По мысли М. Лотмана, событием как правило является отрицание общепринятой нормы: "Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие могло иметь место ..., тем выше оно помещается на шкале сюжетности" [5, *285*]. Так, для восточного православия весьма значима

идея церковной иерархии – она и отрицается на уровне сюжета: Бог избирает посредником не епископа, а нищего.

Очевидно, что рассказ Н.С. Лескова сохраняет восточнохристианскую картину мира и находится в рамках агиографического проблемно-тематического поля. Его имплицитным читателем является, подобно проложному "слову", "религиозный простолюдин". В целом писатель тонко и талантливо имитирует средневековый агиографический жанровый образ мира. Однако на уровне повествователя проявляются художественные законы текста нетрадиционалистского типа: образ автора скрыт за "повествовательной маской", которая задает границы и указывает на единичность данной художественной реальности. Условность фигуры повествователя проявлена менее очевидно, чем в сказовой повествовательной манере, – в виде "индикаторов" художественной условности текста. Ими в повествовании о богоугодном дровоколе являются: смена точек зрения, фокализаторов и времен повествования, комментарии повествователя, цитация источника и его мировоззрения.

Уровень повествователя неоднороден, так как события описываются с разных точек зрения и разными глазами: повествователя, народа и старика-дровокола. В тексте "озвучиваются" мысли народа (*Так неужто вот это и будет тот молитвенник, молитва которого взойдет к богу лучше, чем молитва целого клира и самого епископа?*) и мысли старика. В самый напряженный момент ожидания у ворот повествование "извне" (нулевая фокализация) сменяется повествованием "изнутри" (внутренняя фокализация), и мы "видим" происходящее глазами епископа и народа: "*Сначала невозможно было разобрать: идет ли это пеший человек или кто-то на осле едет...Далеко, да и сверкание от палящего зноя делает в глазах мреяние... Но вот предмет все приближается и становится яснее*" [4, *207*]. Через несколько абзацев читатель "видит" ту же ситуацию глазами старика: "*Подходит старик и видит, что все на него смотрят и что сам епископ встает перед ним с своего места и*

ему, простому, бедному работнику, кланяется". После диалог епископа и дровокола и все последующее повествование описывается в основном глазами "всевидящего и всезнающего" повествователя. При этом повествователь не претендует на роль свидетеля происшедшего, на что указывают вводные предложения типа "надо полагать, разумеется", словосочетание "глас с неба", взятое в тексте в кавычки, а также прямое цитирование источника из Пролога и исторический комментарий. Последний противопоставляет давнее время, реалии которого стали современному читателю непонятны, и "настоящее", близкое и понятное именно русскому читателю, вырывая тем самым повествователя из контекста: *"Было это давно, и в то время церкви были маленькие, деревянные, и строили их на "стоянах", или, проще сказать, на столбиках, и под пол таких малых церквей можно было согнувшись входить... Такие церкви были и в России, да еще и по сие время встречаются кое-где в бедных местах на севере"* [4, *209*]. Таким образом, если имплицитный автор агиографического – достоверный свидетель, не сомневающийся в истинности происшедшего, а описываемая им художественная реальность тесно связана с ментальной реальностью христианина, то имплицитный автор "Повести" – писатель, создающий иллюзию "голоса из прошлого" и не скрывающий, что эта иллюзия создается его писательским мастерством.

Рассказ "Лев старца Герасима", напротив, написан с позиций фиксированной точки зрения "всевидящего автора". На повествовательном уровне Н.С. Лесков искусно воссоздает "голос сказителя из народа", устно пересказывающего легенду, в реальности которой он не сомневается. Эта иллюзия создается, во-первых, обилием просторечий (*затомился от жажды, стало смутительно, ослик ножками дрыгает, губами смокчет, из рук попаивать* и т.д.), во-вторых, нарушением прямого порядка слов, что создает ощущение устной речи, зафиксированной кем-то письменно, в-третьих, использованием уменьшительных слов – причем как при

передаче речи рассказчика, так и речей персонажей (Герасим живет в *меловой норке*, находит *ослабевшего ослика*, думает, что лев растерзает *осленка*, делает *ослику загородочку*). Последний стилистический прием особенно интересен, так как связан с несколькими культурными пластами. Это оригинальный стиль Нового завета ("где ханаенянка сравнивает себя с "собачками" или "щенятками", которым перепадают крохи с хозяйского стола, и апостол Иоанн называет свою паству "детушки" " [1, *18*]), он близок православному юродству и вообще духу народного христианства (это, например, стиль религиозного противостояния и самоуничижения протопопа Аввакума, который даже врагов своих называл "дурачками" и "миленькими"). Кроме того, именно уменьшительные слова напрямую апеллирует к умилению читателя.

Повествовательная иллюзия имплицитного автора-"свидетеля", близкого агиографическому, размывается только один раз посредством нетрадиционалистского приема смены внешней фокализации на внутреннюю. Это происходит в кульминационный для рассказа момент, когда лев старца Герасима возвращает ему украденного караванщиками ослика вместе с верблюдами. Читатель видит происходящее глазами Герасима и разговаривавших с ним людей: "*...в пустыне вдруг закурилась пыль столбом и в этой пронизанной солнцем пыли веятся странные чудища с горбами, с крыльями: одно поднимается вверх, а другое вниз падает, и все это мечется, и все это стучит и гремит, и несется прямо к Герасиму, и враз все упало и повалилося, как кольцом, вокруг всех стоявших; а позади старый лев хвостом по земле бьет*" [4, *321*]. Включая в повествование этот неожиданный и яркий по образности, ритмизированный по форме фрагмент, реальный автор как бы напоминает о своей творческой воле и власти над создаваемым художественным пространством.

Персонажная и сюжетная схемы проложного жития "*Память преподобного отца нашего Герасима иже на Иордане*" (4 марта) и рассказа Н.С. Лескова подобны: отшель-

ник Герасим живет вдали от людей в пустыне, и ему служит лев. Однажды проходящий мимо караван забирает осла, на котором Герасим возил воду. Он и его слуга думают, что осла съел лев – и тот покорно возит воду, пока не пригоняет старцу целый караван верблюдов с привязанным сзади ослом, чтобы доказать свою невиновность. Таким образом, в основе обоих повествований лежит оппозиция "старец – хищный зверь", а сюжет образуется путем отрицания этого противопоставления: хищный зверь покорно служит старцу. Однако проблемно-тематическая сфера и, соответственно, модель мира, которые лежат в основе Пролога и мотивируют этот сюжет, принципиально отличаются от авторской "системы координат" в рассказе Н.С. Лескова.

Отец Герасим служит Богу во внутренней пустыне. Пролог называет его "гражданином высшего града", и комментирует: *"Толико оубо семоу приложившу къ подвигу добродетелей показати, и къ Богу присвоение стяжати, и еже по образу и подобию очистивъ и сохранивъ, яко и дивиими зверьми обладати"*. Образом и подобием Бога был Адам до грехопадения, поэтому служение дикого льва отшельнику – чудо, отсылающее к бесконфликтному земному раю. Сам лев ведет себя по модели благочестивого монаха, идущего по пути смирения и "тайного служения": каясь за несовершенный грех, он добросовестно выполняет наложенную "епитимью" – возит воду вместо ослика. Для достоверности Пролог уделяет внимание тому, каким образом лев это делает – *"абие два водоноса, овогда на хребте, овогда ногами влачаше"*. В финале проложного жития лев, узнав о кончине старца, *"велиимъ плачемъ и частымъ воздыханием рыдаше, и гроба его начен искати"*. Найдя могилу старца, он сразу же испускает над ней дух.

В рассказе Н.С. Лескова оппозиция человек – зверь коррелирует с противопоставлением неблагодарных, суетливых, жадных людей благодарному, верному и честному хищнику. Герасим уходит в пустыню, потому что то, что он раздал все свое богатство людям, не принесло ему спокойствия: одни

его стали бранить, другие – смеяться, "всех наследников обидел, а всех нищих все-таки не поправил". Зверь служит старцу не потому, что Герасим святой и Бог посредством него свершает чудеса, а потому, что он простил льва за то, что тот напал ночью на ослика, и спас ему жизнь (лев не заметил ограды и напоролся на острый сук). Люди считают, что старик "дурасливый" или волшебник, Герасим же говорит о себе как о "самом обыкновенном" человеке, которому легче жить со зверями, чем с людьми. Он объясняет: "*Бог свою благость дал мне – чтобы в себе страх победить – я зверя обласкал, а теперь он мне зла не делает*".

В одном из писем Лесков писал: "Я только два дня тому назад вычитал в древнем Прологе рассказ о ручном льве святого Герасима. Но рассказ, по обыкновению житийных писаний, скуден и требует домысла и обработки, а это опять требует восстановления в уме и памяти обстановки пустынножительства в первые века христианства, когда процветал в Аравии св. Герасим" [4, *617*]. Так, иллюзия достоверности событий достигается путем наполнения художественного пространства деталями, которые делают быт и поведение персонажей реалистичными. Например, Герасим находит лоскут кожи растерзанного львом верблюда и делает из него мешок, в котором можно носить воду. Можно сравнить эти детали со способом детализации, который избирает автор пространного жития с этим же сюжетом. Предание о святом Герасиме описано Иоанном Мосхом в патерике "Луг духовный" (перевод и публикация С.В. Поляковой в сб. "Жития византийский святых"). Здесь для повествователя важны эмоции льва, близкие человеческим: он плачет, просит о помощи, опечален тем, что угнали осла, возвращает его старцу "с радостными криками", рыдает, стонет и бьется головой о землю на могиле старца. Цель автора – описать невероятное чудо, которым Бог показал, как животные повиновались Адаму в Эдеме. В рассказе Лескова дикий лев, который растерзал верблюда и напал ночью на ослика, становится все более "человечным" незаметно для читателя. И глав-

ным признаком "человечности" животного является не его эмоциональность, а благодарность и совестливость (качества, которых лишены многие люди из окружения Герасима).

Таким образом, по сравнению с проложным житием в основе рассказа лежит не религиозная христианская, а гуманистическая евангельская система координат, близкая "внемистическому" учению Л.Н. Толстого и его тезису о непротивлении злу насилием. Именно поэтому Лесков писал по поводу названия "Лев старца Герасима", что слова "святого" в нем надо избегать. По сравнению с агиографическими произведениями художественный мир, созданный Лесковым в рассказе "Лев старца Герасима", – уникален: он парадоксальным образом представляет собой реалистически описанный лубок.

Примером полной перекодировки христианской средневековой модели мира в авторскую систему координат может послужить также повесть "Сказание о Федоре-христианине и друге его Абраме-жидовине". Она настолько отличалась от ортодоксальных православных представлений, что вызвала критику Синода. "*Слово о Феодоре купце, иже взимая злато оу жидовина, поручившись перед образом Христовым*", по мотивам которого была написана повесть, читается в Прологе 31 октября. Несмотря на оригинальность сюжета, в основе Слова лежит конфессионально-идеологическая картина мира. Главная сюжетообразующая оппозиция – иудаизм и христианство. "Жидовин" трижды ссужает золото купцу, который клянется возвратить долг с процентами перед образом Христа. Дважды купец с большой прибылью терпит кораблекрушение, и после второго раза Абрам ругает Христа: "*виждь, как прельстися вы, веровавше несуштему Богу*". На третий раз свершается чудо: Федор бросает в море ковчежец со всеми долгами и просит "поручителя" Христа. Иисус не только доставляет ковчежец прямо к ногам ростовщика, сделав в награду за непоколебимое доверие купца бурю "*не ту в едином месте, но и по всей вселенной*", но и приписывает в приложенном письме "по-

еврейски": *"Азъ Исъ Хс от Феодора христианине принесохъ ти злато с лихвою, да не хулиши мене июдеянине"*. Иудей пытается обмануть христианина и говорит, что никаких денег не получал, но убоявшись присягнуть перед его образом, вскоре принимает крещение со всей семьей.

Очевидно, что данная конфессиональная проповедь парадоксальным образом противоречит евангельской трактовке Христа, изгонявшего торговцев из храма. Избегая этой парадоксальности, Лесков пишет повесть с подобным сюжетом, но на основе принципиально иной, в чем-то даже противоположной, идеологической картины мира. Подобно рассказу о старце Герасиме, авторская назидательная интенция повести близка учению Л.Н. Толстого: в ней проповедуется идея братства, завещанного Христом. Иудей и христианин с детства растут и играют вместе, вместе ходят к учителю-греку. Но вскоре выходит указ о разделении учеников разных вер по отдельным школам, и юноши начинают ссориться и называть друг друга "неверными". Однако когда с иудеем случается беда, христианин приходит к нему на помощь. А после иудей трижды доверяет христианину огромные деньги, и дважды утешает разорившегося друга. Для назидательной достоверности событий Лесков отказывается от мотива чуда: ковчежец с долгом, процентами и доходом купец отправляет на другом корабле, боясь, что рок преследует его и корабль в третий раз может разбиться. При этом повествовательный уровень повести вновь наполнен речевыми оттенками и тонко восстановленными реалиями описываемого времени. Это и делает ее не только назидательной историей о дружбе, доверии и человеколюбии для простого народа (который автор в одном из писем называл "злым дитятей"), но и полноценным, оригинальным художественным миром.

Таким образом, традиционалистский текст в рамках нетрадиционалистской художественной системы неизбежно подвергается ряду изменений и искажений. Как показывает проведенный анализ, изменения могут касаться как собственно речевого (повествовательного) уровня, так внехудожествен-

ного, задающего глубинную структуру текста. В первом случае при сохранении традиционалистических сюжетообразующих оппозиций и их трактовки авторская воля проявляется посредством смены фокусов и точек зрения повествователя. Во втором случае традиционалистическая модель и картина мира подменяется авторской при сохранении основных элементов сюжета.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* От берегов Босфора до берегов Ефрата: литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в 1 тыс. до н..э. // От берегов Босфора до берегов Ефрата. Антология ближневосточной литературы 1 тыс. до н.э. М., 1994.

2. *Иванов С.А.* Византийское юродство. М., 1994.

3. *Ильин И.П.* Фокализация // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1999.

4. *Лесков Н.С.* Сочинения: В 3 т. Т. 3: Повести, рассказы, легенды. М., 1988.

5. *Лотман М.Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.

6. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

7. *Эйхенбаум Б.М.* "Чрезмерный писатель" // Б.М. Эйхенбаум. О прозе. О поэзии. Сб. статей. Л., 1986.

Сергей Юрьевич Лебедев,
кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Института парламентаризма и предпринимательства (в 1999 – 2002 гг. – аспирант кафедры теории литературы)

Нарратология и литературоведение

В Западной Европе в течение всего XX века теория повествования разрабатывалась особой литературоведческой дисциплиной, которая в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций **коммуникативных** представ-

лений о природе искусства вообще и литературы в частности окончательно сформировалась в конце 1960-х годов как нарратология, рассматривающая **нарратив** (повествование как **единство фабульно-сюжетного события** и **события собственно коммуникативного акта** (см., например, [7], [8]), то есть **некая история** и **сам рассказ о ней**) и различные нарративные типы, уровни, инстанции. Однако этот ключевой для многих западноевропейских гуманитарных наук термин – наряду с не менее важным термином "**дискурс**" – часто интерпретируется по-разному, из-за чего его значение остается непроясненным.

Для структурализма нарратив (повествование) – понятие, "фиксирующее процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного текста. Важнейшей атрибутивной характеристикой нарратива является его самодостаточность и самоценность: как отмечает Р. Барт, процессуальность повествования разворачивается "ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой» [6, *491*]. Нарратология при таком подходе понимается "как описание процесса коммуникации исключительно внутри художественного текста" [6, *31*]. Для современного же постструктурализма возникают "проблемы, касающиеся взаимоотношения текста с автором и читателем, при непременном условии интенсивно интертекстуализированного понимания природы человеческого сознания" [6, *31*]. В научной литературе появляется многозначное понятие, введенное структуралистами, – **дискурс**. Четкого и общепризнанного определения "дискурса", охватывающего все случаи его употребления, сегодня не существует. Возможно, именно поэтому термин получил широкое распространение в научной литературе за последние два десятилетия и продолжает быть популярным в литературоведческих и лингвистических работах сейчас: различные понимания удовлетворяют различные потребности. Во вступительной статье к вышедшему на

русском языке в 1999-м году сборнику работ, посвященных французской школе анализа дискурса, П. Серио приводит далеко не исчерпывающий список из восьми различных пониманий термина "дискурс" – и это только в рамках французской традиции. Мы под понятием "дискурс" будем подразумевать сложное коммуникативное явление, которое наилучшим образом могло бы быть объяснено как "коммуникативное **событие** (выделено нами. – *С.Л.*) или коммуникативный акт" [3, *121 – 122*], включающий, кроме текста, и экстралингвистические факторы. По словам Т.А. ван Дейка, "говорящий и слушающий, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации, несомненно, относятся к данному событию" [3, *122*]. Исследователи считают, что "значение дискурса не ограничивается письменной и устной речью, но обозначает, кроме того, и внеязыковые семиотические процессы" [6, *240*], то есть дискурс – "прежде всего, это речь, погруженная в социальный контекст" [6, *240*]. Любой письменный текст понимается как "подвид дискурса" [6, *234*], так как информация может быть передана не только речевой деятельностью: язык, например, других видов искусства (не литературы) тоже "передает" нам определенную духовную информацию. Мало того, исследователи считают, что **событие** как составляющее нарратива может быть моментом даже в музыке и в визуальных, статичных искусствах (см. [2, *32*]). Таким образом, **нарратив – это порожденный речемыслительной деятельностью текст, являющийся моментом дискурса (всего коммуникативного события), осуществляющий передачу информации о каком-либо событии.** Нарратив рассматривается как неразрывное единство *отображения* и *отображаемого события* (происходит смешение разных категорий: фабула и сюжет, относящиеся к иному структурному уровню произведения, по логике дожлны быть отграничены от собственно повествования как процесса речи), а дискурс включает в себя еще и экстрахудожественные моменты

Одним из первых проблему повествования поднял немецкий исследователь О. Людвиг в 1891-м году в работе "Фор-

мы повествования", а основные принципы типологии были заложены английским литературоведом П. Лаббоком ("Искусство прозы", 1921) (см. [9, *64*]). "Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций" [9, *64*], и уже в этой работе автор исходил из "базовой дихотомии между "показом" и "рассказом» [9, *64*], то есть **событием**, о котором рассказывается, и самим **сообщением**. Одним из первых П. Лаббок "разделил" повествование от третьего лица и повествование от первого лица, создав оппозицию двух "модусов" повествования: **"картинного"** и **"драматического"**: первый случай – когда "автор говорит своим собственным голосом", второй – когда "он говорит устами одного из персонажей книги" [9, *64*]. Исследователь продемонстрировал недостатки "драматического" модуса, неспособного на "достоверное" изображение "психической жизни" персонажей, их внутреннего мира, и противопоставил "драматического повествователя" "драматическому сознанию", где повествование ведется от третьего лица, но как бы глазами персонажей, что позволяет, по мнению исследователя, "смещать" точку зрения от одного персонажа к другому. Такая классификация носила "не столько описательный, сколько оценочный характер" [9, *67*], что позволило многим последователям ученого, с одной стороны, считать те повествовательные формы, в которых автор "напрямую" выражает "свое видение" – устаревшими, с другой, – практически постулировать возможность автора "не вмешиваться" в описываемые события, никак их не оценивать, быть "нейтральным" по отношению к ним и персонажам, что, с нашей точки зрения, противоречит природе искусства. Практически все последующие разработки нарративной типологии базировались на "степени всезнания" автора и на его "вмешательстве / нейтральности".

Американский исследователь Н.Фридман предложил классификацию из восьми нарративных форм:

1) **"редакторское всезнание"** – авторское "всеведение" и его "вторжение" в текст в виде "общих рассуждений" ("Война и мир" Л.Н. Толстого);

2) **"нейтральное всезнание"** – то же, что и "редакторское всезнание", но без "вмешательства" автора ("Контрапункт" О. Хаксли);

3) **"Я как свидетель"** – повествование от первого лица, но повествователь – лишь "наблюдатель" событий (Ник в "Великом Гэтсби" Ф. Фицджеральда);

4) **"Я как протагонист"** – повествователь – центральный персонаж действия ("Чужой" А. Камю)[4];

5) **"Множественное частичное всезнание"** – "устранение" явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознаний нескольких персонажей ("К маяку" В. Вульф);

6) **"частичное всезнание"** – "устранение" явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознания одного персонажа, но без достаточного "всезнания" ("Портрет художника в молодые годы" Дж. Джойса);

7) **"драматический модус"** – художественный мир показан практически одними действиями, без "экскурсов" во внутренний мир персонажей ("Неудобный возраст" Г. Джеймса);

8) **"камера"** – абсолютное исключение автора, "регистрация явлений пассивно, без размышлений" [9, *69*] ("Прощание с Берлином" К. Ишервуда).

Последний тип повествования – "камеру" – Н. Фридман впоследствии исключил из своей типологии, осознав, что такой прием противоречит сути искусства, которое, по

[4] Советские исследователи К.Н. Атарова и Г.А. Лесскис расширили диапазон форм, представленных здесь в пунктах 3 и 4 и даже просчитали их процентное соотношение, рассмотрев около 500 произведений. По их подсчетам, повествователь в более 50% случаев – персонаж центральный, в 26% – периферийный, в 16% – не участник, а очевидец событий и в 5% – "пересказчик" [1, *345*].

его словам, представляет собой "процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала" [9, *69*]. Однако классификация остается небесспорной. Вопрос о "центральности" и "периферийности" персонажей-повествователей – весьма спорный с точки зрения "центральности" и "периферийности" позиции, представленной во всем произведении, а вопрос о том, кто является **субъектом** повествования и что за мир (**чей** мир) наблюдает читатель во всех остальных формах, представленных в типологии Н. Фридмана, остается открытым.

Все последующие типологии повествования в нарратологии в той или иной степени были модификациями типологии Н. Фридмана, основанными на положении о несовпадении "повествовательной перспективы" и грамматической формы (повествования от первого или третьего лица), что изначально "разводило" формально выраженную "инстанцию" и инстанцию, **как бы** выраженную в тексте. Это приводило к выведению таких невозможных, на наш взгляд, типов, как, например, "объективное" повествование от первого лица ("внешняя перспектива" + "я-повествователь") [9, *69 – 70*]. В. Фюгер добавил еще один типологический принцип – "глубина повествовательной перспективы" ("сколько знает повествователь"), что в принципе не всегда определимо в тексте (а сколько повествователь **должен** знать и чем это определено?).

Наибольший интерес представляют разработки одного из авторитетнейших современных нарратологов, австрийского ученого Ф.К. Штанцеля, и голландского исследователя Я. Линтвельта, предпринявшего попытку обобщить все предшествующие типологии.

Ф.К. Штанцель выявил наличие трех нарративных категорий, что и легло в основу его типологии:

лица, служащего показателем тождественности или нетождественности мира **нарратора** (повествователя) и мира **акторов** (персонажей) (то есть существует субъект повествования в художественном мире или вне его);

перспективы, разделяемой на внешнюю и внутреннюю (с нашей точки зрения, это неотделимо от категории повествователя, "живущего" или "не живущего" в художественном мире: перспектива **всегда** может быть только "**извне**", если субъект повествования находится **вне** художественного мира и ведет повествование от третьего лица, и "**изнутри**", если субъект повествования является в той или иной степени персонажем, **принадлежит художественному миру** произведения и ведет повествование от первого лица. Даже глядя на мир как бы сквозь сознание персонажа при повествовании от третьего лица – показ Бородинского сражения глазами Пьера Безухова, – мы видим перспективу не персонажа, а повествователя, **не внутреннюю, а внешнюю, включающую в себя перспективу персонажа как момент**);

модуса, являющего собой один из вариантов традиционной дихотомии "рассказ / показ" [9, *73*]. На наш взгляд, данная категория также не может являться основной для выведения "первичных" типов повествования, так как "служит для противопоставления повествования от лица индивидуализированного, "персонализированного" нарратора сценическому изображению, передаваемому через сознание рефлектирующего персонажа" [9, *73*], то есть опять же постулируется возможность "невмешательства" автора и "объективного" показа (вспомним "камеру" Н. Фридмана). Подобный подход имеет место при рассмотрении М.М. Бахтиным творчества Ф.М. Достоевского, а также позволяет исследователям говорить о "нейтральности" повествователя, например, в "Госпоже Бовари" Г. Флобера или в произведениях А.П. Чехова. (По поводу творчества последнего Ю.В. Манн, например, говорил, что в его произведениях мы наблюдаем "возрастающий удельный вес диалога, оттеснение "авторского слова» [5, *469*], что позволяло исследователю сделать вывод: "Нейтрализация категоричности – постоянный чеховский прием" [5, *469*]. Однако автор в чеховских произведениях, как и любой другой автор, категоричен в своих суждениях и принципах – только не непосредственно, а **опосре-**

дованно, что блестяще доказал В.И. Тюпа на примере анализа рассказа "Душечка" [10, *58 – 79*]).

Из взаимодействия этих категорий Ф.К. Штанцель выводит три "базовых" типа повествования: "**аукториальную**" (повествования от третьего лица), "**персонажную**", или "персональную" (взгляд "сквозь" персонажа, но посредством третьего лица) и "**я-повествовательную**" (повествование ведется от лица персонажа), и далее – большого количества опосредующих нарративных форм, "число которых, по его мнению, теоретически бесконечно" [70, *73*].

Я. Линтвельт вывел свою типологию, взяв за основу три нарративных типа, подобных типам Ф.К. Штанцеля (**аукториальный**, **акториальный** и **нейтральный**, где акториальный соответствует "я-повествователю" (**персонаж** в терминах нарратологии – **актор**), а нейтральный – "персонажному") и две повествовательные формы (**гетеродиегетическую** и **гомодиегетическую**), основанные на совмещении или не совмещении актора (персонажа) и нарратора (повествователя). Формы эти характеризуют все ту же принадлежность функции повествователя персонажу, существующему в художественном мире, или субъекту, существующему "вне" художественного мира [9, *28*]. При наложении этих оснований Я. Линтвельт получает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов (при гомодиегетическом повествовании – совпадении персонажа и не может быть, по мнению ученого, **нейтрального**, то есть "объективного" типа; однако при повествовании от третьего лица, по его же мнению, субъект речи может "соблюдать нейтралитет").

На наш взгляд, все типологии, предлагаемые нарратологией, лишь в малой степени могут служить инструментом познания художественного произведения. Принципы анализа художественного текста, предложенные западноевропейской школой нарратологии, недостаточно продуктивны для познания концепции личности, выраженной в произведении. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования

представляются не совсем верными. Повествовательные структуры, их определение и анализ у нарратологов часто включают в себя или уровни художественного текста, не относящиеся к собственно повествованию (нарратив), или вообще выходят "за границы" художественной целостности (дискурс), а *повествование*, *нарратив* и *дискурс*, как мы видим, – суть разные понятия. Так, повествовательные структуры, их анализ и определение у нарратологов часто имеют отношение к сюжету в нашем понимании, а не к собственно повествованию (см., например, [3, *193*]). Одной из ошибочных, по нашему мнению, предпосылок является априорно принимаемое деление повествования на "показ" и "рассказ", где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак "субъективно" не характеризует то, что "видит" читатель, лишен "индивидуализированного центра ориентации, осуществляющего функцию интерпретации, сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира" [9, *17*]. Именно это положение ставит нарратологию как бы между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и "критикой читательской реакции" – с другой. Как отмечают исследователи, "если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависимого ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к "растворению" произведения в сознании воспринимающего читателя" [9, *75*]. Как нам представляется, персональная ситуация и кажущаяся нейтральность повествования – лишь высокая степень количества "пересечений" различных точек зрения (без прямых вмешательств "прямо-оценочной"), **в любом случае создающих авторскую перспективу.**

Масса же теоретически сконструированных нарратологами повествовательных форм зачастую неразличимы по своей сути. И этому есть свои причины: исследователи, оценивая современное состояние нарратологии, считают, что "в ее теориях значительно больше чисто логических предполо-

жений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа" [9, 77].

Мы относим к научно продуктивным такие положения исследователей-нарратологов, как разграничение повествования на "аукториальное" и "я-повествование", разграничение мира "акторов" и реального мира и, соответственно, голоса "изнутри" художественного мира и "извне" его, разграничение при повествовании от первого лица функций героя как "актора" (персонажа) и функций его же как "нарратора" (повествователя). Важным представляется разделение "мира изображенного" и "мира цитируемого" (речь персонажей), а также такой существенный момент, как отнесение **всего** текста произведения к **нарративу**, где каждый момент текста осуществляет посредничество между художественным миром и миром читателя. Однако сами задачи, которые ставит перед собой нарратология при исследовании произведения искусства, не представляются нам истинными задачами искусствоведения в целом и литературоведения в частности. Литературно-художественное произведение, подобно любому произведению искусства, является своеобразной моделью мира, специфичной в ситуации **эстетического** ее анализа: **основным объектом при изучении такой модели является момент "запечатленности" в ее структуре субъекта отражения (сознания), а не объекта (действительности)**. Цель нарратологии – не изучить духовное содержание художественного произведения, а постичь смыслы, возникающие в процессе коммуникативного акта при взаимодействии порождающего текст сознания и сознания, текст воспринимающего. Духовность как таковая здесь остается "за скобками".

Литература:

1. *Атарова К.Н., Лесскис Г.А.* Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4.

2. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3.

3. *Дейк ван Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

4. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

5. *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

6. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн:, 2001.

7. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998.

8. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб., 2000.

9. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

10. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Аляксандр Уладзіміравіч Дуброўскі,
кандыдат філалагічных навук, выкладчык
Тэалагічнага інстытута Саюза хрысціян веры евангельскай РБ (у 1999 – 2002 гг. – аспірант кафедры тэорыі літаратуры)

Сінтаксічныя аспекты рытму: пытанні семантыкі (на матэрыяле творчасці Р. Барадуліна)

Калі гаворка ідзе пра ўзаемаадносіны метрыка-рытмічнай арганізацыі і сінтаксісу, правільнай трэба прызнаць думку пра тое, што ў вершаваным маўленні "кіруючая роля" належыць першай. А.І. Фядотаў так і піша: "Кіруючая роля, зразумела, належыць метрыцы" [10, *250*]. У чым гэта выражаецца? Справа ў тым, што менавіта метрыка-рытмічная арганізацыя вычляняе верш са звычайнай сістэмы камунікацыі. "Занядбанне вершавым рытмам пры ўнутраным пра-

чытанні або вусным узнаўленні паэтычнага тэксту пераводзіць тэкст у звычайную сістэму камунікацыі, якая захоўвае толькі літаральны сэнс. Тэкст пры гэтым пазбаўляецца той структурнай складанасці, якая ўзнікае ў выніку сэнсавага ўзаемаадлюстравання элементаў мовы, што не супастаўляюцца за межамі паэтычнага маўлення. Складаная паэтычная структура, абумоўленая рытмам, служыць стварэнню і перадачы глыбіннага паэтычнага сэнсу" [7, *10*]. У вершы метрыка-рытмічная арганізацыя "мацнейшая" за сінтаксічную арганізацыю: у вершаваным маўленні гэта відавочна праяўляецца ў тым, што метрычныя паўзы значна мацнейшыя за сінтаксічныя, а звычайная сэнсавая інтанацыя робіцца нават непатрэбнай, яна "заглушаецца" вершаваным рытмам. "Літаральны сэнс у вершах выражаны вербальна, яго інтанацыйнае падкрэсліванне факультатыўнае і залішняе" [7, *12*], – піша І.І. Каўтунова. Але абсалютна зразумела, што сэнсавая інтанацыя не можа проста знікнуць, як не можа знікнуць сінтаксічная арганізацыя тэксту, якая ёсць яе граматычным выражэннем. "Інтанацыя не толькі ператвараецца метрам, але яна адначасова, "надбудоўваючыся над метрам", уключаецца ў стварэнне вершавага рытму" [7, 10]. Калі інтанацыя і сінтаксіс уступаюць у канфлікт з метрычнай арганізацыяй, узнікае адчувальны сэнсаўтваральны дысананс, які працуе за кошт *эфекту падманутага чакання*. "Аднастайна-правільны рух рытму парушаецца кожны раз, як сінтаксічная паўза несіметрычна разрывае радок ці страфу" [10, *250*].

Сінтаксічныя паўзы. "Важна адзначыць, што наяўнасць унутры радка адной ці нават некалькіх сінтаксічных паўзаў не разбурае інтанацыйнага адзінства радка, але значна яго ўскладняе" [1, *262*]. Пакажам значэнне сінтаксічных паўзаў на некаторых прыкладах.

Характэрнае гучанне мае верш "*Да беларусаў свету*":

Беларусы ўсіх краёў, яднайцеся!
Нас няшмат, а будзе менш яшчэ,
Як адступім, зломімся пад націскам,

Як ад нас рашучасць уцячэ. <...>
Нас палілі, катавалі, праталі,
Малацілі нас, нібы кулі,
Каралі, забойцы, імператары
І бацькі працоўных мас,
Калі
Беларусь, як палатніну, кроілі
На мундзіры ды на каптаны... [4, II, *220*].

Твор мае выразную аратарскую стылістыку і належыць да гутарковага інтанацыйнага тыпу лірычнага верша [8, *117*]. Мноства сінтаксічных паўзаў аслабляе інерцыю метра і надае вершу размоўную інтанацыю. (У працытаваным прыкладзе сустракаецца і анжамбеман: "*І бацькі працоўных мас, // **Калі // Беларусь, як палатніну, кроілі***...").Цікава параўнаць з наступным урыўкам з верша "*Ты, як перад даждж трава...*":

Траве ў стажыне ў душным сне
Раса сцюдзёная прысніцца.
І знікне клопатаў асва,
Што бачыць неба замінае.
І, як перад касой трава,
Прыціхне мітусня зямная [4, II, *226*].

Адсутнасць сінтаксічных паўзаў унутры радкоў робіць гучанне верша спакойным і роўным, што адпавядае тэме духоўнага спакою. Гэты верш належыць ужо да напеўнага тыпу. "Інтанацыя напеўнага верша перадае сэнс, які выцякае з рытму. Інтанацыя гутарковага верша мае на ўвазе сістэму звычайнай камунікацыі" [7, *11*].

Сінтаксіс можа адыгрываць яшчэ больш выразную ролю:

Рубіць, склюдаваць, мураваць, імшыць
Я на талаку пагукаю
Сякеры і кельмы,
Бо сумна ім жыць,
Сказаць ім наступнае маю:

Без вас сірацеюць і кроквы, і дах,
Ізруб, падмуроўка, чалеснік,

Вас любяць вятры
Паўтараць па складах
І месячык –
Дойлідскі хрэснік.

Прашу вас:
Трымайце на спінах вякі,
Прапахлыя дымам, смалою,
Цагліны, каменні,
Брусы, круглякі,
Я вас падтрымаю хвалою [4, II, *228*].

Тут сінтаксіс фарміруе кампазіцыю верша, якая будуецца вакол трох радоў аднародных членаў: адпаведна ў першай страфе – *рубіць, склюдаваць, мураваць, імшыць*; у *кроквы, дах, ізруб, падмуроўка, чалеснік*; у трэцяй – *цагліны, каменні, брусы, круглякі*. Верш насычаны сінтаксічнымі паўзамі і мае выразную гутарковую інтанацыю.

Сінтаксічны пераносе. Сінтаксічныя паўзы – адзін з фактараў, які робіць магчымым сінтаксічны анжамбеман. Але нельга згадзіцца з В. Баеўскім, які сцвярджае, што "наяўнасць такой паўзы – абавязковая ўмова ўзнікнення сінтаксічнага пераносу" [1, *263*]. К. Тараноўскі паказаў, што існуюць анжамбеманы "без якогасьці моцнага ўнутрырадковага інтанацыйнага разлому" [9, *366*]. Ён пералічвае наступныя выпадкі, калі магчымы анжамбеман:

"1) канец радка супадае са складараздзелам і разбівае слова на дзве часткі;

2) канец радка аддзяляе праклітыку або энклітыку ад націскнога слова і разбівае слоўную адзінку на дзве часткі;

3) канец радка разбівае сінтагму на дзве часткі;

4) канец радка аддзяляе частку сінтагмы ад слова, якое з'яўляецца часткай іншай сінтагмы (пры сінтаксічнай інверсіі);

5) канец радка раздзяляе дзве розныя сінтагмы" [9, *368*].

Інтанацыйны разлом унутры радка неабходны для ўзнікнення анжамбемана толькі ў чацвёртым і пятым вы-

падку. Вось чаму ў большасці выпадкаў мы лічым немэтазгодным прымаць французскую класіфікацыю анжамбеманаў (рэжэ, контр-рэжэ, рэжэ-контр-рэжэ), якую прапаноўвае В.С. Баеўскі [гл. 1, *270*], бо гэтая класіфікацыя пабудавана менавіта на адрозненні розных канфігурацый унутрырадковых сінтаксічных паўзаў і ёю не апісваюцца ўсе магчымыя тыпы анжамбеманаў. У прынцыпе, беларускія і расійскія вершазнаўцы апісвалі тры названыя вышэй тыпы (рэжэ, контр-рэжэ і рэжэ-контр-рэжэ), не карыстаючыся гэтымі тэрмінамі [гл. 8, *134*; 10, *251*].

Пра рытма-эстэтычную функцыю анжамбемана добра сказала І.І. Каўтунова: "...мэтазгодна падыходзіць да пераносу (enjambement) не як да ўварвання празаічнай інтанацыі ў вершаваны рытм, а, наадварот, як да незвычайнага для прозы чляненне маўлення, якое з прычыны гэтай незвычайнасці заўсёды агаляе і падкрэслівае вершавы рытм" [7, *12*]. Гэтае падкрэсліванне адбываецца за кошт несупадзення сінтаксічнага чляненне з метрычным.

Даводзіцца канстатаваць наяўнасць праблем і супярэчнасцей у класіфікацыі анжамбеманаў. Пра некаторыя з іх было сказана вышэй (у сувязі з непаўнатой французскай класіфікацыі). Традыцыйная класіфікацыя, прынятая беларускімі і расійскімі даследчыкамі [гл. 8, *133 – 135*; 10, *250*], выглядае наступным чынам:

а) радковы анжамбеман (канфлікт радковага і сінтаксічнага чляненне);

б) строфны анжамбеман – "перанос не ў суседніх вершаваных радках, а ў суседніх строфах" [8, *134*];

в) складовы перанос, калі канец радка разрывае слова.

Але гэта недасканалая класіфікацыя, бо, як справядліва адзначае А.І. Фядотаў, "яе віды адрозніваюцца па розных асновах (першыя два па элементах метрычнай кампазіцыі, трэці па элементах слоўнага расчлянення)" [10, *250 – 251*]. Гэты даследчык прапануе наступную класіфікацыю пераносаў: "1) сінтактыка-радковы, 2) сінтактыка-строфны, 3) слоўна-радковы і 4) слоўна-строфны" [10, *251*].

Той жа аўтар вылучае дзве мастацкія функцыі пераносаў – "выразную" і "выяўленчую" [гл. 10, *252*]. На жаль, А.І. Фядотаў даволі цьмяна і залішне метафарычна тлумачыць, што ён мае на ўвазе. Нам падаецца больш удалай наступная тэрміналогія: *функцыя эмфатычнага вылучэння* і *функцыя лагічнага вылучэння*. (Гэтую тэрміналогію нам падказала адно месца з працы К. Тараноўскага [гл. 9, *370*], хаця ў такім выглядзе гэтыя тэрміны там не ўжываюцца.) Відавочна, такая тэрміналогія больш празрыстая: эмфаза – гэта такое вылучэнне адзінак маўлення, якое забяспечвае яго экспрэсіўнасць [гл. 6] (суадносіцца з такімі паняццямі, як эмацыянальнасць, суб'ектыўнасць); лагічнае ж вылучэнне працуе на "разумовыя" сэнсавыя складнікі (суадносіцца з паняццямі рацыянальнасці і аб'ектыўнасці). Паглядзім, як гэта рэалізуецца на практыцы:

Я шапку яму шукаў
Уранку. *// І цацкай цікавай*
Быў мне кусок вушака,
Што бацька прыносіў,
з цвікамі... [4, III, *6*].

(Нам прыйдзецца часам мяняць барадулінскую графіку – аб'ядноўваць радкі, каб зрабіць больш лёгкім для зроку ўспрыняцце анжамбеманаў; у такім разе месца падзелу рытмарада на розныя радкі будзем паказваць знакам //.) Працытаваны прыклад – урывак з першай часткі паэмы "Трыпціх" – "Бацьку". Увесь твор прасякнуты эмацыянальнай напружанасцю. Бясспрэчна, гэты анжамбеман мае чыста эмацыянальную матывацыю (няма ніякай патрэбы лагічна вылучаць слова *ўранку*) і дэманструе функцыю эмфатычнага вылучэння: каб стварыць інтанацыю ўсхваляванага маўлення. Тое ж самае бачым у наступным прыкладзе з другой часткі "Трыпціха" – "Куліна":

Маці завуць Кулінай.
Я ўспамінаю, ***калі нам***
Падчас блакады // Прыйшлося сядзець у лесе.
Я адышоўся ад маці
і не застаўся ледзьве [4, III, *10*].

Звернем увагу на цікавую рыфму: *Кулінай – калі нам.* У Р. Барадуліна анжамбеманы часта параджаюць незвычайныя рыфмы.

Крыху іншая мастацкая сутнасць анжамбеманаў, якія маюць функцыю лагічнага вылучэння:

*Маўчы, ўсыпальня каралёў... // **Вякі***
Прыціхлі // Пад геральдыкай нямою.
Спытае нехта:
– Быў кароль які,
Калі пісаў паэт, –
Ojczyzno moja?.. [2].

Тут можна абсалютна лагічна акрэсліць строгую рацыянальную матываванасць такога вылучэння: яна дыктуецца жаданнем паэта інтанацыйна падкрэсліць метафару, ідэйная сутнасць якой як нельга лепей ілюструе ідэйны змест верша – "ars longa", духоўныя здабыткі мастака перавышаюць веліч зямных уладароў. Сапраўды, "паэты нараджаюцца ў карчме, каб іх пасля аплаквалі саборы", – (пачатак гэтага верша).

Даследчыкі [гл. 8, *134*; 10, *252*] у асобны пункт вылучаюць анжамбеман, пабудаваны наступным чынам: "...першы радок заканчваецца злучнікам або прыназоўнікам, а словы, да якіх яны адносяцца, пачынаюць наступны радок" [8, *134*]. Абсалютна верна, што "гэта – адзін з найбольш рэзкіх рытмічных перабояў" [10, *252*], а значыць – найбольш эфектны ў мастацкім плане. Але мы не можам пагадзіцца, што сюды трэба адносіць толькі анжамбеманы на злучнікі і прыназоўнікі. Па логіцы рэчаў, гаворка павінна ісці пра ўсе тыя выпадкі, калі радок заканчваецца *службовай часцінай мовы.* Справа ў тым, што ўся моц такога пераносу заключаецца ў граматычнай і фанетычнай сутнасці такіх слоў. У граматычным плане – службовыя часціны мовы ўжываюцца "толькі пры паўназначных словах, у спалучэнні з імі" [11], а гэта значыць, што пры сінтаксічным пераносе ў вершы "разрываецца" асабліва моцная сувязь, што і стварае асабліва моцны эфект. У фанетычным плане – "яны звычайна не маюць уласнага націску і аб'ядноўваюцца ў адну

акцэнталагічную адзінку з суседнім словам, выступаючы або як праклітыка... ці як энклітыка" [11]. Не патрабуецца ніякіх каментарыяў, каб зразумець, што азначае для рытмікі верша разрыў паміж рытмарадамі акцэнталагічнай адзінкі і наколькі моцны гэты мастацкі прыём.

У наступным прыкладзе мы маем "злучнікавы" анжамбеман:

Восень галутай. // Лісце як госці.
Толькі трымалася // Вера б і
Не абляталі з рабіны мілосці
Слоў маіх вераб'і [5, *297*].

Зноў звяртае на сябе ўвагу рыфма, створаная анжамбеманам: *вера б і – вераб'і*.

Падобная сітуацыя і ў наступным вершы:

Чым Бог бліжэйшы да зямлі,
Тым Ён нябеснейшы...
І тут, відаць,
Прывычна дзіва здзейсніўшы,
Уборы, што з блакіту,
Лёгка скіне – і,
Нябачны, ўбачыцца
Сляпым і жабракам.
Як выдых, выйдзе
З ветрасценнай скініі,
За сынаў боль
Даруючы цвікам... [3, *288*].

Перанос моцна вылучае парадаксальны вобраз: *"[Бог], нябачны, убачыцца сляпым і жабракам"*, – а тым самым – узмацняе асноўную думку верша. Адзначым рыфму: *скіне – і – скініі*.

У наступным прыкладзе – анжамбеман не "на злучнік" і не "на прыназоўнік", а "на часціцу":

Да ісціны голай хоча дайсці
След нецярпення босы:
Зямля трымае нябёсы, ***а ці***
Зямлю трымаюць нябёсы? [3, *23*].

Відавочна, што і тут абсалютна рацыянальная матывацыя анжамбемана – інтанацыйнае падкрэсліванне вобразу (гэта менавіта лагічны націск, а не эмфаза).

Цікавы прыклад складовага (слоўна-радковага) анжамбемана бачым у наступным урыўку з паэмы "Лінія перамены дат":

Здрыгануўся аднойчы.
Зрабілася цёмна –
Лакцём ***на-***
ціснула *Вясна ў вакно,*
Шыбіна закрактала ажно [4, III, *31*].

(Курсівам мы паказалі рыфму, тлустым шрыфтам – анжамбеман.) Цікава, што графіка арганізуецца так, каб "прыхаваць" гэты анжамбеман унутры радка, хаця абсалютна відавочна, што другі радок, падзелены "лесвічкай", на самой справе – два рытмарады (паказчык – рыфмоўка). Анжамбеман выконвае функцыю лагічнага вылучэння. Трэба сказаць, што гэты прыём тут выкарыстаны вельмі ўдала з пункту гледжання інтанацыйнай арганізацыі: *на-ціснула*, – менавіта так мы гаворым, калі хочам падкрэсліць моц гэтага націску.

Нарэшце, адзначым такі прыём, як "ланцужок" анжамбеманаў. У паэме "Самота паломніцтва" чытаем:

Год нараджэння?
Калі Русь адбялілася,
Белай
Стала.
Па ўсёй зямлі
Крыўская слава бегла.
Беляць палотны, каб
Кужаль кунежыў цела,
Каб аж да крохту скаб
Дух не здаваўся.
Бела
Доле й на небясі –
Снежна і Млечнашляха.

Большая Белай Русі
Наканавана плаха [4, III, *110*].

Зноў мы бачым тут, што Р.Барадулін "прыхоўвае" анжамбеманы: мусіць, яму не хочацца, каб яны "вытыркаліся". Слова "калі", якое, па сутнасці, завяршае першы рытмарад (рыфмуецца з "зямлі"), паэт ставіць у пачатак другога радка. Гэтаксама і слова "белай", якое завяршае другі рытмарад (рыфмуецца з "бегла"), ён ставіць на асобны радок. Графіка, такім чынам, арганізуецца тут згодна з сінтаксісам, а не з метрыкай. Згодна з метрыкай яна павінна была б выглядаць наступным чынам:

** Год нараджэння? [Калі*
Русь адбялілася,] [белай
Стала.] Па ўсёй зямлі
Крыўская слава бегла.

Заўважым, што тут адзін за адным ідуць два рэжэ-контррэжэ (паказана квадратнымі дужкамі) – прыём рэдкі.

У гэтым прыкладзе функцыя лагічнага вылучэння прадстаўлена асабліва яскрава: два разы пераносы падкрэсліваюць асноўны тэматычны вобраз урыўка (*Русь... **белай** стала*; ***бела** доле й на небясі*). (У апошніх двух радках гэты вобраз падкрэсліваецца яшчэ і інверсіяй: "*Большая Белай Русі // Наканавана плаха*".)

Але тут функцыя пераносаў не толькі ў лагічным вылучэнні. Нагадаем, што гаворка ідзе пра паэму – вялікі вершаваны твор. У такіх творах рытмічная інерцыя – каварная рэч: яна "ўсыпляе" чытача. Таму такая насычанасць анжамбеманамі тлумачыцца неабходнасцю разбурыць гэтую інерцыю. Пераносы, такім чынам, выконваюць тут непасрэдна рытмаўтваральную функцыю (або "метраразбуральную").

Такім чынам, мы бачым, што анжамбеман – сапраўды адзін з самых яскравых прыкладаў таго, як розныя кампаненты будовы верша працуюць разам на стварэнне мастацкага зместу.

Літаратура

1. *Баевский В.С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.

2. *Барадулін Р.* Адаму Міцкевічу // Свіцязянскі вянок: Зборнік паэзіі. Мінск, 1998. С. 66 – 67.

3. *Барадулін Р.* Евангелле ад Мамы: Кніга паэзіі. Мінск, 1995.

4. *Барадулін Р.* Збор твораў. Мінск, 1996-1999. Т. 2, 3.

5. *Барадулін Р.* Трэба дома бываць часцей...: Выбр. старонкі лірыкі. Мінск, 1993.

6. *Гридин В.Н.* Эмфаза // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 592.

7. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.

8. *Рагойша В.П.* Паэтычны слоўнік. Мінск, 1987.

9. *Тарановский К.* Некоторые проблемы анжамбмана в славянском и западноевропейском стихе // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С.364-371.

10. *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. М., 2002.

11. *Шуба П.П.* Службовыя словы // Беларуская мова: Энцыклапедыя. Мінск, 1994. С. 526.

Канстанцін Фёдаравіч Піскуноў,
аспірант

Пяцістопны харэй Уладзіміра Караткевіча

Пяцістопны харэй (Х5) – адзін з найбольш ужывальных двухскладовых сілаба-танічных вершаваных памераў у творчасці У. Караткевіча. Мы знаходзім у яго 28 вершаў, напісаных гэтым памерам, што складае 8,3% ад агульнай колькасці вершаваных твораў. Цікавасць уяўляе і той факт, што Х5 складае 77,8% ад агульнай колькасці вершаваных твораў, напісаных харэічнымі памерамі.

Па падліках В. Рагойшы і Т. Кабржыцкай [6, *340 – 343*], у сучаснай беларускай паэзіі асноўнае месца займа-

юць сілаба-танічны верш – 88,8% ад агульнай колькасці тэкстаў. Пры гэтым харэй займае другое месца па частотнасці выкарыстання – ім напісаны 16,7% ад агульнай колькасці ўсіх сілаба-танічных твораў.

Такая папулярнасць харэя тлумачыцца, перш за ўсё, тым, што ён больш адпавядае тэндэнцыям мовы. В. Баеўскі зрабіў спробу выявіць моўную абумоўленасць пэўных метраў і памераў, выкарыстоўваючы матэматычныя метады. Прадстаўніком кожнага метра быў абраны самы папулярны яго памер (Х4, Я4, Д3, Ан3, Ам3). У выніку даследчык прыходзіць да высновы, што "меру адпаведнасці розных метраў мове ... можна выразіць лічбамі: для харэя 4, для ямба 3, для дактыля і амфібрахія 2, для анапеста 1" [1, *138*]. Такім чынам, у частым выкарыстанні ў вершаванні харэічнага метра мы бачым тэндэнцыю да збліжэння верша і натуральнага маўлення.

Пры аналізе рытмічнай своеасаблівасці Х5 Караткевіча мы вырашылі пабудаваць моўную мадэль Х5, паколькі "...рытмічны слоўнік вершаванага твора сам фарміруецца тымі рытмічнымі тэндэнцыямі верша, якія мы шукаем, і таму супастаўленне велічынь эмпірычных з велічынямі, выведзенымі з рытмічнага слоўніка таго ж твора, ненадзейнае: адны разыходжанні аказваюцца зменшанымі, іншыя, наадварот, перабольшанымі. Таму зыходным матэрыялам пры вылічэнні верагоднасных нормаў ... верша павінен быць рытмічны слоўнік не верша, а прозы" [4, *64*]. Сутнасць моўнай мадэлі пэўнага памеру можа быць выкладзена наступным чынам: яна паказвае частотнасць рытмастваральных элементаў тэксту ў тым выпадку, калі б паэты складалі вершы такім жа чынам, як празаік прозу, адрозніваючыся толькі неабходнасцю захаваць памер.

У якасці матэрыялу для рытмічнага слоўніка прозы быў узяты ўрывак з аповесці "Дзікае паляванне караля Стаха" з 2000 слоў. Былі ўлічаны ўсе магчымыя формы памеру (усяго 16 рытмічных форм) і ўсе магчымыя мадуляцыі адпаведнай рытмічнай формы (усяго 303 мадуляцыі). Улічвалася

верагоднасць кожнай мадуляцыі, зыходзячы з частотнасці рытмічных тыпаў складоў у прозе, якія складаюць дадзеную мадуляцыю.

Складаліся лічбы, якія характарызавалі ўсе мадуляцыі кожнай рытмічнай формы, сума верагоднасцей усіх форм памеру прымалася за 1, што дало магчымасць атрымаць тэарэтычную частотнасць кожнай з форм.

Так, Х5 можа мець 16 рытмічных форм. У табліцы 1 яны праілюстраваны прыкладамі з твораў Караткевіча.

Табліца1. Рытмічныя формы Х5

Форма	Пазіцыі націскаў	Прыклад	Караткевіч	тэарэтычна
I	1,2,3,4,5	Ноччу поўз вугор гарох крануць	0,15849	0,0485
II	2,3,4,5	Светлякі мігцяць, гараць святлей	0,11132	0,0874
III	1,3,4,5	Цёмныя ў траве ад ног сляды	0,07925	0,0985
IV	1,2,4,5	Ціха цмокае у сне рака	0,09623	0,0855
V	1,2,3,5	Хлеб і дым ад дымнага сяла	0,17170	0,0855
VI	3,4,5	–	–	0,0093
VII	1,4,5	Любую, усхвалявана-мілую	0,00377	0,0223
VIII	1,2,5	Дзеці гэтага не разумеюць	0,00189	0,0186
IX	2,4,5	Ўсхвалявана затрубіў алень	0,09057	0,1673
X	1,3,5	Недзе за ялінкамі прыгожымі	0,12642	0,1747
XI	2,3,5	І Алёнку – ў дар вадзяніку	0,15472	0,1561
XII	4,5	–	–	–
XIII	1,5	–	–	0,0019
XIV	3,5	Да замілавання паўнакроўныя	0,00189	0,0112
XV	2,5	І каханая на падваконні	0,00377	0,0353
XVI	5	–	–	–

З табліцы 1 бачна, што найбольшую ўвагу Караткевіч надае I і V форме Х5. "Параўноўваючы тэарэтычна атрыманыя паказчыкі з эмпірычна атрыманымі паказчыкамі тых жа рытмічных варыяцый, мы можам меркаваць па іх разыходжанні, у чым менавіта праяўляюцца спецыфічныя рытмічныя тэндэнцыі паэтаў" [4, *64*]. Заўважаем, што найбольшае разыходжанне з тэарэтычна чакаемымі паказчыкамі праяўляецца ў I форме (амаль у 3 разы часцей). Можна канстатаваць, што Караткевіч ў асноўным аддае перавагу поўнанаціскным радкам. Пропускі схемных націскаў, як, напрыклад, у вершы "Дзеці", адносна рэдкая з'ява.

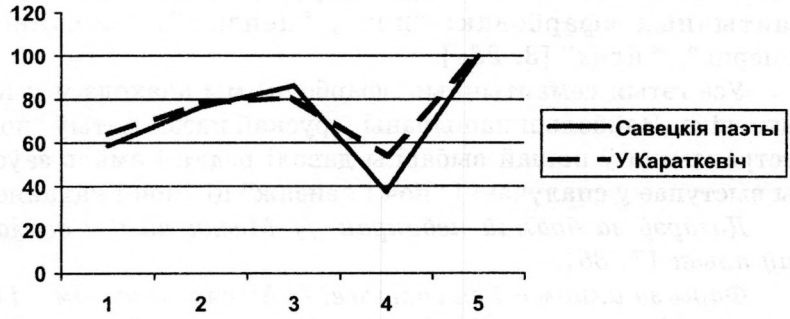
Да замілавання паўнакроўныя	UUUU_UUU_UU
Гарбузы, узятыя з грады,	UU_U_UUU_
Са страхі, як статак парсюковы,	UU_U_UUU_U
Звесілі ружовыя зады.	_UUU_UUU_

Таксама адзначаем, што розніца паміж націсковасцю моцных стопаў (II, III, V) і слабых стопаў (I, IV) адносна невялікая ў параўнанні з іншымі паэтамі (табліца 2).

Табліца 2. Сярэдняя націсковасць стопаў

Стопы	1	2	3	4	5	Сярэдняя ўдарнасць
Савецкія паэты	58,7	76,4	86,3	37,3	100	71,7
У. Караткевіч	63,8	78,9	80,4	53,9	100	75,3

Гэта асабліва добра бачна на схеме. У выніку радок Караткевіча гучыць больш "роўна".



Х5 – памер, шырока пашыраны ў сучаснай паэзіі. Семантычны арэол гэтага памеру па гэтай прычне з цяжкасцю можа быць вызначаны, улічваючы яго семантычную нейтралізацыю. "Ужывальнасць гэтага памеру імкліва ўзрастае з кожным дзесяцігоддзем, ён распаўсюджваецца на новыя і новыя тэмы, і лермантаўская традыцыя паступова губляецца ў вялікай колькасці новых семантычных афарбовак" [3, *254*]. Тым не менш, акрэсліць некаторыя семантычныя афарбоўкі гэтага памеру ў паэзіі ХХ стагоддзя падаецца і магчымым, і карысным.

У якасці матэрыялу для дадзенага даследавання былі выкарыстаны ўсе вядомыя творы У. Караткевіча, напісаныя Х5. Гэта вершы “Алень”; “Балада аб нашэсцях”, “Бацькаўшчына”, “Бог важдаецца з беларускімі прозвішчамі”, “Бог пайшоў. Жыцце ідзе пад кручу...”, “Васілю Быкаву”, “Вершы не дапамаглі”, “Вясна”, “Гусі-лебедзі ў лугах зялёных...”, “Дзед Цыпрук, вартаўнік калгаснага стаўка”, “Дзеці”, “І бывай. Не трэба шкадаванняў...”, “Марозныя тропікі”, “Можна ўсё: пусціць каханне дымам...”, “Не злабіся на ерэтыкоў...”, “О вясна! Таполі! Свеце мілы!..”, “Падымаюць жоўтыя галовы...”, “Паязджане”, “Рэчка Папараць”, “Састарэлы месяц”, “Сумесь Бураціна з Аэлітай...”, “Тагасветнае”, “Таўрыдзе”, “Ты і я”, “У дняпроўскіх хвалях, бы ў калыскі”, “У жніўны дзень (Жарт)”, “Цвыркун і праблема чыстага мастацтва”, “Эмігранты”.

М.Л. Гаспараў вылучае ў семантычным арэоле лірычнага пяцістопнага харэя лермантаўскай традыцыі пяць семантычных афарбовак: “ноч”, “пейзаж”, “каханне”, “смерць”, “шлях” [3, *264*].

Усе гэтыя семантычныя афарбоўкі мы знаходзім у Караткевіча. Найбольш пашыраны ў рускай паэзіі матыў “ноч” сустракаецца ў нашай выбарцы даволі рэдка і амаль заўсёды выступае ў спалучэнні “ноч і пейзаж” ці “ноч і каханне”:

Дагарэў за брамай небакрай, // Месяц паміж воблачкаў плыве [7, *36*].

Фары за акном – і ён святлее, // Месяц за акном – і ён пяе... // Меркне у тваіх дрыготкіх веях, // Калі гладжу валасы твае[7, *356*].

Нашмат часцей ён замяняецца на “вечар”, што не ўкладаецца ў лермантаўскую традыцыю.

Лісце ў пушчы як цудоўны ложак. // Вечар. І ад дрэў гусцее цень. [7, *312*].

Вечар зацяпліў бярозак свечы. // Я адзін. Ты не памёрла, не. [7, *177*].

Падымаюць жоўтыя галовы // Над вадой гарлачыкі ў Падкове – // Старарэчышчы маёй ракі. // Вечар спаць рыхтуецца у дрэвах. [7, *219*].

М. Гаспараў адзначае, што "...Пейзаж у еўрапейскай паэтычнай традыцыі рэдка бывае самастойным: звычайна ён замыкаецца на тэмах вечнага жыцця, смерці або Бога" [3, *251 – 252*]. У Караткевіча "пейзаж" амаль заўсёды звязаны з тэмай Радзімы, якая робіцца дамінантай яго творчасці.

Раска, як русалчына луска, // На вадзе ад месяца гарыць. // А вакол травіцы роснай рай // І бярозак белая сям'я. // Мой чароўны беларускі край, // Бацькаўшчына светлая мая! [7, *37*].

У дняпроўскіх хвалях, бы ў калысцы, // Разгайдалася хмурынак бель, // І спявае пад тугім вятрыскам // Лугавы вясёлы жаўтазель. // Ўсе шляхі прыводзяць не да Рыма, // А да родных вербаў і бяроз. [7, *40*].

На празрыстых, светла-сініх водах // Сняцца ім айчыны берагі, // Папараць, імшаныя калоды, // Сінія пад месяцам лугі, // Сінія пралескі на сугрэве, // Мухамор чырвоны ля азёр // І калоны манументаў-дрэваў, // Што вярхамі дастаюць да зор. [7, *43*].

Матыў "шлях" (у прамым значэнні) у Караткевіча рэдкі. Трэба адзначыць, што гэты матыў рэдкі і ў рускай паэзіі [3, *244*].

Шлях цячэ між дрэў, пакрытых інеем. // Зімні, казачны убор зямлі. [7, *334*].

Часцей у Караткевіча "лермантаўская" дарога трансфармуецца ў "жыццёвы шлях" ці гістарычны шлях краіны.

Бог пайшоў. Жыццё ідзе пад кручу. // Але йдзі і не губляй спакой. // Ёсць замест прыватнай неўміручасці - // Бессмяротнасць нацыі тваёй. [7, *394*].

Але ў сне не вып'еш столькі гора. // Ведаю, што я званіў у шчыт, // Я граміў татар пад Крутагор'ем, // Я крышыў крыжацкія мячы. [7, *70*].

"Смерць" у Караткевіча выступае толькі ў спалучэнні "смерць і каханне".

Што мне нетры? / Што мне цені смерці? //Што мне змеі? / Толькі ты любі. [7, 271].

Над кахання нашага магілай, // Што загубіцца ў былых вяках, // Залатая падаплёка крылаў // Маладога звонкага шпака. [7, *177*].

Мы бачым, што Караткевіч не толькі выкарыстоўвае вылучаныя Гаспаравым семантычныя афарбоўкі "ноч", "пейзаж", "каханне", "смерць", "шлях", але і пашырае семантычны арэол Х5 новымі афарбоўкамі.

Літаратура

1. *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.

2. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974.

3. *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.:, 2000.

4. *Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха. Л., 1968. С. 59 – 106

5. *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.

6. *Кабржыцкая Т.В., Рагойша В.П.* Типология современного белорусского стиха: в сравнении с русским и украинским // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 339 – 344.

7. *Караткевіч У.* Зб. тв.: У 8 т. Т. 1. Мн., 1987.

II

ПЕРАКЛАДАЗНАЎСТВА

Міхась Паўлавіч Кенька,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Адэкватнасць мастацкага перакладу

Пераклад у найбольш простым разуменні – пераўтварэнне паведамлення (інфармацыі) на зыходнай мове ў паведамленне на другой мове.

Пераклад як рамяство існуе з даўніх часоў. Шматлікія плямёны, якія насялілі зямлю, гаварылі на розных мовах і ў сваіх кантактах мелі патрэбу знайсці паразуменне. У Бібліі згадваецца пра тое, што ў старажытным Егіпце ўжо была такая спецыяльнасць: "сярод іх быў перакладчык" [1, Бытие, гл. 42: *25*]. Спачатку развіваўся сінхронны, вусны пераклад – у час гандлёвых кантактаў, ваенных перамоў, пасольскай дзейнасці і г.д. Са з'яўленнем пісьменнасці пашырыліся перакладныя тэксты, замацаваныя ў пэўных знакавых сістэмах. Спачатку яны выконвалі чыста прагматычную функцыю: іх мэтай было дакладна перадаць інфармацыю. Пераклад багаслоўскай літаратуры, Бібліі, пазней твораў мастацкай літаратуры запатрабаваў увагі да перадачы не толькі моўнага складу зыходнага тэксту, але і яго эмацыянальна-эстэтычных асаблівасцей.

У цяперашні час вылучаюцца два асноўных віды перакладу: інфарматыўны і мастацкі (літаратурны). Мастацкі пераклад – асаблівы тып перакладу. Перакладаючы літаратурны тэкст, патрэбна ўлічваць яго асаблівасці як твора мастацтва, дзе важна не толькі паведаміць пэўную інфармацыю, але і захаваць тое эмацыянальнае ўздзеянне, якое хацеў выклікаць у чытачоў аўтар. Гэта больш складаная зада-

ча, чым тая, якую паспяхова вырашае інфарматыўны, функцыянальны пераклад. Трэба сказаць, што паколькі кожная мова адрозніваецца ад іншай, то гранічна дакладны, абсалютна ідэнтычны пераклад нават у інфармацыйнай сферы часта бывае складанай, нават немагчымыай справай. Пры перакладзе чыста інфарматыўных тэкстаў узнікаюць шматлікія праблемы, абумоўленыя мнагазначнасцю слова ў кантэксце, стылістычнымі і іншымі разыходжаннямі.

Мастацкі пераклад прайшоў у сваім развіцці доўгі шлях ад пераказаў, наследаванняў, літаральнага і, наадварот, вольнага да такога перакладу, у якім максімальна ўзноўлены ўсе яго літаратурна-мастацкія асаблівасці.

Праблема адэкватнасці або, іначай, магчымасці ці немагчымасці паўнацэннага перакладу мастацкага твора з усімі асаблівасцямі яго формы і зместу паўстала адразу ж, як толькі пачалі перакладацца мастацкія тэксты. Максімальная блізкасць перакладу да арыгінала выступае як асноўная рыса і нават умова існавання перакладу мастацкага тэксту. Пры перакладзе чыста інфарматыўных тэкстаў гэтая праблема, бадай што, не ўзнікае, калі пераклад зроблены кваліфікаваным спецыялістам, які добра валодае мовамі арыгіналу і перакладу, ведае спецыфіку тэксту, які перадаецца сродкамі другой мовы і разумее яго. У перакладзе ж мастацкага тэксту пытанні, звязаныя з адэкватнасцю, пачынаюць узнікаць яшчэ на ўзроўні фонікі, і чым далей заглыбляецца перакладчык-практык або даследчык перакладу ў аналіз перакладу, тым іх становіцца болей.

Прычыны шматлікіх праблем, якія ўзнікаюць на ўсіх этапах працы перакладчыка, пачынаючы ад праблемы выбару тэксту для перакладу і заканчваючы праблемай ўспрыняцця перакладнога тэксту чытачом, заключаюцца ў дваістай прыродзе мастацкага матэрыялу, перастворанага сродкамі іншай мовы. З аднаго боку, гэта прадукт арыгінальнай творчасці пісьменніка. З другога – вынік мастацкага ператлумачэння гэтага матэрыялу дзеля патрэб чытача-носьбіта іншай мовы, з іншай ментальнасцю, іншым жыццёвым і

мастацкім вопытам. У той жа час, хаця пераклад – з'ява мастацтва, але яго стваральнік, у адрозненне ад аўтара арыгінала, не свабодны ў выяўленні ўсяго таго, што ўжо ёсць у тым, што першасна выяўлена ў мастацкім слове. Яшчэ адна цяжкасць у вырашэні праблемы адэкватнасці заключаецца ў тым, што яе крытэрыі зменлівыя ў часе, што яна не можа быць вырашана раз і назаўсёды.

"Адэкватнасць" як тэрмін ужываецца ў перакладазнаўстве параўнальна нядаўна. У розныя часы карысталіся такімі сінонімамі ці блізкімі да яго азначэннямі, як дакладнасць, блізкасць, ідэнтычнасць, тоеснасць, адпаведнасць. У ацэнках якасці мастацкага перакладу гучаць і такія выслоў'і, як неабходнаць перадаваць паэзію паэзіяй, захаваць "дух" твора і інш.

Мовазнаўцы – тэарэтыкі перакладу ўзялі на ўзбраенне тэрмін "эквівалентнасць". В.Н. Камісараў разумее пад ім максімальна магчымае супадзенне зыходнага і перакладзенага тэкстаў. Ён вызначае асноўныя тыпы эквівалентнасці: эматыўная, пабуджальная, сітуатыўная, сінтаксічная, кантактаўсталёўваючая або фатычная, металінгвістычная.

Мовазнавец Л.К. Латышаў [4, *38*] лічыць, што адэкватнасць "уяўляе сабой лакальны, чыста перакладчыцкі тэрмін: у агульнанавуковым плане "адэкватнасць" не з'яўляецца тэрмінам, а ўжываецца нетэрміналагічна – у значэнні "зусім адпаведны", "раўназначны", а тэрмін "эквівалентнасць" абазначае родавае паняцце ўсемагчымых адносін тыпу роўнасці" і таму больш навуковае.

А. Попавіч адносіць паняцце "адэкватнасць" да адной з разнавіднасцей эквівалентнасці – стылістычнай і зместавай, і вызначае яе як "функцыянальную раўнацэннасць элементаў арыгіналу і перакладу" або "замену элементаў арыгінала пры перакладзе такім спосабам, каб інварыянтнае падабенства значэнняў і іх стылістычная каштоўнасць былі ідэнтычнымі" [9, *197*].

Даследчыца праблем перакладу Н.Л. Галеева, услед за Калініным выкарыстоўвае ў сваіх працах тэрмін "пераклa-

дальнасць", разумеючы яго як "функцыянальнасць, адпаведнасць пераклада арыгіналу" [2, *31*]. І яна, і даследчык з Кіева В. Радчук, як і шэраг іншых вучоных – як мовазнаўцаў, так і літаратуразнаўцаў, звяртаюць увагу на "праблему перакладальнасці", вырашэнне якой таксама зводзіцца да дасягнення адэкватнасці арыгінала і перакладу.

А.В. Фёдараў карыстаецца ў сваіх працах тэрмінам "паўнацэннасць", але ў дужках, як сінонім, дапаўняе яго паняццем "адэкватнасць" [11, *112*]. У сваіх кнігах, прысвечаных тэарэтычным праблемам перакладу, ён нагадвае гісторыю пытання і піша, што ўпершыню на рускай мове тэрмін "адэкватнасць" ужыў А.А. Смірноў у артыкуле "Пераклад" у "Литературной энциклопедии" (Т.8. С.527) у 1934 годзе: "Адэкватным мы павінны прызнаць такі пераклад, у якім перададзены ўсе намеры аўтара (як прадугледжаныя ім, так і несвядомыя) у сэнсе пэўнага ідэйна-эмацыянальнага ўздзеяння на чытача, з захаваннем па меры магчымасці (шляхам дакладных эквівалентаў або здавальняючых субстытутаў (падстановак) усіх ужываемых аўтарам рэсурсаў вобразнасці, каларыту, рытму і г. д.; апошнія павінны разглядацца, аднак, не як самамэта, а толькі як сродак для дасягнення агульнага эфекта. Несумненна, што пры гэтым даводзіцца тым-сім ахвяраваць, выбіраючы менш істотныя элементы тэксту". А.В. Фёдараў тут жа зазначае, што гэтая фармулёўка не задавальняе яго тым, што ў ёй патрэбнасць перадаць "усе намеры" аўтара прыходзіць у супярэчнасць з тым, што "даводзіцца сім-тым ахвяраваць" ды яшчэ ў шырокіх межах, а затым прапануе сваю трактоўку: "Паўнацэннасць (адэкватнасць) азначае вычарпальную перадачу сэнсавага зместу арыгінала і паўнацэнную функцыянальна-стылістычную адпаведнасць яму" [11, *112*].

А.Д. Швейцэр у сваёй кнізе "Теория перевода" лічыць, што тэрмін "адэкватнасць" арыентаваны на пераклад як працэс, а "эквівалентнасць" разумеецца як адносіны паміж зыходным і канчатковым тэкстам і накіравана на вынік перакладу. Поўная эквівалентнасць падразумявае вычарпаль-

ную перадачу камунікатыўна-функцыянальнага інварыянта зыходнага тэксту [12, *30*].

Даследчыкі, якія на першы план ставілі літаратуразнаўчы падыход, а таксама некаторыя перакладчыкі-практыкі таксама надаюць увагу праблеме адэкватнасці і таксама карыстаюцца рознымі тэрмінамі і паняццямі, укладваюць у іх розны сэнс. Найбольш часта рускія аўтары карыстаюцца паняццямі "точность" і "верность", якія не зусім адпаведна можна перадаць па беларуску словамі "дакладнасць" і "правільнасць". Характэрна тое, што ўсе яны менш заклапочаны інфармацыйнай блізкасцю і больш дбаюць пра мастацкія якасці перакладу, яго адэкватнасці ў цэлым, а не ў дэталях.

Я. Эткінд у артыкуле "О поэтической верности" піша: "Слова часам не перакладаецца. Фраза заўсёды – або амаль заўсёды – можа быць перакладзенай. Перакладаючы фразы, узнаўляючы на іншай мове іх архітэктанічную суаднесенасць і стылістычную экспрэсію, інтанацыйны і меладычны малюнак арыгінала, перакладчык імкнецца да галоўнай і важнейшай сваёй задачы – узнавіць твор *як цэлае* (выдзелена аўтарам), данесці да свайго чытача – нічога не страціўшы – ідэйнае багацце, вобразны лад, мастацкую своеасаблівасць, эмацыянальны тон арыгінала" [6, *99*].

Разнабой у вытлумачэнні і выкарыстанні тэрмінаў "адэкватнасць" і "эквівалентнасць" паспрабаваў пераадолець Л.Л. Нялюбін у сваім даведачным дапаможніку "Толковый переводческй словарь" (2003). Вось яго азначэнні гэтых паняццяў:

"*Адэкватнасць* – 1. Адпаведнасць выбару моўных знакаў на мове перакладу тым зменам зыходнага тэксту, якія выбіраюцца ў якасці асноўнага арыенціру працэса перакладу. 2. Такія суадносіны зыходнага і канчатковага тэксту, пры якіх паслядоўна ўлічваецца мэта перакладу. Тэрміны адэкватнасць і адэкватны арыентаваны на працэс перакладу. 3. Абапіраецца на рэальную практыку перакладу, якая часта не дапускае вычарпальнай перадачы ўсяго камуніка-

тыўна-функцыянальнага зместу арыгінала. Адэкватнасць зыходзіць з таго, што рашэнне, якое прымае перакладчык, часта носіць кампрамісны характар.

Адэкватнасць перакладу – 1. Узнаўленне адзінства формы і зместу арыгінала сродкамі іншай мовы. 2. Тоесная інфармацыя, перададзеная раўназначнымі сродкамі.

Эквівалентнасць – Сэнсавая агульнасць прыраўняных адна да другой адзінак. 2. Ахоплівае адносіны як паміж асобнымі знакамі, так і паміж тэкстамі. Эквівалентнасць знакаў яшчэ не абазначае эквівалентнасць тэкстаў, і, наадварот, эквівалентнасць тэкстаў зусім не мае на ўвазе эквівалентнасць усіх іх сегментаў. Пры гэтым эквівалентнасць тэкстаў выходзіць за межы іх моўных маніфестацый і ўключае таксама культурную эквівалентнасць. 3. Тэрміны "эквівалентнасць" і "эквівалентны" маюць на ўвазе адносіны паміж зыходным і выніковым тэкстамі, якія выконваюць падобныя камунікатыўныя функцыі ў розных культурах. У адрозненне ад адэкватнасці эквівалентнасць арыентуецца на вынік. 4. Эквівалентнасць – гэта асобны выпадак адэкватнасці (адэкватнасць пры функцыянальнай канстанце зыходнага і выніковага тэкстаў).

Эквівалентнасць перакладу – максімальная ідэнтычнасць усіх узроўняў зместу тэкстаў арыгінала і перакладу" [7, *15; 53*].

У гэтых азначэннях добра размежаваны дакладнасць і раўназначнасць як вызначальныя прыкметы кожнага з тэрмінаў, але ўсё ж іх тлумачэнне зроблена пераважна з лінгвістычных пазіцый, не акцэнтуе ўвагі на эмацыянальнай, эстэтычнай функцыі мастацкіх тэкстаў.

Трэба сказаць, што "адэкватнасць" як агульнае паняцце не зусім адпавядае прынцыпам тэрміналогіі, бо яно досыць умоўнае. Паводле слоўніка Ожэгава, адэкватны – зусім адпаведны, супадаючы. Між тым нават у лінгвістычным разуменні тоеснасці арыгінала і перакладу не мае на ўвазе абсалютнага іх супадзення. Яно проста немагчыма па прычыне пэўнага адрознення нават паміж блізкароднаснымі мо-

вамі. Для таго і робіцца пераклад, каб даць па магчымасці больш поўнае ўяўленне пра зыходны тэкст на іншай мове таму чалавеку, які яе не разумее. Абсалютная тоеснасць мастацкага тэксту тым больш недасягальная з прычыны тых шматлікіх цяжкасцей, якія ўзнікаюць пры пераўвасабленні эстэтычных вартасцей літаратурнага твора. Таму з літаратуразнаўчых пазіцый адэкватнасць як магчымасць захавання самага істотнага ў перакладзе звязваецца не столькі з сэнсавай блізкасцю тэкстаў, колькі са стварэннем максімальна блізкага эмацыянальнага ўражання на рэцэпіента перакладу. Пры гэтым у паняцце адэкватнасці трэба ўнесці некалькі важных удакладненняў.

Па-першае, мастацкі тэкст, узноўлены на іншай мове, успрымаецца чытачом як прызначаны менавіта для яго карыстання, як перакладны. Пра гэта ён даведваецца з самога тэксту, не абавязкова прачытаўшы на шмуцтытуле, з якой мовы перакладзена раскрытая ім кніга. Яму пра гэта можа паведаміць прозвішча аўтара, часта назва, а далей – змест. Таму перакладчык не павінен ствараць у чытача ілюзію таго, што ён нібыта знаёміцца з арыгіналам. У гэтым няма нічога незвычайнага. Нават калі казах А. Алімжанаў, узбек Ч. Айтматаў пісалі пра жыццё сваіх народаў у арыгінале па-руску, ці, скажам, беларус І. Ласкоў пісаў па-беларуску пра якутаў, Э. Самуйлёнак – пра грузін, то апісанае імі ўспрымаецца на выбранай імі мове як нязвыклае, экзатычнае, з непазбежным растлумачэннем таго, што для чытача іншай краіны не зразумела.

Пераклад мастацкага твора не можа выклікаць абсалютна такое ж уражанне ў яго рэцэпіента, якое ён стварыў ці стварае на чытача арыгінала. Нават калі пераклад зроблены "па свежых слядах" для чытача-сучасніка, ён не здольны абудзіць абсалютна тоесныя эмоцыі па многіх прычынах. Тут і розніца ў ментальнасці, у традыцыях, у нацыянальных звычаях, у маральных прынцыпах, у светаўспрыманні, жыццёвых і палітычных поглядах і г.д. Ды і жыццёвы вопыт кожнага асобнага чалавека унікальны, а таму ра-

зуменне тэксту аказваецца розным нават у прадстаўнікоў адной і той жа лінгвакультурнай агульнасці. Кніга можа быць напісана з прынцыпова непрымальных для чытача, нават варожых яму самому, усёй яго нацыі пазіцый. Так, па-рознаму ўспрымаюць падзеі, апісаныя ў рамане Г. Сянкевіча "Агнём і мячом", украінцы і палякі, па-рознаму аднясуцца да апісанага ў "Карніках" А. Адамовіча беларусы і немцы. Калі ж чытачу прапануецца пераклад твора, які ў арыгінале з'явіўся ўжо даўно, аддалены ад сучаснасці цэлымі стагоддзямі, то і ў гэтым выпадку яго ўспрыняцце непазбежна будзе не тоесным таму, на якое ў свой час разлічваў аўтар. Пагэтаму і такое паняцце, як дасягненне адпаведнага эмацыянальнага ўздзеяння, не можа быць абсалютным. І перакладчык не павінен дабівацца яго. Тым болей, што часам яго ўяўленне пра магчымую рэакцыю чытача можа быць няправільным. Так, некаторыя перакладчыкі санетаў А. Міцкевіча на рускую мову спрабавалі стылізаваць іх пад творчасць тагачасных рускіх паэтаў. Дасягненне тоеснасці ў перакладзе заключаецца ў яго прыстасаванні да іншай культуры па патрэбе і да іншага часу, а не ва ўстаноўцы на тое, як ён некалі выглядаў у вачах чытачоў арыгіналу.

Па-другое, мастацкі тэкст перакладу павінен успрымацца як цэлае, у ім не ставіцца задача літаральна ўзнаўляць паводле арыгінала ўсё з дакладнасцю, радок у радок. Гэты так званы літаральны пераклад немагчымы нават у лінгвістычным плане па прычыне несупадзення лексікі, зместавых, стылістычных і іншых адценняў. Перакладчык можа карыстацца разнастайнымі спосабамі трансфармацыі тэксту дзеля дасягнення агульнага адэкватнага ўражання ад твора: перастаноўкі, кампенсацыя, рознага роду замены, адступленні ад зместу, дабаўленні і апушчэнні, генералізацыя, антанімічны пераклад і г.д. Адэкватнасць мастацкага перакладу заключаецца часта ў тым, што рашэнні, якія вымушаны прымаць перакладчык, могуць насіць кампрамісны характар. Дзеля захавання істотнага даводзіцца і нечым ахвяраваць, асабліва ў перакладах паэзіі. Прычым

трансфармацыі самі па сабе яшчэ не забяспечваюць поўнага ўзнаўлення яго зместу.

Па-трэцяе, адэкватнасць перакладу ў мастацкім творы мае на ўвазе таксама пэўныя адступленні нават ад асаблівасцей формы твора, калі яго ўспрыняцце з захаваннем гэтых асаблівасцей будзе неадназначным з прычыны немагчымасці адпаведным чынам уздзейнічаць на пачуцці чытача, калі ён яшчэ не падрыхтаваны да ўспрыняцця пэўных паняццяў, фактаў, з'яў.

Перакладаючы на менш развітую мову, перакладчык сустракаецца з наяўнасцю пэўных моўных "лакун", адсутнасцю адпаведных паняццяў, асабліва ў сферы адцягненай лексікі. У такім выпадку яго праца можа садзейнічаць узбагачэнню мовы таго народа, на якой узнаўляецца іншакраінны мастацкі твор.

Па-чацвёртае, перакладчык не павінен выказваць уласных ідэй, думак, настрояў у тэксце, які ён узнаўляе.

Па-пятае, пераклад нельга упрыгожваць, апрашчаць, так ці інакш прыстасоўваць да патрэб пэўнай катэгорыі чытачоў.

На працягу ўсёй гісторыі мастацкага перакладу не спыняліся спробы вызначыць крытэрыі ацэнкі якасці перакладу, каб на іх падставе знайсці лепшыя спосабы пераствараць арыгінал. Цыцэрон даводзіў якасць сваіх перакладаў прамоў Дэмасфена тым, што імкнуўся да "дакладнасці не па ліку, а па вазе", да перадачы сэнсу, а не мастацкіх асаблівасцей.

Дантэ сумняваўся ў магчымасці адэкватна перакласці мастацкі тэкст: "Ні адзін твор... звязаны і падначалены законам рытму, не можа быць перакладзены са сваёй мовы на іншую без парушэння яго слодычы і гармоніі" [3, *17*]. Дзідро настолькі скептычна адносіўся да магчымасці перадачы асаблівасцей твора ў дэталях, што перакладаў па памяці – пасля таго, як двойчы прачытаў тэкст арыгінала.

Але ўжо ў Сярэднявеччы многія асветнікі, якія мелі справу з мастацкім перакладам, больш аптымістычна гля-

дзелі на магчымасці пераўвасаблення мастацкіх твораў. Так, на неабходнасць перадачы мастацкіх якасцей арыгінала звяртаў увагу К. Гельвецый: "Каб добра перакласці твор, патрэбна другі раз даць яму жыццё – на сваёй мове. Дастаткова, каб у партрэце была хаця б бачнасць падабенства. Патрэбна перакладаць не слова ў слова, а перадаючы прыгажосць прыгажосцю" [5, *80*].

Супраць літаральнага перакладу выступаў і Вальтэр: "Гора тым, хто перакладае літаральна і, перадаючы кожнае слова, робіць бяскроўным сэнс. Якраз тут можна сказаць, што літара забівае, а дух жыватворыць" [5, *92*].

Французскі паэт і перакладчык канца XVIII ст. Ж. Дэліль паспрабаваў выкласці прынцыпы мастацкага перакладу, якія ў многім не страцілі сваёй вартасці і сёння: "Істотнейшы абавязак перакладчыка, у якім увасоблены ўжо і ўсе іншыя, заключаецца ў тым, каб дабіцца ў кожным урыўку тых самых вынікаў, якіх здолеў дасягнуць аўтар. Перакладчык павінен перадаць калі не тыя самыя аздабленні, то хаця б тую ж колькасць аздабленняў, якія ёсць у арыгінале. Кожны, хто ўзяўся за пераклад, быццам бы бярэ пазыку і абавязаны сплаціць яе калі не той самай манетай, то ў такой самай суме. Калі ён дзе-небудзь не можа перадаць вобраз, хай яго заменіць думка, калі ён не ў стане маляваць для вуха, хай малюе для душы, калі ён не такі лаканічны, хай будзе багацейшым. У прадбачанні, што ён павінен аслабіць арыгінал у адным месцы, хай ён яго ўзмоцніць у іншым; хай верне яму ніжэй тое, што ўзяў у яго вышэй, з такім разлікам, каб усюды даць справядлівую ўзнагароду, але заўсёды як мага менш аддаленае ад характару ўсяго твора і кожнай ягонай часткі. Таму было б няправільным параўноўваць кожны верш перакладу з адпаведным вершам арыгінала. Толькі ацэнка перакладу ўсяго твора ў цэлым або асобных яго значных урыўкаў можа вызначыць меру сапраўднай каштоўнасці перакладу" [5, *86*]. Разважанні Ж. Дэліля знаходзілі разуменне ў тагачасных і пазнейшых перакладчыкаў. Менавіта на іх спасылаўся А. Міцкевіч у

сваім лісце да Я.Чачота, дзе вытлумачваў сваё разуменне высокаякаснага перакладу.

З развіццём мастацкага перакладу ў Расіі таксама звязаны спрэчкі, супярэчлівыя думкі, выказванні адносна дасягнення адэкватнасці ў перакладзе.

Яшчэ А. Сумарокаў у вершы "Епистола о русском языке" выказаў свае прынцыпы перакладу мастацкага твора. Там былі думкі, зусім прыдатныя і для сённяшняй практыкі перакладу. "Свойственно себе словами украшайся" – значыць, перакладай згодна з асаблівасцямі сваёй мовы. "На что степень в степень следовать ему?" – думка аб тым, што нельга перакладаць літаральна, радок у радок. "Область дай уму" – парада наконт магчымасці і неабходнасці ўздымацца над арыгіналам, дасканала ведаць яго [8, *362*]. У апошніх радках сфармуляваны прынцып, якім кіраваліся і кіруюцца перакладчыкі мастацкай літаратуры:

Когда переводить захочешь беспорочно,
Не то, – творцов мне дух яви и силу точно.

У своеасаблівай форме гэта ўвасобілася ў двух вершаваных водгуках-эпіграмах А. Пушкіна на пераклад Іліяды" Гамера Г. Гнедзічам:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод [10, *19*].

Водгук абсалютна адмоўны. Але літаральна праз месяц Пушкін змяніў сваю думку на зусім працілеглую:

Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи,
Старца великого тень чую смущённой душой.

Якой з іх верыць? У эпісталярнай спадчыне паэта ўтрымліваюцца выказванні, якія дазваляюць меркаваць, што станоўчая ацэнка была ў яго адзінай, а першая эпіграма – усяго толькі жарт.

Згадаем шматлікія выказванні аб мастацкім перакладзе, пабудаваныя на дасціпных параўнаннях. Прычым вы-

казванні гэтыя пераважна носяць негатыўнае адценне. І здрадлівы ён, гэты мастацкі пераклад, і няверны, як жанчына, і нагадвае найніцу дывана, на якой як быццам і праглядвае ўзор, але ж кідаецца ў вочы, як ён вытканы. А з другога боку пераклады – гэта "вясёлкавыя масты дружбы народаў", "кладкі ад мовы да мовы", а перакладчыкі – "паштовыя коні асветы", "шпалаўкладчыкі", ад творцаў яны "толькі імем адрозніваюцца".

Не толькі гэтыя, але і многія іншыя афарыстычныя выразы і параўнанні, але і шматлікія рэцэнзіі, артыкулы, манаграфіі як чыстых тэорэтыкаў мастацкага перакладу, так і тых, хто сам меў дачыненне да гэтага віду творчай працы, поўныя супярэчлівых, спрэчных думак адносна праблемы адэкватнасці перакладу, яго мастацкай якасці. Такія думкі ў першую чаргу ўзнікалі ў перакладчыкаў мастацкіх твораў, пераважна паэтаў, якія ў сваёй уласнай творчасці арыентаваліся на пэўныя крытэрыі і свядома ці падсвядома ўстанаўлівалі гэтыя крытэрыі для саміх сябе і падчас працы над пераўвасабленнем некім ужо створанага. Адны з іх так і не выказалі таго, чым яны кіраваліся ў сваёй перакладчыцкай практыцы, іншых вымушала выказацца неабходнасць адстаяць свае прынцыпы перакладу, патлумачыць іх, калі яны не адпавядалі ўсталяваным раней уяўленням, а для некаторых добрым апірышчам было зробленае раней за іх іншымі перакладчыкамі.

Пра "дух" згадваў і славуты рускі крытык Вісарыён Бялінскі, які не раз пісаў пра мастацкі пераклад і выказаў думкі аб крытэрыях яго дасканаласці. "Правіла для перакладу мастацкіх твораў адно – перадаць дух перакладаемага твора, а гэтага нельга зрабіць інакш, як толькі перадаўшы яго на рускую мову так, як бы напісаў яго па-руску сам аўтар, калі б ён быў рускім", – пісаў ён у артыкуле, прысвечаным разгляду пастаноўкі "Гамлета" [8, *40*].

Дух твора – гэта яго мастацкасць, тое, што ўзнімае тэкст вышэй інфармацыі. Але не толькі. Дух яшчэ і ў непаўторнасці аўтарскага стылю, у нацыянальным каларыце, у моў-

ным і культурным кантэксце і яшчэ ў многім іншым. Як жа тады прыйсці да пэўных, цвёрдых крытэрыяў якасці мастацкага перакладу? Ці дастаткова тут таго, каб перапісаць твор словамі іншай мовы так, як напісаў бы іх аўтар? Нам вадомы прыклады аўтаперакладу, калі аўтар сам пераствараe напісанае ім. Але ў выніку атрымліваецца найчасцей новая версія твора, бо аўтар як ніхто адчувае, што ў іншым культурным асяроддзі ягоны твор успрымаецца іначай, і трэба рабіць пэўныя карэктывы. Значыць, мала для высакаякаснага перакладу таго, каб ён перадаваў "дух" твора, быў адпаведны яму па форме, змесце, мастацкіх асаблівасцях, патрэбна, каб гэты дух адэкватна ўспрымаўся. Тут паўстае новая праблема – як настроіць чытача на ўспрыняцце псіхалагічнага кантэксту твара, як прадставіць яму тэкст, узяты з іншага асяроддзя, не блізкага ягонаму колу ведаў і жыццёваму вопыту.

Перакладчыкі-практыкі і літаратуразнаўцы-тэарэтыкі перакладу ў сваіх вызначэннях якасці пераўвасаблення мастацкага тэксту на першы план выносяць менавіта эстэтычныя крытэрыі.

І ўсё ж тэорыя мастацкага перакладу – навука інтэрдысцыплінарная. Яна не можа грунтавацца толькі на мовазнаўстве і літаратуразнаўстве, павінна ўлічваць таксама і пэўныя палажэнні псіхалогіі, эстэтыкі, грамадазнаўства, культуралогіі, сацыялогіі і некаторых іншых. Толькі з улікам шматлікіх фактараў, якія больш ці менш уздзейнічаюць на працэс перакладу, яго наступнае ўспрыняцце чытачом можна гаварыць аб адэкватнасці перакладнога твора яго першаснове – аўтарскаму тэксту.

Літаратура

1. Библия. М., 1988.

2. *Галеева Н.Л.* Переводимость и некоторые принципы достижения адекватности перевода. // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология. Калинин, 1989.

3. *Данте А.* Малые произведения. М., 1968.

4. *Латышев Л.К.* Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. М., 1988.
5. Мастера афоризма. М., 2002.
6. Мастерство перевода. 1962. М.,1963.
7. *Нелюбин Л.Л.* Толковый переводческий словарь. М., 2002.
8. Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987.
9. *Попович А.* Проблемы художественного перевода. М., 1980.
10. *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 10-и томах. Т. 3. Л., 1977.
11. *Фёдоров А.В.* Введение в теорию перевода. М., 1953.
12. *Швейцер А.Д.* Перевод и лингвистика. М., 1973.

Наталля Васільеўна Дзянісава,
кандыдат філалагічных навук, аглядальнік газеты "Літаратура і мастацтва" (у 1995 – 1998 гг. – аспірант кафедры тэорыі літаратуры)

Аўтарскі пераклад драматычных твораў

Драма лічыцца самым цяжкім з родаў літаратуры, у аснове якога – паказ дынамічнага, напружанага дзеяння, вырашэнне канфліктнай сітуацыі. Пабудаваны драматычныя творы ў дыялагічнай форме, пазбаўлены апісальніцтва і аўтарскага аповеду. У гэтым сэнсе правамерным будзе выказванне Л. Выгодскага: "Усялякая драма, па сутнасці, ёсць не закончаны мастацкі твор, а толькі матэрыял для тэатральнага паказу" [1, *217*].

Мова – вельмі важны элемент драматургіі, які непарыўна звязаны з тэмай, ідэяй і кампазіцыяй кожнага драматычнага твора. Мова драмы, у адрозненне ад мовы іншых родаў літаратуры, мае асаблівую лексічную, фанетычную і сінтаксічную будову, яна спраецыравана на своеасаблівы размоўны стыль, акрамя таго, ёй уласцівы сімвалічнасць, шматзначнасць, умоўнасць, двупланавасць, бо персанажы драмы заўсёды гавораць як бы за сябе і за аўтара. А задача драматурга – даць кожнаму персанажу дакладную колькасць уважліва падабраных слоў, якія б найбольш ярка і поўна пака-

залі адметнасць, асноўныя, тыповыя рысы яго характару. Таму пры перакладзе драматычных твораў неабходна веданне ўсіх заканамернасцей суадносін дзвюх моў. Гэта дазваляе свядома вызначаць выбар сродкаў, патрэбных для перадачы індывідуальных асаблівасцей арыгінала і не парушаць пры гэтым патрабаванняў нормы літаратурнай мовы, на якую робіцца пераклад.

Праблема перакладу драматычных твораў да гэтага часу не атрымала дастаткова поўнага вывучэння. Дадзенаму пытанню прысвечаны наступныя працы: раздзел у кнізе І. Левага "Мастацтва перакладу" [7], артыкул М. Граўе "Пераклад драматургіі" [3], А. Норыта "Пераклад і тэатр" [12] і А. Глебава "Аб драматургічных перакладах" [2]. Аўтапераклад драматургіі ўвогуле не даследаваны.

Разам з тым аўтарскія пераклады драматычных твораў займаюць немалое месца ў нашай літаратуры. Кандрат Крапіва пераклаў на рускую мову свае п'есы "Мілы чалавек" ("Милый человек"), "Людзі і д'яблы" ("Люди и дьяволы"), "Брама неўміручасці" ("Врата бессмертия"). А. Макаёнак зрабіў аўтапераклады сваіх п'ес "Лявоніха на арбіце" ("Левониха на орбите"), "Зацюканы апостал" ("Затюканный апостол"), "Выбачайце, калі ласка!" ("Извините, пожалуйста!"), "Таблетку пад язык" ("Таблетку под язык"), "Трыбунал" ("Трибунал") і інш. А. Дудараў пераклаў свае драмы "Радавыя" ("Рядовые"), "Парог" ("Порог"), "Вечар" ("Вечер"), "Выбар" ("Выбор") і некаторыя іншыя творы. Ёсць у беларускай драматургіі і аўтарскія пераклады п'ес А. Петрашкевіча "Адкуль грэх" ("Откуда грех"), "Соль" ("Соль"), "Укралі кодэкс" ("Украли кодекс"), "Трывога" ("Тревога"), "Злыдзень" ("Злыдень"), У. Бутрамеева "Жывіце надзеяй" ("Живите надеждой") і інш. У чым адметнасць, своеасаблівасць драматургічнага аўтаперакладу?

Калі Кандрат Крапіва пачаў перакладаць свае п'есы на рускую мову, ужо існавалі пераклады яго твораў, зробленыя іншымі перакладчыкамі: драму "Партызаны" пераклаў А. Астроўскі, "Хто смяецца апошнім" – Я. Шварц, "З наро-

дам" – А. Астроўскі і П. Кабзарэўскі, "Пяюць жаваранкі" – П. Кабзарэўскі і У. Петушкоў. П'есу "Проба агнём" пераклаў на рускую мову Л. Ракоўскі. Звернем увагу менавіта на пераклад п'есы "Проба агнём".

Адразу трэба сказаць, што тут выявілася імкненне да найбольшай адэкватнасці перакладу, характэрнае для творчай манеры Л. Ракоўскага. Ён перадаў твор амаль слова ў слова і зрабіў рускамоўны варыянт дакладнай копіяй арыгінала. Дастаткова прывесці пару прыкладаў.

Арыгінал:

Наталля. Як бы я хацела памірыць вас...

Перагуд. Мы памірыліся. Мне здаецца, што ён нават пацалаваў мяне тады.

Наталля. Гэта радзіма вас памірыла. Я б хацела вас так памірыць, каб вы абодва былі ў маім сэрцы і каб ніводнаму крыўдна не было.

Перагуд. Гэта немагчыма.

Наталля. Так, немагчыма [4, Т. 2, *302*].

Пераклад:

Наталья. Как бы я хотела примирить вас.

Перегуд. Мы помирились. Мне кажется, что он даже поцеловал тогда меня.

Наталья. Это родина помирила вас. Я бы хотела вас примирить так, чтобы вы оба были в моем сердце и чтобы ни одному не было обидно.

Перегуд. Это невозможно.

Наталья. Да, невозможно [5, *214*].

Гэты дыялог Ракоўскі пераклаў, можна сказаць, літаральна, захаваўшы аўтарскі стыль, і на рускай мове ён гучыць натуральна.

Наталля. А мне хіба лягчэй ад таго, што ён добры камандзір палка? Я ж таксама марыла аб нейкім сваім, хоць невялікім месцы ў жыцці. (Гаворыць нібы сама з сабой). І як яшчэ марыла. Цэлую ноч не спіш, бывала, і думкі занясуць цябе далёка-далёка наперад жыцця... І ў такой ролі сябе ўяўляла, і ў такой... І аб славе марыла. Думаеце

не? Марыла. Які б, думала, подзвіг такі зрабіць, каб мяне людзі не забылі, каб і пасля маёй смерці ўспаміналі мяне з пашанай і ўдзячнасцю? Чалавек жа хоча жыць і пасля смерці... у сваім патомстве, у сваіх справах. Шчаслівы той, каму гэта ўдаецца... (Змоўкла ў задуменні) [4, Т. 2, *262*].

Наталья. А мне будто легче оттого, что он хороший командир полка? Я тоже мечтала о каком-то своем, хоть и небольшом месте в жизни (говорит, словно сама с собою). И как еще мечтала. Целую ночь не спишь, бывало, и мысли унесут тебя далеко-далеко в будущее. И в такой роли себя представляла и в этакой. И о славе мечтала. Думаете, нет? Мечтала. Какой бы, думала, подвиг совершить, чтобы меня не забыли люди, чтобы и после моей смерти вспоминали меня с почетом и благодарностью? Человек ведь хочет жить и после смерти... в своем потомстве, в своих делах. Счастлив тот, кому это удается... (Смолкла в задумчивости) [5, *173*].

Перакладчык амаль літаральна перадае твор на рускай мове, уважліва і дакладна перакладаючы не толькі сам тэкст, але і аўтарскія рэмаркі. Праўда, у падкрэсленым словазлучэнні "наперад жыцця" Ракоўскі адэкватна перадаў яго сэнс, але пазбавіў выказванне ўласцівага яму лірызму. Слова "хіба" (разве) свядома ці не пераклаў іншым па сэнсе словам "будто" (быццам), якое не зусім адпавядае пытальнай інтанацыі ўсяго сказа.

Кажучы словамі С. Лаўшука, "акт мастацкай рэалізацыі спектакля вобразна можна ўявіць як своеасаблівы дуэт сцэны і зала" [6, *58*]. Таму ў драматычным творы вялікае значэнне набываюць адносіны персанажа да таго, пра што ён гаворыць, і прызначэнне кожнай фразы быць агучанай. Перакладчык п'есы павінен надаваць увагу не толькі сэнсу канкрэтнай рэплікі, але і яе экспрэсіўнасці, інтанацыі, настраёвасці і г.д., каб нават стыль выказвання паказваў, як яно павінна быць вымаўлена. Гэта не значыць, што пераклад павінен быць лексічна дакладным, літаральным. Перакладчыку трэба ўлічваць функцыі і прызначэнне кожнай

рэплікі ў тэксце. "Адносіны перакладчыка да тэксту павінны быць пругкімі: часам важней за ўсё бывае дакладна перадаць танчэйшае адценне сэнсу, а іншы раз – стыль і інтанацыю" [7, *219*].

Няма падстаў меркаваць, што Кандрат Крапіва ўзяўся за пераклад сваіх п'ес з прычыны незадавальнення працай іншых перакладчыкаў. Магчыма, на той момант, калі трэба было перакласці п'есы "Брама неўміручасці", "Мілы чалавек" і "Людзі і д'яблы", не было каму гэта зрабіць. Ёсць яшчэ адна акалічнасць. У канцы 40 – пачатку 50-х гг. у крытыцы і літаратуразнаўстве панавала "тэорыя бесканфліктнасці", якая "рэгулявала творчую практыку не толькі драматургаў-сатырыкаў, але і ўвогуле мастакоў слова. У аснове дадзенай "тэорыі" – дагматызм, сарошчанасць уяўленняў аб прыродзе творчасці, імкненне пэўным чынам абмежаваць творчую самастойнасць мастака" [11, *129*]. П'есы Кандрата Крапівы падвяргаліся вострай крытыцы. У прыватнасці, камедыя "Мілы чалавек" – за "скажэнне рэчаіснасці" і адсутнасць станоўчага героя ў цэнтры твора. Таму можна меркаваць, што аўтарскі пераклад быў для драматурга магчымасцю пашырэння сваёй творчай свабоды.

Адносна аўтаперакладаў Кандрата Крапівы можна сказаць, што пісьменнік у цэлым перакладаў дакладна, далёка не адыходзіў ад тэкстаў арыгіналаў. Разам з тым ён карыстаўся сваім аўтарскім правам уносіць пэўныя змены:

Дабрыян. ... Неўміручасць! Хто аб ёй не марыў! З таго часу, як чалавек стаў чалавекам, ён не можа прымірыцца са смерцю. Таму ён выдумаў сабе неўміручасць душы, якую прапаведуюць амаль усе рэлігіі. Нават калі бачыць труп падобнага да сябе, і тады ён не верыць, што ўсё скончана. Не можа быць, каб знік бясследна такі цуд, як чалавечае жыццё. Ён верыць, што вызваленая з цела чалавечая душа будзе жыць вечна... [4, Т. 2, *246*].

Добрыян ... Бессмертие! Кто о нем не мечтал! С тех пор, как чедовек стал человеком, он не может примириться со смертью. Даже если видит труп подобного себе, он не

верит, что все кончено. Не может быть, чтобы бесследно исчезло такое чудо, как человеческая жизнь. В утешение себе он изобрел миф о бессмертии души, который проповедуют почти все религии... [5, *510*].

У гэтым выпадку аўтар, перакладаючы, пераставіў адзін сказ, трохі змяніўшы яго. Апошні сказ апусціў зусім. Гэта не пашкодзіла дадзенаму ўрыўку, не змяніла яго стыль, змест і мастацкія асаблівасці. Але, відаць, Кандрат Крапіва такім чынам вырашыў удасканаліць свой тэкст пры перакладзе.

Дакладнасць перакладу Кандрата Крапівы ўласціва яго рэмаркам і аўтарскім прадмовам, як, напрыклад, наступнай:

Кватэра Алены Прымаковіч. Невялікі пакой. У правай сцяне – дзверы ў суседні пакой. У левай сцяне – акно. У задняй сцяне – дзверы ў пярэднюю, завешаныя таннай парцьерай... За парцьерай злева ўгадваюцца дзверы ў суседні пакой, справа – на кухню, прама дзверы на двор, якія відаць, калі адхінаецца парцьера. На левай сцяне ходзікі. Пад ходзікамі сямейныя фатаграфіі. Пры сцяне засланы ложак. Управа ад ложка, пры задняй сцяне – шафа для адзення. Пасярэдзіне пакоя стол [4, Т. 2, *187*].

Квартира Алены Примакович. Небольшая комната. В правой стене дверь в соседнюю комнату. В левой стене окно. В задней стене дверь с недорогой портьерой... Когда открывается портьера, слева видна дверь в комнату, справа на кухню, прямо дверь во двор. На левой стене ходики. Под ходиками семейные фотографии. У стены застланная кровать. Рядом у задней стенки платяной шкаф. Посредине комнаты стол [5, *425*].

Шматлікія маналогі таксама засталіся без змен, напрыклад, у аўтаперакладзе п'есы "Мілы чалавек":

Канягін. Не адмаўляю, дарагія калегі... калегі па ганьбе. І я трапіў у лік жлуктавых кліентаў. Як жа мы трапілі ў такое паганае становішча? Хто па дурасці, у каго цвёрдасці характару не хапіла, а ў каго і сумлення. І людзі мы як быццам неблагія, і работу даручылі нам важную. Тут я

бачу і загадчыкаў баз, і бухгалтараў, і гандлёвых работнікаў. Кожнаму з нас ён аказваў нейкія паслугі, а выйшла, што мы яму служылі. Вось і дапамаглі выспець такому фрукту. Жлукта – гэта ж страшны тып [4, Т. 2, *351*].

Конягин. Не отрицаю, дорогие коллеги... коллеги по позору. И я оказался в числе клиентов Жлукты. Как же мы попали в такое скверное положение? Кто по глупости, у кого твердости не хватило, а у кого и совести. И люди мы как будто неплохие, и дело поручили нам важное. Здесь я вижу и заведующих базами, и бухгалтеров, и торговых работников. Каждому из нас он оказал какие-то услуги, а выходит, что мы ему служили. Вот и помогли созреть такому фрукту. Жлукта – это же страшный тип [5, *290*].

Як бачым, нават маючы магчымасць нешта мяняць у сваім творы, дапрацоўваць яго пры перакладзе, Кандрат Крапіва застаўся верным сабе і пераклаў цалкам адэкватна, магчыма, не маючы ніякай патрэбы ў мастацкім удасканальванні сваёй п'есы. Тое самае і ў наступным прыкладзе:

Жлукта. Адклад не ідзе ў лад. Ды і есці ж нешта трэба (Глядзіць на гадзіннік) Дзве гадзіны. Яшчэ можна застаць на месцы [4, Т. 2, *303*].

Жлукта. Отклад не идет на лад. Тем более что и есть же надо что-нибудь (Смотрит на часы). Два часа. Еще можно застать на месте [5, *236*].

Самы складаны элемент драматычнага твора – дыялог, які па словах В. Халізева з'яўляецца "асноўным цэнтрам дзеяння драмы" [13, *195*] і прызначаны для вымаўлення. Складанасць сцэнічнага дыялога абумоўліваюць наступныя патрабаванні: лёгкасць вымаўлення, кароткасць і лаканічнасць выказвання, мэтанакіраванасць, эмацыянальнасць і выразнасць рэплікі. Гэта, безумоўна, павінна ўлічвацца і пры перакладзе драматычных твораў.

У дыялогі пісьменнік часцей уносіў нейкія змены – папраўкі ці ўдакладненні:

Клава. Хоць бы і так, усё роўна я не бачу, якім спосабам...

Жлукта. Ёсць такі спосаб [4, Т. 2, *360*].

Клава. Хотя бы и так, все равно я не вижу, каким способом...

Жлукта. Есть такой способ. Если умело взяться, так и из этой зажигалки можно кадило раздуть [5, *232*].

Падобныя змены адпавядаюць вышэй названым патрабаванням, не ўплываюць на змест і макраструктуру п'ес і з'яўляюцца сведчаннем працы пісьменніка над удасканаленнем сваіх твораў у час перакладу і, як ужо гаварылася, праяўленнем аўтарскай волі. Аўтапераклады п'ес Кандрата Крапівы не з'яўляюцца новай рэдакцыяй твораў, а хутчэй іх звычайнымі перакладамі.

У А. Макаёнка, відаць, былі іншыя прычыны ўзяцца за аўтапераклад. У 1954 г. З'явіўся аўтарызаваны пераклад яго камедыі "Выбачайце, калі ласка!", зроблены Г. Штайнам. Калі параўнаць яго з арыгіналам і аўтарскім перакладам гэтай п'есы, створаным у пазнейшы час, то адразу можна заўважыць значныя змены, якія датычаць макрастылістыкі твора. Першае дзеянне пачынаецца з таго, што Антаніна Цімафееўна і Ганна слухаюць па радыё байку Кандрата Крапівы "Дзед і баба" ў выкананні хлопчыка Лёні. Байка падаецца цалкам у перакладзе на рускую мову. Далей у пераклад твора ўводзяцца абсалютна новыя рэплікі і мізансцэны, якіх няма ні ў арыгінале, ні ў пазнейшым аўтаперакладзе, як, напрыклад, наступная:

Калиберов. Антонина! Ты почему молоко не сдаешь?

Антонина Тимофеевна. Какое молоко?

Калиберов. Ты слышала такое слово: «молокопоставки»?

Антонина Тимофеевна. А-а... как же.. я, кажется, сдавала... [10, *24*].

Тое самае назіраецца і ў другім дзеянні: дыялогі паміж Курбатавым і Наташай пашыраюцца за кошт увядзення новых рэплік, многія рэплікі мяняюцца месцамі. Тут адразу паўстае пытанне: што гэта – інавацыя перакладчыка ці воля аўтара? Амаль усе пералічаныя змены не сустракаюц-

ца ў аўтарскім перакладзе. Значыць, Макаёнак не быў задаволены перакладам Штайна і зрабіў свой, які найбольш адпавядае арыгіналу. Такім чынам, ёсць падстава меркаваць, што ўзяцца за аўтапераклад А. Макаёнка падштурхнула незадавальненне існуючым перакладам.

У аўтарскім перакладзе п'есы "Выбачайце, калі ласка!" А. Макаёнак таксама, як і Кандрат Крапіва, амаль не адыходзіў ад тэксту арыгінала, але часам карыстаўся магчымасцю нешта дапрацаваць, удасканаліць і ўносіў пэўныя невялікія змены. Ёсць некалькі выпадкаў, калі змены, унесеныя ў аўтапераклад, цалкам супадаюць з аўтарызаваным перакладам Г. Штайна. Вось адзін з іх.

Арыгінал:

Гарошка. Ды што ж ты! От баба-дурніца! Слёзы пусціла, сырасць разводзіш! Так бы і гаварыла. (Радасна). Значыцца, зяцем... [8, Т. 1, *112*].

Пераклад Г. Штайна:

Горошко. (Сообразив.) Так чего ж ты плачешь! (У него гора с плеч свалилась). От дура баба! Слезу пустила. Сырость разводить! Так бы и говорила. А то допрос какой-то придумали... (С внезапным приступом веселости). Какой тут допрос, когда зять прокурор. (Идет с распростертыми объятиями к Курбатову [10, *60*].

Аўтапераклад:

Горошко. Так чего ты плачешь?! (У него словно гора с плеч свалилась). От дура баба! Слезу пустила. Сырость разводишь! Так бы и говорила. А то допрос какой-то придумали... (С внезапным приступом веселости). Какой тут допрос, когда зять прокурор! (Идет с распростертыми объятиями к Курбатову [9, *43*].

Гэты прыклад сведчыць пра згоду аўтара на такую дапрацоўку пры перакладзе, але, як ужо адзначалася, падобныя выпадкі рэдкія. У асноўным жа А. Макаёнак імкнуўся не парушаць таго, што было ў арыгінале. Прыкладам гэтага могуць паслужыць наступныя фразеалагізмы, выкарыстаныя аўтарам у арыгінале п'есы і дакладна перанесеныя ў пераклад:

Міхальчук ... Прыдзе Ілья і наробіць гнілля [8, Т. 1, *100*].

Михальчук ... придет Илья – натворит гнилья [9, *30*].

Каліберай (прастагнай ад здзіўлення). І-і-ігх... Загнай у нерат – ані назад, ані ўперад... [8, Т. 1, *116*].

Калиберов. (задохнувшись от изумления). И-и-их, негодяй! Загнал в сети. Ни взад, ни вперед... [9, 68].

У п'есе "Трыбунал" драматург таксама ўжыў адну з гэтых прыказак, але ў перакладзе апусціў яе, – магчыма, палічыў непатрэбным перакладаць рускамоўным адпаведнікам. Праўда, аўтаперакпад ад гэтага нічога не страціў:

Цярэшка. ... Во папаўся ў нерат – ні ўзад ні ўперад [8, Т. 1, *338*].

Терешко. Во попался я... [9, *296*].

Прынцыпам адэкватнасці і аўтарскім правам рабіць патрэбныя змены карыстаўся А.Макаёнак пры перакладзе іншых сваіх твораў. Вось некалькі прыкладаў:

Дзед Цыбулька. (Мяняе і тон, і тэму). Да-а, цесна будзе ў сяле, калі на поле такая тэхніка пойдзе. На вуліцы цесна. Не аднаго яна выцісне з сяла. Асабліва тых, што каля яе хадзіць не ўмеюць. Калі не спец – пайшоў вон – скажа – і крышка, і аблізніся. Паняў? А? Што? Не? Нашто ты тут? Такі, брат, спосаб работы пачынаецца. Спосаб работы – ён, брат, усё пераверне, усё перайначыць і каго куды трэба прыспасобіць. Тут, браток, адукацыя трэба, дыплом [8, Т. 2, *14 – 15*].

Дед. (Меняет тон и тему). Да-а, тесно будет в селе, коль на поля такая техника пойдет. На улице тесно будет. Не одного она вытеснит, выкурит из села. Особливо тех, которые обращаться с нею не умеют. Она, браток, строгая. Ежели не спец – пошел вон, скажем, и крышка, и облизнись. А? Что? Нет? Понял теперь? Такой, брат, способ работы начинается. Способ работы – он, брат, все перевернет, все переиначит и кого куда следует приспособит. Тут, брат, с образованием нужно, с дипломом [9, *321*].

У перакладзе гэтага маналога з п'есы "Таблетку пад язык" назіраецца імкненне Макаёнка да максімальнай дак-

ладнасці перадачы сродкамі іншай мовы як самога мастацкага тэксту, так і аўтарскіх рэмарак. У рускамоўным варыянце драматург ужывае слова-крэаліт "особливо", што дапамагае зрабіць мову персанажа больш каларытнай, "народнай", блізкай да гаворкі вясковага дзеда і тым самым ахарактарызаваць героя.

Лявон. Во прыстаў, як п'яны да плота. Прыйду, чакай, а як жа... Ад цябе, чорта старога, усяго можна дачакацца. Ты мяне туды і калачом не заманіш! [8, Т. 1, *240*]

Левон. Пристал как банный лист. Приду, жди, а как же... От тебя, черта старого, все можно ожидать. Ты меня и калачом туда не заманишь! [9, *186*]

У дадзеным прыкладзе з "Лявоніхі на арбіце" можна ўбачыць тую ж скіраванасць аўтаперакладу на адэкватнасць. А.Макаёнак перакладае амаль літаральна, змяніўшы адзін выраз другім, блізкім па значэнні.

Паліна (Сырадоеву). Ды ў яго ж ні выгляду, ні погляду, ні фігуры, ні голасу! Ён жа пастухом быў, і выгляд яго такі. Яго ж нават авечкі не баяліся. Аплэвухам быў і астаўся такім. Які ж з яго стараста? Вы толькі пагдядзіце на яго! Ну што гэта? Пудзіда на вераб'ёў. Вераб'і і тыя хіхікаць будуць. Асабліва, калі штаны етыя надзене [8, Т. 1, *320*].

Полина (Сыродоеву). Да у него ведь ни фигуры, ни росту, ни взгляда, ни голоса! Он же пастухом был. И вид у него такой. Его даже овцы не боялись. Даже овцы! Замухрышкой был, таким и остался. А вы... Какой из него староста? Вы только посмотрите на него! Ну что ето? Огородное пугало. Да и то – воробьи хихикать будут. Особливо, коли штаны вот ети оденет [9, *275*].

Як бачым, пры перакладзе драматург застаўся ў рамках напісанага ў арыгінале, амаль не змяніўшы першапачатковага тэксту. Падкрэсленыя намі словы перанесены драматургам у рускамоўны варыянт з мэтай перадачы спецыфікі народнай гаворкі і нацыянальнага каларыту. Разам з тым некаторыя перанесеныя з беларускай мовы ў рускую крэаліты ў аўтаперакладзе Макаёнка здаюцца нам не мэтазгоднымі.

У драматычным творы часам неабходна ў пэўнай ступені стылізаваць мову персанажа, каб паказаць яго прыналежнасць да нейкага класу, сацыяльнага асяроддзя і г.д. Для гэтага выкарыстоўваецца спецыфічная лексіка, вымаўленне можа таксама надаваць персанажу камічнасць. У дадзеным прыкладзе з п'есы "Трыбунал" не рускія і не беларускія словы "ето" і "ети" ў рускамоўным варыянце надаюць мове трагічнага персанажа камічнасць, бо, высмейваючы іншага персанажа, гераіня твора сваёю мовай характарызуе і сябе. Нешта падобнае назіраецца і ў іншых аўтаперакладах А. Макаёнка:

Вырас я, мама, якраз на мяжы, якраз у свежай баразне паміж мінулым і будучым [8, Т. 1, *264*].

Вырос я, мама, как раз на меже, как раз в свежей борозде между прошлым и будущим [9, *213*].

Ты такая мяккая, такая... табой акуляры выціраць можна [8, Т. 1, *285 – 286*].

Ты такая мягкая, такая... тобой окуляры вытирать можно [9, *237*].

Гэтыя прыклады – з п'есы "Зацюканы апостал", у якой персанажы не з'яўляюцца носьбітамі нейкіх нацыянальных рыс, іх мова не перадае спецыфічную беларускую гаворку, і дзейнічаюць у п'есе не вясковыя людзі. Таму падкрэсленыя словы выбіваюцца з рускамоўнага тэксту і ўжыванне іх у перакладзе, на наш погляд, не апраўдана. Аднак, падобныя прыклады не частыя і, хутчэй за ўсё, выпадковыя.

Падагуліўшы ўсё сказанае вышэй, можна зрабіць выснову, што А. Макаёнак узяўся за аўтапераклад з прычыны незадавальнення працай іншых перакладчыкаў над сваімі творамі і перакладаў блізка да тэксту арыгінала, часам уносячы невялікія змены ў свае п'есы на рускай мове.

Увогуле, што датычыць аўтарскіх перакладаў драматычных твораў, то на падставе праведзенага аналізу можна вызначыць наступнае:

Аўтарскі пераклад драматургіі мае сваю спецыфіку, якая звязана з асаблівасцямі моўнай пабудовы драматыч-

ных твораў. З аднаго боку, адсутнасць вобразнасці і апісальнасці ў мове ствараюць палёгку для перакладу. Але з другога боку – выразнасць, дакладнасць, каларытнасць, двупланавасць і размоўны стыль мовы драматычных твораў патрабуюць асаблівай увагі і майстэрства перакладчыка, нават калі гэта сам аўтар.

Умовай стварэння драматычных аўтаперакладаў з'яўляецца білінгвізм, а прычынамі ўзнікнення – жаданне драматургаў пашырыць свае творчыя магчымасці, выйсці да больш шырокай чытацкай аўдыторыі, а ў некаторых выпадках – незадавальненне існуючымі прафесійнымі перакладамі.

Беларускія драматургі імкнуцца перакладаць свае п'есы адэкватна, так, каб тэксты аўтаперакладаў былі найбольш набліжаны да арыгіналаў, але ж, разам з тым, яны карыстаюцца магчымасцю дапрацаваць, удасканаліць свае творы.

Літаратура

1. *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1987.

2. *Глебов А.* О драматургических переводах // Советская культура. 1960. 27 июля. С.2.

3. *Gravier M.* La traduction des textes dramatiques // Etudes de linguistique appliquee. 1973. Paris, 79.

4. *Крапіва К.* Збор твораў: У 5-ці т.Мн., 1975. Т. 2: П'есы.; Т. 3: П'есы.

5. *Крапива К.* Драмы и комедии. М., 1975.

6. *Лаўшук С.* На драматургічных скрыжаваннях.Мн., 1989.

7. *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974.

8. *Макаёнак А.* Збор твораў: У 5-ці т. Мн., 1987.Т. 1: П'есы.; Т. 2: П'есы.

9. *Макаёнок А.* Избранное.М., 1984.

10. *Макаёнок А.* Извините, пожалуйста! (Камни в печени): Сатирическая комедия в 4-х действиях.М., 1954.

11. *Мушынскі М.І.* Каардынаты пошуку: Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы. Мн., 1988.

12. *Norrit A.* Traduction et thйatre // La parisienne. 1957. Avr., № 4.

13. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.

Ірына Браніславаўна Лапцёнак,
старшы навуковы супрацоўнік Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры (у 1996 – 1999 гг. – аспірант кафедры тэорыі літаратуры)

Вытокі фарміравання творчай індывідуальнасці Язэпа Семяжона-перакладчыка

Цяжка атрымаць уяўленне пра шляхі развіцця літаратуры без азнаямлення з творчай спадчынай найбольш значных мастакоў слова. Так і вызначэнне "нацыянальных традыцый", "нацыянальнай школы" перакладу з'яўляецца немагчымым без даследавання творчых індывідуальнасцей самых адметных яго прадстаўнікоў. Беларускі мастацкі пераклад – гэта багатая плеяда творцаў, якія вылучаюцца сваім майстэрствам, адметнасцю творчага почырку. Да ліку найбольш яркіх яго прадстаўнікоў адносіцца і Язэп Семяжон – паэт, празаік, перакладчык, крытык, заслужаны работнік культуры Беларусі,член Праўлення Беларускага таварыства дружбы і культурных сувязей з замежнымі краінамі. Узноўленыя ім творы існуюць у арыгінале на 34-х мовах свету. Менавіта ў яго перакладзе многія творы сусветнай класікі загучалі на беларускай мове ўпершыню альбо атрымалі новае нараджэнне: паэмы "Пан Тадэвуш" А. Міцкевіча і "Песня пра зубра" М. Гусоўскага, трагедыя "Кароль Лір" і камедыі "Утаймаванне наравістай", "Дванаццатая ноч" У. Шэкспіра, паэзія Дж. Байрана, Р. Бёрнса, Р. Гамзатава і інш.

Разам з тым, для больш глыбокага і поўнага разумення перакладчыцкай індывідуальнасці мы павінны ведаць яе вытокі: чаму яна ўтварылася, якім чынам вызначалася своеасаблівасць яе творчага метаду. Наяўнасць тэарэтычных высноў, меркаванняў, сфарміраваных на падставе ўласнага практычнага вопыту Язэпа Семяжона, робіць магчымым стварэнне на іх аснове канцэпцыі выяўлення творчага "я" перакладчыка шляхам комплекснага тэарэтычнага разгляду ўмоў і фактараў станаўлення і развіцця яго асобы.

Так, фарміраванне творчай індывідуальнасці перакладчыка адбываецца пры наяўнасці пэўных **умоў**, якія з'яўляюцца неабходнымі для яе ўтварэння. Сярод іх мы адзначаем *агульныя* (абавязковыя для фарміравання творчай асобы любога перакладчыка), а на іх аснове разглядаем *адметныя* (з улікам індывідуальнага характару праяўлення). Да ліку абавязковых умоў адносяцца наяўнасць вобразнага мыслення, фантазіі, таленту, схільнасці да творчай дзейнасці, імкнення да арыгінальнасці. Неабходнымі з'яўляюцца таксама творчая добрасумленнасць, "нястомная праца" перакладчыка. Язэп Семяжон вызначаў важнасць і рацыянальнага і творчага пачаткаў, перавагу аддаваў таленту. Абавязковым для перакладчыка з'яўляецца таксама наяўнасць пэўных ведаў па гісторыі і тэорыі літаратуры, агульных звестак па некаторых іншых навуковых дысцыплінах (т. зв. "тэзаурус культуры перакладчыка"). І, вядома ж, без ведання мовы (калі не арыгінальнай, то мовы-пасрэдніцы) немагчымы сам працэс узнаўлення. На глыбіню ведання Язэпам Семяжонам моў паўплывала як вучоба на факультэце замежных моў, так і разнастайная перакладчыцкая практыка. Прычым сваю прафесійную дзейнасць Язэп Семяжон пачынаў як перакладчык-сінхраніст, пазней працаваў ваенным перакладчыкам. Гэтыя факты з'яўляюцца сведчаннем высокага ўзроўню ведання замежнай мовы: дадзеныя падвіды перакладу патрабуюць уменння адначасова выконваць разнародную дзейнасць – слухаць на адной мове, перакладаць на іншую, не адстаючы пры гэтым ад тэмпу мовы апавядальніка. Але пачатак вывучэння ім замежных моў – яшчэ ў маленстве. Бацька Язэпа Семяжона працаваў лесніком, а таму жыць Язэпу нярэдка даводзілася ў чужых людзей на кватэры, каб было бліжэй да школы. Гаспадыня, у якой пэўны час кватараваў Язэп, выкладала ў школе нямецкую мову, а дома прызвычаіла сям'ю размаўляць на ёй два дні на тыдзень. З польскай мовай асвоіцца яму было лягчэй: гэтую мову чуваць было штодня, а ў суседнім мясцовым Савеце нават справаводства вялося па-польску. У выніку,

яшчэ не ўмеючы пісаць, Язэп Семяжон ужо няблага разумеў яе і нават пакрысе размаўляў. Неабходнасць у веданні французскай мовы з'явілася ў час вучобы на драматургічных курсах. Англійская мова была прафілюючай у інстытуце. Веданне адзначаных моў спрыяла навучанню іншым: англійская дапамагала разумець галандскую, дацкую, шведскую, а французская – іспанскую. У гады Вялікай Айчыннай вайны перакладчык сутыкаўся і з італьянскай мовай: траплялі ў рукі розныя трафейныя матэрыялы і дакументы, якія неабходна было прачытваць.

Наступная ўмова, неабходная для перакладчыцкай творчасці, – уменне пераўвасабляцца. У гэтым сэнсе перакладчыцкая творчасць нагадвае акцёрскую. Дадзеная ўмова была дакладна ўлічана Язэпам Семяжонам, прычым не толькі ў пераносным, але і ў прамым сэнсе. Яна мела для яго дзейнасці важнае значэнне. З акцёрскай працы Іосіфа Ігнатавіча, які спачатку вучыўся на драматургічных курсах у Мінску (1931-1932), а пасля працаваў у БДТ-3 (1932-1934), бяруць пачатак, на маю думку, вытокі драматургічнага майстэрства ўзнаўленняў Язэпа Семяжона. Вялікі ўплыў на фарміраванне яго творчых прынцыпаў аказала майстэрства галоўнага рэжысёра і кіраўніка тэатра У. Галубка, які "ўмеў знаходзіць так званае "зярнятка" вобраза і яркасцю свайго сцэнічнага выканання, сваім акцёрскім тэмпераментам адцяняў гэтую знаходку, не парушаючы прытым агульнай трактоўкі таго ж вобраза ў п'есе" [7, *14*]. Язэп Семяжон не толькі бачыў акцёрскую ігру, але і з'яўляўся выканаўцам шматлікіх роляў. Аднойчы ён замяніў на спектаклі самога У. Галубка. Такім чынам, пры ўзнаўленні драматычных твораў Язэп Семяжон абапіраўся не толькі на свой перакладчыцкі густ, але і на ўласны акцёрскі вопыт, дзякуючы якому ён дакладна ўзнаўляў індывідуальнасць кожнага вобраза, мову і характар персанажа – з улікам сцэнічнага пераўвасаблення.

Адзначаючы значнасць катэгорыі "пераўвасабленне" для творчасці Язэпа Семяжона, нельга не вылучыць малавядо-

мы факт існавання тэатральных пастановак па яго ўзнаўленнях. У біябібліяграфічным даведніку "Беларускія пісьменнікі" адзначаецца толькі адзін тэатральны пераклад Язэпа Семяжона (п'еса У.Шэкспіра "Дванаццатая ноч"). Аднак архіўныя матэрыялы раскрылі новыя дадзеныя – колькасць тэатральных пастановак па перакладах Язэпа Семяжона з'яўляецца даволі вялікай:

- камедыя У. Шэкспіра "Утаймаванне наравістай" – у Беларускім дзяржаўным драматычным тэатры імя Якуба Коласа (сезон 1958 – 62 гг.);
- камедыя Дж. Гарыка "Шлюб па сакрэту" – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы (сезон 1958 – 62 гг.);
- трагедыя У. Шэкспіра "Кароль Лір" – у Беларускім дзяржаўным драматычным тэатры імя Якуба Коласа (1965 г.);
- п'еса В. Розава "Традыцыйны збор" – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы (сезон 1967 – 69 гг.);
- камедыя У. Шэкспіра "Дванаццатая ноч, альбо Што пажадаеце" – у Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага гледача (1976 г.);
- камедыя Э. Скрыба "Лесвіца Славы, альбо Альянс дзеля кар'еры" – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы.

Акрамя неабходных умоў, без наяўнасці якіх творчая індывідуальнасць не вылучаецца, важнае значэнне маюць **фактары**, якія яе фарміруюць, сярод іх – **знешнія** (грамадска-гістарычныя абставіны) і **ўнутраныя** (асаблівасці характару, светапогляду, адметных творчых здольнасцей). У фарміраванні творчай індывідуальнасці Язэпа Семяжона-перакладчыка назіраецца цеснае перапляценне знешніх і ўнутраных фактараў. Так, першыя пераклады Язэпа Семяжона былі надрукаваны ў 1938 годзе. Дзейнасць перакладчыка пачалася з узнаўлення паэзіі Дж. Байрана – верша "Змрок на душы маёй" і ўрыўка "Развітанне Чайльд-Гарольда" з паэмы "Паломніцтва Чайльд-Гарольда". Рэгулярна пачаў друкавацца перакладчык з 1954 года. У 1942 – 1953 гг. Язэп

Семяжон спачатку служыў у ваеннай разведцы, а пасля працаваў ваенным перакладчыкам. Прамежак часу паміж пачаткам перакладчыцкай дзейнасці і пастаяннай працы на ніве мастацкага перакладу не прайшоў марна для Язэпа Семяжона, перакладчыка-творцы: ён удасканальваў сваё прафесійнае перакладчыцкае майстэрства, паглыбляў веды па замежных мовах, рабіў накіды мастацкіх перакладаў, якія выдадзены былі ўжо ў пасляваенныя гады.

Аднак пачатак творчасці Язэпа Семяжона знаходзіць сваё адлюстраванне задоўга да 1938 года, у якім быў апублікаваны яго першы пераклад. Так, біябібліяграфічны слоўнік "Беларускія пісьменнікі" падае наступныя звесткі: "Першы верш Я. Семяжона быў надрукаваны ў 1931 годзе ў часопісе "Беларуская работніца і сялянка" (публікацыя не выяўлена)" [2, *288*]. Падставай для сцверджання паслужылі словы самога Іосіфа Ігнатавіча ў размове з Алесем Марціновічам [3, *189*]. Аднак ні нумар часопіса, ні назва верша так і не былі вызначаны даследчыкамі творчасці Язэпа Семяжона. У ходзе праведзеных намі пошукаў шляхам супастаўлення біяграфічных звестак пра перакладчыка і сведчання аўтара была знойдзена публікацыя першага ўласнага верша Язэпа Семяжона, якая з'яўляецца пачаткам яго творчай дзейнасці. Штуршком для вызначэння твора паслужыла памета, змешчаная ў канцы верша ў адным з нумароў часопіса "Беларуская работніца і сялянка": "Калгас "Перамога" 1931 год". Параўнанне яе з біяграфічным фактам (менавіта ў калгасе "Перамога" працаваў Я. Семяжон рахункаводам пасля заканчэння Смілавіцкай СШ) дало падставу для вызначэння аўтарства дадзенай публікацыі.

Такім чынам, дзейнасць прафесійнага перакладчыка Язэпа Семяжона паходзіць з арыгінальнай творчасці. Але 30-я гады XX ст., як мы ведаем, нікому з беларускіх мастакоў слова не далі прасторы для самавыяўлення. Гэта і паслужыла падставай для спынення ўласнай паэтычнай творчасці. Вось як расказваў аб гэтым сам перакладчык: "А што вершы перастаў пісаць, у нейкай ступені сказалася і тага-

часная абстаноўка ў краіне. Вельмі ж было шмат ахвотнікаў знаходзіць "нешта" паміж радкоў. Таму вырашыў лепш займацца перакладамі..." [3, *189*]. У гэтым і выяўляецца трагічны аспект дзейнасці Язэпа Семяжона: 30-я гады нарадзілі яго як творчую асобу, і тыя ж 30-я не дазволілі ёй свабодна развівацца. Між іншым, беларускага перакладчыка сталінскія рэпрэсіі не абмінулі: чатыры месяцы Язэп Семяжон правёў у турме.

Той факт, што дзейнасць прафесійнага перакладчыка Язэпа Семяжона паходзіць з арыгінальнай творчасці, на сённяшні дзень наогул з'яўляецца малавядомым. Язэп Семяжон больш вядомы як паэт, які рэалізаваўся толькі праз пераклад. Абвяржэннем гэтага можа паслужыць не толькі наяўнасць прыгаданага вышэй першага верша. Арыгінальнай творчасцю Язэп Семяжон займаўся ў гады Вялікай Айчыннай вайны і ў пасляваенны час. З франтавых пісьмаў, якія захоўваюцца ў сямейным архіве Семяжонаў, нам стала вядома, што Іосіф Ігнатавіч вёў дзённікі ў гады вайны. У гэтых дзённіках Язэп Семяжон змяшчаў свае нарысы аб перажытым, а таксама ўласныя вершы на рускай і беларускай мовах. Але паколькі ён служыў у ваеннай разведцы, амаль усе гэтыя пісьмовыя дакументы былі знішчаны.

Арыгінальная творчасць адыграла важную ролю ў фарміраванні індывідуальнай перакладчыцкай культуры Язэпа Семяжона. Калі ў творчасці пісьменнікаў-перакладчыкаў мастацкі пераклад адыгрывае ролю школы майстэрства, дзякуючы якой аўтар шліфуе магчымасці і сродкі паэтычнага выказвання, то ў дзейнасці прафесійнага перакладчыка Язэпа Семяжона арыгінальная творчасць з'явілася той "жывінкай", дзякуючы якой любы яго пераклад успрымаецца чытачамі як самабытны беларускі твор.

Унутраным фактарам фарміравання творчага патэнцыялу перакладчыка, першапрычынай самабытнысці мовы яго ўзнаўленняў з'яўляюцца народныя карані Язэпа Семяжона. Яго маці Матруна Андрэеўна ведала шмат народных песень, паданняў, добра спявала. Язэп Семяжон таксама

любіў народную творчасць, імкнуўся далучыць да яе шырокія колы грамадства. Ён збіраў народныя песні, запісваў іх са слоў маці, перадаваў вядомым даследчыкам Г. Цітовічу, Р. Шырме (якія з'яўляліся складальнікамі зборнікаў народных песень), дасылаў у часопісы народныя прыказкі і прымаўкі. Магчыма, што менавіта па прычыне зацікаўленасці Язэпа Семяжона народнай творчасцю, у яго перакладах, арыгінальных творах, пісьмах сустракаецца шмат прыказак, трапных выразаў, а іх мова вылучаецца багаццем і сакавітасцю.

Важнае месца ў фарміраванні культуры перакладчыцкай творчасці Язэпа Семяжона адыграў выбар твораў і аўтараў для перакладу. Тут значную ролю адыгралі і рацыянальны, і эмацыянальны аспекты.

З аднаго боку, перакладчык імкнуўся шляхам увасаблення іншамоўнага твора на роднай мове ўзбагаціць культуру свайго народа. На яго думку, узнаўляць неабходна тыя творы, якія з'яўляюцца сапраўднымі здабыткамі сусветнай літаратуры. Калі мы паглядзім на пералік асоб, перакладам твораў якіх займаўся Язэп Семяжон – Дж. Байран, Р. Бёрнс, В. Блэйк, Б. Брэхт, Г. Гейнэ, А. Міцкевіч, У. Шэкспір, – то можам з упэўненасцю адзначыць, што гэта былі геніі сусветнай культуры.

Разам з тым, пэўны адбітак на перакладчыцкім выбары пакінулі грамадска-гістарычныя асаблівасці таго часу. У савецкія гады да дня паэзіі, культуры народаў СССР, юбілейных дат пісьменнікаў звычайна планавалася выданне зборнікаў перакладаў альбо ўключэнне ўзнаўленняў з зададзенай тэматыкай на старонкі перыядычнага друку. Прычым не ва ўсіх выпадках гэта быў пераклад самых яркіх і адметных твораў пэўнага аўтара ці здабыткаў нацыянальнай культуры: асобная іх частка была пазначана адпаведным сацыяльным зместам. Язэп Семяжон як прафесійны перакладчык таксама запрашаўся да ўдзелу ў дадзеных выданнях. Адпаведны перакладчыцкі выбар можна расцаніць і як вынік праяўлення грамадзянскай актыўнасці: у той час

лічылася, што "пісьменнік становіцца творчай індывідуальнасцю не раней, чым ён адчуе сябе грамадзянінам" [1, *232*].

Аднак перакладчык – не штампоўшчык, яго творчая індывідуальнасць мае свае непаўторныя асаблівасці і адметнасці. Сярод іх значнае месца займаюць светаадчуванне, асабістыя прыхільнасці перакладчыка. Таму, у прыватнасці, для Б. Пастэрнака У. Шэкспір быў не проста аўтарам арыгінала: "Перад Пастэрнакам быў не аўтар, які захапляў і клікаў да перакладчыцкага варштата. Не, гэта была адна са стыхій свету, гэта было другое імя творчага пачатку жыцця" [4, *112*]. Язэп Семяжон таксама лічыў, што перакладчык павінен выбіраць сабе аўтараў як сяброў – па сэрцу. І, магчыма, таму такую ж значнасць, якой валодаў У. Шэкспір у вачах Б. Пастэрнака, меў шатландзец Р. Бёрнс для Язэпа Семяжона. Узнаўленне паэзіі А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, Дж. Байрана і многіх іншых аўтараў таксама з'яўлялася "асабістым" для перакладчыка.

На перакладчыцкі выбар твораў паўплывалі таксама і знешнія абставіны. Да іх ліку мы адносім вучобу Язэпа Семяжона ў вядомага шэкспіразнаўцы М.М. Марозава. Нямала зрабіў гэты вучоны для папулярызацыі перакладаў Б. Пастэрнака, С. Маршака. І таму вучоба Язэпа Семяжона ў прафесара Марозава нам падаецца вельмі значным фактам. Магчыма, яна з'яўляецца адной з прычын высокага ўзроўню семяжонавых перакладаў У. Шэкспіра, тонкага разумення аўтарскага стылю арыгінальных твораў.

Спадчына Язэпа Семяжона – гэта не толькі пераклады, арыгінальныя творы, але і шматлікія артыкулы. За гады творчай дзейнасці іх у Язэпа Семяжона назбіралася на цэлую кнігу, але даследчык пры жыцці так і не паспеў яе выдаць. Артыкулы Язэпа Семяжона патрабуюць, на наш погляд, глыбокага тэарэтычнага асэнсавання, а таксама ўвасаблення і сістэматызацыі ў адпаведным аўтарскім перакладазнаўчым выданні (накшталт зборніка крытычных артыкулаў і эсэ Ю. Гаўрука "Ступень адказнасці").

Стыль Язэпа Семяжона фармаваўся пад непасрэдным уплывам творчых традыцый мастацкага перакладу. Пры

ўзнаўленні шэкспіраўскай драматургіі Язэп Семяжон абапіраўся на прынцыпы ў пераасэнсаванні арыгінала, уведзеныя Б. Пастэрнакам. Высокі ўзровень класічнай "маршакоўскай школы" падштурхоўваў Язэпа Семяжона да пошуку адметных шляхоў пры перакладзе паэзіі Р. Бёрнса. Вылучаючы рускія традыцыі перакладу, першаснымі для сябе Язэп Семяжон лічыў беларускія – скарынаўскую і купалаўскую. Аналізуючы дасягненні Скарыны-перакладчыка, Язэп Семяжон адзначаў яго творчы падыход да ўзнаўлення. На яго думку, мэту сваіх перакладаў біблейскіх кніг першадрукар бачыў ва ўзбагачэнні, далучэнні іншамоўных здабыткаў да сваёй нацыянальнай культуры: "ён прызнаецца, што яго турбавала не "спакушэнне" прывіднай дакладнасці перакладаць слова ў слова", а "апантанасць пераносіць на паперу гусіным пяром, як жывапісец пэндзлем фарбы з чужой карціны на сваю" [6, *190*]. Адметнасць Купалы-перакладчыка Язэп Семяжон бачыў у высокім узроўні дакладнасці, паэтычнасці, у віртуознай адточанасці паэтычнай думкі яго перакладаў, сіле эмацыянальнага ўздзеяння на чытача, адзначаў творчы характар купалаўскіх узнаўленняў. Важнымі і ўзорнымі для сябе Язэп Семяжон лічыў таксама вынікі творчага вопыту М. Багдановіча, Ю. Гаўрука, Якуба Коласа і іншых беларускіх перакладчыкаў. Творчыя падыходы Язэпа Семяжона, прадаўжальніка творчых традыцый нацыянальнага перакладу, былі ўзяты на ўзбраенне многімі практыкамі і тэарэтыкамі беларускага мастацкага перакладу. Сярод галоўных урокаў, атрыманых у Язэпа Семяжона, В. Рагойша вылучае, у прыватнасці, урокі творчасці і майстэрства. На яго думку, "у Семяжона можна вучыцца творчай мэтанакіраванасці, цэласнасці эстэтычных поглядаў, майстэрству, мове – як у кожнага сапраўднага арыгінальнага паэта" [5, *11*].

Такім чынам, уяўленне аб творчай індывідуальнасці перакладчыка – гэта абагульненне, якое ствараецца на аснове даследавання жыццёвага, духоўнага і мастацкага вопыту асобы. Фарміраванне перакладчыцкай індавідуальнасці

Язэпа Семяжона адбывалася пры наяўнасці пэўных умоў і фактараў, вывучэнне якіх дазволіла ўбачыць адметнасць асобы перакладчыка, наяўнасць у яе пэўных навыкаў, творчых здольнасцяў, схільнасцяў да арыгінальнай мастацкай дзейнасці, якія прадвызначылі высокі ўзровень мастацкай культуры перакладаў Язэпа Семяжона і наяўнасць індывідуальнага перакладчыцкага стылю.

Літаратура

1. *Адамовіч А.* Культура творчасці: Літ. -культ. артыкулы. Мн., 1959.

2. Беларускія пісьменнікі. Біябібліяграфічны слоўнік у 6 т. Мн., 1995. Т.5: Пестрак – Сяўрук.

3. Марціновіч А. Сэрца, раскрытае насцеж // Полымя. 1989. №11. С.187 – 191.

4. *Озеров Л.* Заметки Пастернака о Шекспире // Мастерство перевода: Сборник. М.: Сов., 1968. С.111 – 118.

5. *Рагойша В. П.* Вышыня // Полымя. 1974. №11. С.213 – 219.

6. *Семеженов И.* О передаче национальной специфики // Художественный перевод: Взаимодействие и взаимообогащение литератур: Сб. ст. Ереван, 1973. С.189 – 195.

7. *Семяжон Я.* На сцэнічных падмостках // ЛіМ. 1982. 14 мая. С.14.

III

ПРАБЛЕМЫ БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

Рыма Мадэстаўна Кавалёва,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Мастацкі дыскурс абрадавых і пазаабрадавых песень

Відаць, у кожнай навуцы ёсць свае ракавыя пытанні, свае "тэарэмы Ферма". У фальклярыстыцы да іх ліку адносяцца пытанні, звязаныя з генезісам жанраў, гісторыяй фармавання асобных жанравых відаў, прынцыпамі іх класіфікацыі і многія іншыя, якія паўсталі на парадак дня пазней. Прыкладам, пасля таго, як Д.С. Ліхачоў пры характарыстыцы літаратурных жанраў старажытнай Русі выкарыстаў паняцце "сістэма жанраў", яно было падхоплена фалькларыстамі, што ў сваю чаргу запатрабавала ад іх вырашэння новых праблем, звязаных з неабходнасцю высветліць характар структурных сувязей паміж жанрамі ў сінхраніі і дыяхраніі. Прысвяціўшы разгляду сістэмы жанраў рускага фальклору спецыяльны артыкул, М.І. Краўцоў пазначыў рознага роду сувязі паміж імі: прамую генетычную і адваротную, калі новыя жанры ўплывалі на папярэднія, узаемапранікненне або зліццё, у выніку чаго з'яўляліся прамежкавыя формы, рознага тыпу змяшэнні элементаў асобных жанраў, пераход твораў з адной групы ў другую і інш. Ён акрэсліў шэраг сацыяльна-гістарычных і ўнутраных фальклорных фактараў, якія, на яго думку, вызначаюць характар узаемадзеяння жанраў, і тым самым, падагульніўшы канкрэтныя назіранні папярэднікаў над гістарычным жыццём жанраў, падвёў метадалагічную базу пад сістэмнае вывучэнне фальклору, які, на яго думку, "неабходна вывучаць як цэласную, унутрана звязаную, гістарычна сфармі-

раваную сістэму жанраў, а асобныя жанры разглядаць у іх узаемаадносінах з іншымі жанрамі" [2, *101*].

Актуальнасць распрацоўкі сістэмнага падыходу да фальклору яшчэ раз падкрэсліў І.П. Смірноў у кнізе "Мегагісторыя: Да гістарычнай тыпалогіі і культуры" (2000). Аўтар зрабіў спробу выявіць правілы звязнага пераходу культуры ад яе архаічных форм да наступных стадый развіцця, прысвяціўшы разгляду вуснай народнай творчасці асобны раздзел "Сістэма фальклорных жанраў (метафізіка фальклору"). Згодна з яго меркаваннем, жанры народнай творчасці, якія можна расцэньваць – з большай або меншай доляй упэўненасці – у якасці зыходных, гэта значыць аднародных, правамерна разглядаць як увасабленні аднаго і таго ж сістэмаўтваральнага прынцыпу: "Ва ўсёзначнасці, якой аддала поўную перавагу першабытная культура, ёсць дзве альтэрнатывы: метафарычныя і метанімічныя... Жанры фальклору на пачатковых этапах гісторыі або метафарычныя, або метанімічныя. Мы гаворым пра рыторыку, якая падпарадкоўвае сабе план выражэння, але і (што больш важна) план зместу, пра трапічнасць мадэлюемай у фальклоры рэчаіснасці, пра фігуратыўны мімезіс, пра метафарычную і метанімічную сюжэта(сэнса)будову. Эстэтычнае ў фальклоры набывае аўтаномію з той прычыны, што ён не прызнае за фактычным асяроддзем ніякага іншага значэння, акрамя пераноснага" [7, *453 – 454*].

Апошняя заўвага І.П. Смірнова асабліва важная ў агульнатэарытычным плане, паколькі маніфестуе фальклор як мастацтва, а не як люстэрка, што фіксуе карціны народнага жыцця. Абыходкавае сцвярджэнне, што фальклор адлюстроўвае рэчаіснасць, не толькі некарэктнае, але і памылковае. Асабліва гэта тычыцца лірычных песень. Калі песня нешта і адлюстроўвае, то выключна ўнутранае жыццё народа: не значныя падзеі гісторыі, вызваленчую барацьбу народных мас, іх працу, побыт, сямейныя адносіны, як сцвярджаецца ў шэрагу навуковых прац і – адпаведна – у падручніках па вуснай народнай творчасці [6, *8*], а народнае стаў-

ленне да іх, выражанае ў мастацкіх формах. Як слушна заўважыў І.П. Смірноў, "гісторыя ў гэтым жанры не мае патрэбы ў гісторыку. У песенных тэкстах гісторыя паўстае не як тое, што было ці будзе, але як тое, што ёсць, як прысутнасць" [7, *475*]. А прысутнічае ў лірыцы рух душы, змяненне яе стану ад адной жанравай разнавіднасці да другой. Душа чалавека з яе пачуццямі, страсцямі, рэфлексіямі – прадукт гісторыі і тэма народнай лірыкі, што і дазваляе нам гаварыць аб гістарычнасці фальклору. Трэба толькі мець на ўвазе, што ў абрадавай і пазаабрадавай лірыцы розныя віды сувязі з гісторыяй. Калі б яны былі аднолькавымі, то не існавала б розных жанраў. З'яўленне новых жанраў – адказ на гістарычныя змены.

Засяродзіўшы ўвагу на працэсах жанраўтварэння ў фальклоры ў іх дачыненні да традыцыі, Б.М. Пуцілаў прапанаваў улічваць трансфармацыйны і нетрансфармацыйны спосабы ўтварэння жанраў [5, *184–185*]. Пры гэтым мяркуецца, што пры трансфармацыйным спосабе жанраўтварэння ёсць прынцыповая магчымасць рэканструкцыі той структуры, якая дала жыццё новаму жанру і была праглынута ім. Відавочна, што пазаабрадавыя песні зусім не вынік трансфармацыі структур абрадавых песень. Нават пры наяўнасці ў распараджэнні даследчыкаў "жывых" структур абрадавых і пазаабрадавых песень абсалютна немагчыма знайсці алгарытм узнаўлення абрадавых структур на падставе рэтраспектыўнай трансфармацыі структур пазаабрадавых песень. Застаецца толькі меркаваць, што пры стварэнні пазаабрадавых песень маглі быць выкарастаны структурна-жанравыя элементы папярэдняй традыцыі, але пры пераходзе ў новую жанравую сістэму яны, уступаючы ў рознага кшталту стасункі з яе змястоўнымі ўзроўнямі, падпарадкоўваліся гэтай сістэме: захоўвалі форму, мянялі функцыю.

Працэс рэдукцыі абраднасці да звычаю, калі пры захаванні формы абрадаў пачынае звужацца, пераасэнсоўвацца, а потым зусім не ўсведамляцца яе рытуальны змест, пераводзіць эстэтычную традыцыю ў стан экстэнсіўнага існаван-

ня. Яна пачынае суіснаваць з новай эстэтыкай як класічны ўзор мастацкасці, не ўплываючы на трансгрэсіўны пераход ад замацаваных у абрадавых песнях сэнсаўтваральных матрыц да прынцыпова новых, дэтэрмінаваных не мастацкай сістэмай абрадавай лірыкі, а пазатэкставымі рэаліямі, што знайшлі адбітак у фальклорнай свядомасці на новым гістарычным этапе яе існаваня, які характарызуецца напачатку пэўнымі зрухамі, а потым і скачком праз немагчымае. Нелінейны характар пераходу ад абрадавай паэзіі да пазаабрадавай відавочны – гэта эстэтычная рэвалюцыя: не абнаўленне старога, не эвалюцыя, а выбух. Абрадавая паэзія не мела ў сабе іманентных рухавікоў, унутраных рэсурсаў, якія б забяспечвалі яе трансфармацыю ў новую мастацкую сістэму, бо яе зместам і формай была абраднасць, толькі яна і нічога больш.

Абрадавыя і пазаабрадавыя песні – дзве адрозныя дыскурсіўныя практыкі, дзве розныя плыні народнай лірыкі. Пазаабрадавая паэзія сцвярджае тое, што абрадавая адмаўляла, – індывідуальнасць у яе шматлікіх праявах. Розныя актантныя мадэлі, што палягаюць у аснове абрадавай і пазаабрадавай лірыкі, надаюць адметнасць іх мастацкаму свету, абумоўліваючы розную функцыю нават агульных актараў. Напрыклад, у каляндарна-абрадавых песнях актуальным з'яўляецца звяно *дзяўчына – сваты*, у вясельных – *дзяўчына – сваты – жаніх*, а ў любоўных – *дзяўчына – каханы (некаханы)*; у хрэсьбінных песнях – *парадзіха – клапатлівы муж*, а ў сямейных – *замужніца ў чужой сям'і – муж і чужая сям'я*, якія ёй супрацьстаяць; у калядных – *вольная ў сваім выбары чэлядзь – засмучаны пан*, а ў антыпрыгонніцкіх – *уладарны пан – пакрыўджаная і прыгнечаная асоба* і г.д.

Ідэальны свет абрадавай паэзіі апелюе да прэцэдэнтных рытуальна-міфалагічных феноменаў, а альтэрнатыўны яму ў пазаабрадавай – да тыповых для жанраў пазаабрадавай лірыкі жыццёвых сітуацый і тыповых для жанравай свядомасці стасункаў персанажаў (актараў). Выразна адрозніва-

ецца і кагнітыўная база абрадавай і пазаабрадавай лірыкі, таму гістарычныя адносіны паміж імі варта разглядаць у плане сацыяльна-храналагічнай паслядоўнасці, а не генетычнай пераемнасці, як лічыла, напрыклад, Н.П. Калпакова. Яна сцвярджала, што пазаабрадавая песня развівалася з песні абрадавай, "выкарыстоўваючы па-свойму цэлы шэраг яе мастацкіх прыёмаў" [6, *206*]. Але ж выкарыстанне агульных прыёмаў у розных мастацкіх структурах, тым больш "па-свойму", зусім не сведчыць на карысць генетычнай пераемнасці саміх структур. Агульнасць прыёмаў і нават міжтэкставыя абмены гавораць не аб трансфармацыі адной жанравай разнавіднасці ў другую, пры якой магчыма рэканструкцыя зыходных структур, а з'яўляецца ўсяго толькі сведчаннем таго, што абрадавыя песні, у тым ліку і іх старажытныя разнавіднасці – карагодна-гульнёвыя песні, у пэўнай ступені паслужылі арсеналам мастацкіх сродкаў і прыёмаў для пазаабрадавай лірыкі, якая выкарыстала іх форму, але, па сутнасці, выпрацавала новыя правілы арганізацыі тэкстаў.

Тая міфарытуальная глеба, на якой трымалася і развівалася абрадавая лірыка, ні ў якім разе не магла стаць глебай лірыкі пазаабрадавай, бо яна здольна была нараджаць толькі абрадавыя творы адпаведнага дыскурса і ніякія іншыя. Каб з'явілася пазаабрадавая лірыка, павінна была сфарміравацца новая кагнітыўная база, а пад уплывам новых сацыяльна-псіхалагічных установак і аксіялагічных фактараў здзейсніцца зрух у калектыўнай фальклорнай свядомасці ад экстравертнага светабачання, калі мастацкі інтарэс замыкаўся ў сферы знешняга, што характэрна для пазаабрадавай паэзіі, – да інтравертнага. К.Г. Юнг адзначыў, "што інтравертны пункт погляду ёсць той, які заўсёды і пры любых абставінах імкнецца паставіць эга і суб'ектыўны псіхалагічны працэс над аб'ектам. Таму такая ўстаноўка надае каштоўнасць суб'екту большую, чым аб'екту" [8, *28*].

Менавіта актывізацыя інтравертнага боку калектыўнай псіхалогіі, гістарычнай асновай якой з'явілася грамадскае

прызнанне каштоўнасці індывідуальнага, пахіснула фальклорны этыкет, які прадпісваў абмежаванні ў галіне тэматыкі і змясцоўнасці мастацкіх форм. Да пэўнага часу тэматыка была выключна абрадавай і не выходзіла ў вобласць унутранага свету асобнага чалавека.

Паўстае заканамернае пытанне наконт вызначэння часу, калі адбыўся прарыў з вобласці агульназначнага ў сферу індывідуальна-каштоўнага. З часоў першых публікацый песеннага фальклору павялося карыстацца канструктам "глыбокая старажытнасць" у дачыненні генезісу абрадавых песень, прычым не толькі каляндарных, а таксама вясельных і карагодных. Не ў лепшым становішчы знаходзіцца вырашэнне пытання пра час узнікнення пазаабрадавых песень. В.І. Ярміна, як і іншыя навукоўцы, вымушана была ў чарговы раз заўважыць: "Лірычная песня, што дайшла да нас, як правіла не мае датавання. Невядома дакладна, калі яна ўзнікла і як развівалася на працягу ранніх стагоддзяў свайго існавання. Такім чынам, эвалюцыйнае вывучэнне гэтай вобласці фальклору аказваецца задачай надзвычай складанай" [1, *107*].

Усведамляючы ўсю складанасць задачы, дзеля яе вырашэння звернем увагу на адзін відавочны факт – суаднесенасць стылю пазаабрадавых песень са стылем пераломнай ва ўсходнеславянскай культуры эпохі XVII ст., той эпохі, калі дадзеныя песні ўпершыню былі адзначаны як цалкам сфарміраваны пласт народнай песеннай культуры, запісаны, надрукаваны, увайшлі ў рукапісныя зборнікі і альбомы. Следам за Д.С. Ліхачовым пад "стылем эпохі" мы будзем разумець "увесь стыль адлюстравання свету: стыль апісання чалавека, разумення яго ўнутраных і знешніх уласцівасцей, стыль адносін да грамадскіх з'яў – іх бачання і блізкага да гэтага бачання адлюстравання ў літаратуры рэчаіснасці, стыль разумення прыроды і адносін да прыроды" [3, *33*]. XVII ст. знамянальнае чарговым зрухам у грамадскай і мастацкай свядомасці, які паўплываў на змест не толькі літаратуры, але і фальклору. На думку вучоных, ме-

навіта на яго прыпадае пераход ад старажытнай літаратуры да літаратуры новага часу ці, як падкрэсліў Д.С. Ліхачоў, пераход ад гістарычнага імені літаратурнага героя да выдуманага: "Безыменнасць героя ўжо сама па сабе азначала, што адбылося адкрыццё новых, зусім іншых, чым раней, шляхоў мастацкага абагульнення" [4, *116*]. Падобныя працэсы адбываліся і ў фальклоры: тут канчаткова завяршаецца скачок з абрадавай мастацкай сістэмы ў якасна іншую, калі пры выкарыстанні добра вядомых старых вобразаў і прыёмаў істотна змяняюцца іх функцыі і семантыка, зазнае кардынальныя змены вобразная сінтактыка, падпарадкоўваючыся зусім новай, невядомай раней задачы – выяўленню ўнутранага свету звычайных людзей і іх перажыванняў, звязаных з асабістымі праблемамі. Статус абрадавага псіхалагізму як магчымай рэальнасці індывідуальнага пахіснуўся. Псіхалагізм у пазаабрадавых песнях набывае статус сапраўднасці. Зазнае семантычную інверсію вобразны паралелізм. Калі раней другая яго частка рэпрэзентавала праз першую міфалагічна-прэцэдэнтнае, то цяпер першая частка паралелі слугуе сімвалічным выражэннем другой як галоўнай.

Агульная дэмакратызацыя мастацкай творчасці закранула ў роўнай ступені і літаратуру, і фальклор. Каштоўнасць дэмакратычнай літаратуры XVII ст. Д.С. Ліхачоў бачыў у адкрыцці ёю каштоўнасці чалавечай асобы. Гэта адкрыццё сінхронна адбылося і ў фальклоры, прынамсі ў разнастайных відах пазаабрадавых песень, дзе, як і ў дэмакратычнай літаратуры, назіраецца "канфлікт асобы з асяроддзем, скаргі гэтай асобы на сваю долю, выклік грамадскім парадкам, часам – няўпэўненасць у сабе, упрошванне, пярэпалах, страх перад светам, адчуванне асабістай безабаронасці, вера ў наканаванне, лёс, тэма смерці, самазабойства і першыя спробы супрацьстаяць свайму лёсу, выправіць несправядлівасць" [4, *142*]. Кожны фалькларыст мусіць пагадзіцца з тым, што пры характарыстыцы дэмакратычнай літаратуры Д.С. Ліхачоў як быццам пералічвае і адметныя

рысы народнай пазаабрадавай лірыкі з яе цалкам адрозным ад абрадавых песень стылем увасаблення чалавека ў свеце, адмысловым лірызмам, якога не магло быць (і не было) у абрадавай лірыцы.

Міфалагічнай свядомасці ўласціва ўспрымаць свет драматычна, нават трагічна як паступовае нарастанне энтрапійнасці, змагацца з якой калектыўнае "Мы" лічыла мэтазгодным з дапамогай касмалагічных рытуалаў, якія часова зноў аднаўлялі сацыяльна-прыродную гармонію (космас) праз узнаўленне міфалагічных прэцэдэнтаў і структур. Пры гэтым выканаўцы і ўдзельнікі абрадаў набывалі статус рытуальных намеснікаў міфалагічных персанажаў, увасаблялі іх, надзяляючыся ў кантэксце абраднасці станоўчымі або адмоўнымі рысамі, што было аднолькава важным у рытуальным плане. Калі ў велічальна-заклінальных песнях адзіна магчымымі былі ідэальныя персанажы, то дыскурс дакаральна-заклінальных больш складаны: ён набывае рысы выкрывання, высмейвання, адмаўлення, яго адмоўным персанажам – групавым або ўмоўна індывідуальным – супрацьстаіць пазітыўнае "мы", хаця ў розных тэкстах яны могуць мяняцца месцамі. Напрыклад, у адной песні хлопцы ганьбяць дзяўчат, а ў другой – дзяўчаты хлопцаў. Такім чынам, з аднаго боку, абрадавыя песні – лірыка жадання ідэальнага, якое з'яўляецца тэмай, зместам і вобразамі. З другога боку, гэта лірыка перажывання ўмоўных, выдуманых, нерэальных падзей і сітуацый, семантычна звязаных з суб'ектамі, аб'ектамі і з'явамі, якія адносяцца не да рэальнага жыцця, а да сферы міфарытуальнага быцця. Напрыклад, у калядных і валачобных песнях сялянскі двор метафарычна замяшчае Сусвет, сялянская сям'я – міфалагічную нябесную, паэтычныя вобразы становяцца знакамі рытуальнага зместу.

Нас не павінна бянтэжыць тое, што вобразны матэрыял як быццам чэрпаецца з рэальнай рэчаіснасці (бо адкуль яшчэ яго браць) і абапіраецца на яе пры камбінаторыцы канцэптаў. Рэальнасць у абрадавых песнях гранічна ўмоўная: метафарычна ўмоўныя сялянскі двор па сямі слупах, сувязі

людзей з багамі, гасцяванне багоў за сялянскім сталом, крайне ідэалізаваныя члены сялянскай сям'і і г.д. Вельмі важна мець на ўвазе, што велічанні стасуюцца не з рэальнымі людзьмі, хаця фармальна адрасуюцца ім, а з міфалагічнымі персанажамі, субстытутамі якіх выступаюць людзі. Асоба, характар, сацыяльнае становішча адрасатаў не маюць роўна ніякага значэння.

У традыцыйнай фальклярыстыцы калядныя песні, звернутыя, напрыклад, да незамужняй дачкі гаспадара, разглядаюцца з боку іх функцыі як велічанне канкрэтнай асобы. Так, калі разглядаць абрадавую сітуацыю ў прагматычна-бытавым ключы. Але ў рытуальным плане, калі ўлічваць універсальнасць паэтычных матываў (надзвычайная прыгажосць дзяўчыны, яе заняткі, забавы, упрыгажэнні, колькасць сватоў, свабодны выбар ёю пары і г.д.), тут сфакусіраваны момант сінкрэтычнага адзінства індывідуальнага, сямейнага і калектыўнага жадання, спалучэнне сацыяльнага з міфалагічным. Рытуальнае выступае ў выглядзе паэтычна закадзіраванага жадання ў яго стваральнай форме, паколькі аб'ядноўвае ўсе ўзроўні грамадскай арганізацыі ў накірунку стварэння маладой шлюбнай пары, якая ў рытуальны час значная не сама па сабе, а ў плане метафарычнага замяшчэння асоб міфалагічнай пары. Адсюль універсальны закон абрадавай паэзіі – мадэляванне звышкаштоўных суб'ектаў і аб'ектаў. Рэальнасць, знакам якой можа быць канкрэтнае імя, злучаецца з рытуальнай метафарыстыкай, што аперыруе акрэсленым наборам характарыстычных прасторава-часавых блокаў, прымацаваных да кожнага персанажа. Так, гаспадар заўсёды заможны, знатны, велічны, на яго полі працуюць міфалагічныя стваральнікі ўраджаю, разумная і шчаслівая гаспадыня хаты, удачлівы і адважны іх сын. Карацей кажучы, "зададзенасць" сюжэтных сітуацый і іх абавязковае, рытуальна неабходнае шчаслівае вырашэнне – характэрная рыса каляндарна-абрадавых песень.

Падобная карціна назіраецца і ў больш позняй вясельнай лірыцы з тым толькі адрозненнем, што велічанне і

зніжэнне тут, акрамя ўсяго, мае сацыяльна-гістарычную падаплёку – супрацьстаянне двух родаў, пастаўленых у сітуацыю неабходнага збліжэння дзякуючы шлюбу іх маладых прадстаўнікоў. Драматургія вясельнай абраднасці грунтуецца на песенным змаганні і прымірэнні дзвюх партый – жаніха і нявесты. Нягледзячы на тое, што песенная метафарыстыка падае вяселле як паўтарэнне прэцэдэнтнага першашлюбу сонца і месяца і тым самым нанава ўсталёўвае ідэальны універсум, яго гармоніі не адзін раз пагражае разбуральнае ўздзеянне радавых пачуццяў і перажыванняў. Аптымізм, так уласцівы каляндарна-абрадавай паэзіі, знаходзіцца ў вясельнай лірыцы ў стане няўстойлівай раўнавагі, утвараючы трыяду *канфлікт – зняцце канфлікту – напамін пра канфлікт* то ў агрэсіўна-насмешлівай паэтыцы дакаральных песень, то ў драматычнай напружанасці галашэнняў (рускае вяселле), то ў элегічным смутку песень-роздумаў нявесты аб родным доме і чужым, аб роднай маці і свекрыві. Калектыўны маналог каляндарна-абрадавай паэзіі саступае месца калектыўнай дыялагічнасці вяселля з такім вынікам, як распад ідэальнага.

У новым абрадавым кантэксце прынцып паўтаральнасці старых жанравых форм уваходзіў у супярэчанне з гістарычнай асновай вясельнай абраднасці, якая абумовіла зрух паэзіі ў бок элегізму і драматыкі з такімі структурна-змястоўнымі апазіцыямі, як родны дом – чужая сям'я, бесклапотнае дзявоцкае жыццё – падняволь нае сямейнае, клапатлівыя бацькі – грозныя свёкар і свякроў, былы мілы – і цяперашні той, каго не ведала, ды стала з ім на шлюбе.

Суб'ектыўныя пачуцці маладой маглі зусім не супадаць з драматычна напружаным тонам галашэнняў, але іх абавязковае выкананне, як і паводзіны нявесты, задаваліся абрадам і павінны былі цалкам адпавядаць абрадаваму канону. Такім чынам, не галашэнні і песні "падстройваліся" пад пачуцці асобы, а наадварот – пачуцці і перажыванні персанажаў выклікаліся пэўным момантам абраднасці. Нездарма рускае вяселле напаўнялася галашэннямі толькі да

вянца, а далей маладая ні ў якім разе не мела права галасіць або плакаць. Мастацкай ілюзіяй была і так званая рэалістычная праўдзівасць вясельных элегічных песень-маналогаў нявесты аб сваіх думках і пачуццях, якія належылі не ёй, а вобразу-ролі, хаця пры гэтым меркавалася, што яны ўласцівыя маладой як асобе, што яны аб'ектыўныя і рэальныя.

Па-сапраўднаму рэальным быў выключна рытуальны псіхалагізм, таму што ў вясельнай лірыцы перадаваліся менавіта тыя нарматыўныя рухі душы, якія павінны быць ў маладой на працягу выканання абрадавай ролі. Псіхалагізм вясельнай лірыкі, такім чынам, належыць рытуальнаму тыпу, а зусім не рэалістычнаму. Калі каляндарна-абрадавыя песні ўсё выдумка, фантазія, умоўнасць, то вясельныя больш падобны да праўды, але мера гэтай праўды, як можна было пераканацца, яшчэ патрабуе ўдакладнення. Хаця сума мастацкіх магчымасцей вясельнай лірыкі непараўнальна большая за магчымасці лірыкі каляндарна-абрадавай, семантычная вось іх лірызму задавалася, асвячалася і рэгламентавалася абрадам.

Усе фармальныя элементы, запазычаная з цалкам закончанай і ўстойлівай мастацкай сістэмы абрадавай лірыкі, праламляюцца ў пазаабрадавай скрозь прызму новага бачання свету і чалавека. Тэксты пазаабрадавых песень з'яўляюцца носьбітам прынцыпова новай інфармацыі, што ўзнікае на скрыжаванні мноства ліній рэальнасці, узнаўляюць рэальныя бытавыя сувязі людзей па лініі любоўных, сямейных і грамадскіх стасункаў, сфакусіраваных ва ўнутраным свеце асобы. Гістарычнасць тэксту пазаабрадавай песні зусім не азначае яе дакладнасці. Пачуцці і перажыванні асобы перадаюцца пры дапамозе стэратыпных формул і выразаў, якія, нягледзячы на вялікую колькасць прымет выяўлення сапраўднага штоддзённага жыцця, адсылаюць зусім не да рэчаіснасці, а да вобразных і семантычных кодаў новай паэтычнай сістэмы. Кампенсацыяй за стэратыпнасць апісанняў і прадказальнасць сітуацый служыла багацце

псіхатыпаў лірычных герояў. Мастацкі змест пазаабрадавых песень даволі часта супярэчыў бытавым маральным нормам і прадпісанням, у той час як абрадавых абсалютна адпавядаў рытуальнай парадыгме.

Свабоднае, арганізаванае па новых мастацкіх законах выяўленне думак і пачуццяў персанажаў пазаабрадавых песень, разнастайнасць іх жыццёвых пазіцый не толькі спрыяла разняволенню індывідуальнай свядомасці рэцыпіентаў, але давала сацыяльнай асобе новыя маральныя арыенціры, бо пазаабрадавыя песні ўспрымаліся за праўду жыцця і гэтай мастацкай праўдай вымяраліся і апраўдваліся ўласныя думкі, пачуцці, памкненні, памылкі, учынкі. Можна нават гаварыць пра функцыянальнае падабенства пазаабрадавых песень і прыказак: абодва жанры "прыкладаліся" да пэўнай жыццёвай сітуацыі і служылі апраўданнем / выкрыванням пазіцыі яе ўдзельнікаў.

Працэс выканання пазаабрадавай песні актуалізаваў далучэнне псіхалагічнага стану персанажа да спевакоў або слухачоў, у той час як пры выкананні абрадавай, наадварот, адбывалася сумяшчэнне адрасатаў з канцэптуальнай сутнасцю прадстаўленых мастацкіх вобразаў. Рэальнага чалавека ўводзілі ў мастацкі свет твораў, дзе ён змяняўся да непазнавальнасці, як быццам пры пераходзе з рэальнага ў мастацкае з ім адбываліся метамарфозы: кожны гаспадар станавіўся богаабраным, усімі паважаным, набываў статус суддзі або заможнага пана, яго сын – удачлівым паляўнічым, смелым ваяром, выклікаў здзіўленне караля сваім мужным выглядам, яго дачка – падобнай на царэўну ці каралеўну, жаданай нявестай, кожная нявеста, якую ўхвалялі ў вясельных песнях, – найпрыгажэйшай у свеце, кожны бацька народжанага дзіцяці – спагадлівым мужам і г.д. Адрасатам абрадавых песень падносіліся іх абагуленыя ідэалізаваныя або гратэскныя партрэты, у якіх яны павіны былі бачыць саміх сябе. Містэрыальнае дачыненне суб'ектаў да рытуальнага змяняецца ў пазаабрадавай лірыцы на дачыненне яе мастацкага свету да ладу жыцця і ўнутраных пе-

ражыванняў рэальных асоб. Кампазіцыйнае спалучэнне вобразаў, падзей і пачуццяў скіроўваецца на стварэнне драматычных эфектаў, якія абапіраюцца на рэальныя, а не кананізаваныя жанрамі абрадавай лірыкі паводзіны і пачуцці чалавека.

Такім чынам, можна канстатаваць, што кардынальнае адрозненне мастацкіх дыскурсаў абрадавых і пазаабрадавых песень перш за ўсё абумоўлівалася розным характарам прагматыкі, рознавектарнасцю стасункаў рэальных суб'ектаў і мастацкіх вобразаў-персанажаў: у абрадавай паэзіі гэта заўсёды дапасаванне аб'екта да ідэальнага, гратэскнага, элегічна афарбаванага мастацкага свету, а ў пазаабрадавай, наадварот, драматычнага і – даволі рэдка, у асноўным у любоўных песнях, – ідылічнага мастацкага свету да жыццёвага універсума суб'ектаў прагматычнай сітуацыі. Мастацкі дыскурс пазаабрадавых песень цалкам арыентаваны на стварэнне жыццепадобнай карціны, дынамічнае разгортванне тэкстаў прадугледжвае з'яўленне і сюжэтна-сітуацыйнае счапленне персанажаў – знакаў сацыяльна-побытавай эмпірыкі, да якой яны апелююць. Расповеды імпліцытных аўтараў пра тое, што ім вядома, пра што яны чулі і што складае частку іх свядомасці, лірычныя споведзі экспліцытнага "я" проста абавязаны быць жыццепадобнымі, каб імпірычнае "я" выканаўцаў і рэцыпіентаў магло суаднесці выказанае з сваім унутраным светам, праблемамі, калізіямі і сітуацыямі ўласнага жыцця, асабістымі мэтамі, ідэаламі, каштоўнасцямі. Індывідуальнае выпрабоўвалася тым мастацкім, якое было зусім не адэкватна знешняй рэальнасці, а з'яўлялася яе паэтычным вобразам і мастацкай канцэпцыяй.

Удакладняючы змест тэрміна *пазаабрадавая лірыка*, зазначым, што ён мае права на існаванне не таму, што яе творы маглі выконвацца "абы-калі", і зусім не таму, што яна існуе па-за абрадамі, бо, як вядома, пэўная частка пазаабрадавых песень абсалютна свабодна, на падставе асыцыятыўных сувязей, прымяркоўвалася да абрадаў, а з прычыны адметнасці мастацкага дыскурса пазаабрадавай лірыч-

най плыні, з якой выключалася святочна-абрадавая сфера, а разам з ёю выключаліся вобразы-ролі, вобразы-маскі, так уласцівыя абрадавай паэзіі.

Літаратура

1. *Ерёмина В.И.* Классификация народной лирической песни в советской фольклористике // Русский фольклор. Т. XVII. Проблемы "Свода русского фольклора". Л., 1977.

2. *Кравцов Н.И.* Система жанров русского фольклора // Кравцов Н.И. Проблемы славянского фольклора. М., 1972

3. *Лихачёв Д.С.* Избранные работы: В 3 т. Т.1. Л., 1987

4. *Лихачёв Д.С.* Избранные работы: В 3 т. Т.3. Л., 1987.

5. *Путилов Б.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

6. Русское народное поэтическое творчество: Учебное пособие для филологических факультетов педагогических институтов / Под редакцией проф. Н.И. Кравцова. М., 1971.

7. *Смирнов И.П.* Мегаистория: К исторической типологии культуры. М., 2000.

8. *Юнг К.Г.* Психологические типы. Мн., 1998.

Ольга Викторовна Приемко,
кандидат филологических наук,
старший преподаватель

Исторический субстрат и фольклорная формула в Полесской свадьбе

В отличие от жанров фольклора, в которых исторический план изображения действительности раскрывает прежде всего аспекты политической жизни, общественную проблематику, свадебные песни, возникшие в лоне обрядовой поэзии, содержат в себе лишь отдельные реалии, реминисценции политической, социальной и общественной жизни. Проблема определения исторической основы свадебной пес-

ни имеет свои трудности. Это, во-первых, конкретизация понятия "исторический" применительно к обрядовым произведениям; во-вторых, выбор подхода к свадебным текстам как к источнику сведений, пригодных для воссоздания истории и форм бытия народа; в-третьих, определение характера эволюции тех или иных историко-бытовых мотивообразующих реалий в фольклорной формуле. Как писал Б.Н. Путилов, "одна из первичных трудностей состоит в том, чтобы определить границы понятия истории как предмета фольклора" [18, *224*]. Ученый подчеркивал, что на этом пути исследователь должен удержаться от двух крайностей: с одной стороны, от сведения содержания исторического уровня песни лишь к аспектам политической жизни, с другой, от отождествления этого понятия с безбрежным понятием "действительность" [18, *224*]. В нашей статье в номинацию "исторический" вкладывается вполне определенный спектр понятий: те ситуационные моменты стадий социального развития, древних институтов брачного права, норм семейно-бытовых отношений, которые организовывали жизнь наших предков и в остаточной форме сохранились в свадебных песнях.

Выбор методического пути реконструкции историко-бытовой реальности свадебных песен определили положения о "переработке, типизации и формулизации" поэтических текстов, сформулированные в современной науке [18, *235*]. В этих исследованиях на смену представлению, согласно которому содержащиеся в фольклоре сведения об историческом субстрате если и не вполне точны, то лишь вследствие постепенной аккумуляции (по мере удаления от описываемых событий и явлений во времени и пространстве) отдельных частных добавлений и искажений, в конечном итоге существенно деформирующих вполне по началу достоверную картину [14], приходит осознание того, что любое поэтическое произведение вообще и обрядовое, в частности, изначально выступает "как целое, как явление народного искусства, которому свойственны определенные закономер-

ности" [8], и потому воспроизводит породившую его и так или иначе в нем отраженную реальность в достаточно специфическом виде, преобразуя исторический материал в соответствии со своими правилами и потребностями. Например, эпический мир, по мнению Б.Н. Путилова, – "это своеобразная модель мира действительности, которая строится по определенным законам. Художественная модель и действующий мир не совпадают, но определенным образом соотносятся. Эпический мир не есть просто искаженная картина действительности, но не есть и картина достоверная, которая пишется по законам реалистического правдоподобия. Это обстоятельство надо учитывать, когда мы извлекаем из эпоса сведения, относящиеся к политической истории, быту, социальным отношениям, предметному миру и т.д" [20, 77]. Эти выводы известный ученый сделал относительно эпоса, но они в значительной степени применимы и к другим фольклорным жанрам, в частности, к свадебным песням. Специфику реализации подобного подхода мы решили проследить, анализируя фольклорные факты одного из интереснейших в обрядовом отношении регионов – Белорусского Полесья.

Исследование свадебных текстов показало, что быт и история не выступают в своем "чистом" и подлинном виде. Факты реальности преломляются сквозь призму свадебного восприятия и свадебной эстетики. Но исторический субстрат не исчезает полностью, не растворяется в поэтически переосмысленном материале, а сохраняется в трансформированных формах, в виде поэтических мотивов и образов. Перекодировка историко-бытовых явлений в поэтические мотивы сопровождается созданием типовых персонажей, появлением внеисторических мотивировок и психологических характеристик, включением ряда вымышленных подробностей и реалий. Например, свадебный хлеб – коровай – получает в полесских текстах поэтически вымышленное воплощение, организованное путем гиперболизированной демонстрации количества продуктов, потребовавшихся для его изготовления:

А што ў нашым караваі?
Да сямі нівак пшаніца,
Да сямі крыніц вадзіца,
Да сямі сальніц сальніца,
Да сямі курак яечка... [15, № *93*].

Необходимо подчеркнуть, что процесс творческого переосмысления историко-бытовой действительности наблюдается в той или иной форме почти в каждой песне, но механизм превращения собственно исторического материала в поэтические элементы определяется жанровой принадлежностью произведения. Так, момент приезда жениха в дом девушки зафиксирован в песнях различной жанровой принадлежности. В ритуальной песне бытовые детали отражаются специфически-прямо: "*Пашла тешча ў сэло – кожуха добываты, свого зятя вытаты*" [9, №*177*], в величальной же песне – опосредованно, через представление идеализированного облика персонажа свадьбы:

Чи ўси бояры на двыры?
Чи хорыш женишок на кыни?
Пуд им коник сывый,
И на ручках соколык,
А на ём шапка красна,
Як зырочка ясна... [9, № *64*].

Анализ полесского материала представляет примеры воздействия реальных явлений на генезис и развитие определенных мотивов и образов. Характер эволюции поэтических элементов определяется, на наш взгляд, способностью обрядового фольклора открывать в бытовом материале конфликтную оппозицию, приобретающую структурный характер, и глубиной раскрытия противоречий конфликтующих сторон. Как отмечал Б.Н. Путилов, "в этнографическом явлении фольклорное творчество обнаруживает присутствующую в нем (явно или скрытно) конфликтную оппозицию, либо само привносит в него эту последнюю... В этом одно из ее (фольклорной формулы) специфических отличий от самого субстрата, который в практике народной жизни отнюдь

не с такой обязательностью и неизбежностью порождает конфликтные коллизии..." [19, *10-11*]. При таком подходе к историческому материалу допустимо предположить, что возможность конфликтной реализации в различных поэтических мотивах оформляется в различной степени. Например, песни, моделирующие столкновение двух сторон (при ориентации обряда на благополучную развязку), дают картину бескомпромиссной борьбы жениха с тестем, глубокого конфликта двух "дружин" и драматической развязки. Мотив "войны" реализуется следующим образом: жених собирает "дружину", состоящую из родственников, "родныны":

Сабраўса женишок з своею дружыною,
Да хоче поехаты, да пэрэд тэстэм статы,
Тэстя звоеваты, соби девоньку ўзяты...[9, № *57*].

Сила "дружины" молодого в полесских песнях показана чаще всего опосредованно, через реакцию окружающей среды: при приближении "войска" жениха "*стогне доруженька, шумить дубровонька*". Во дворе у тестя молодой и его родные ломают "*зализныя масты*", разрывают "*тонкія абрусы*", разбивают "*тыя бэрэвы, шчо ў тэстя пэрэд двэрмы*". Наиболее драматическая фаза конфликта представлена моментом вступления в "борьбу" "дружины" невесты: "*Нэ нападай, Літва! По своей воле бітьса будэм до паденія, а Ганну вам нэ оддадім!*" [* 1]. И развязка: "война" "*подвуръе разбіла, застулье запіла, дітятко взяла*".

Таким образом, представленная в мотиве "войны" возможность обнаружения противоборствующих сил, "особенного внутреннего напряжения и драматизма" [19, *12-13*], глубокой конфликтной оппозиции, трансформированной из мнимой в действительную, ставит этот мотив в положение глубокого противоречия с реальной жизнью и приводит в конечном итоге к превращению поэтического элемента в обрядовую игру.

Нами замечено, что чем интенсивнее и нагляднее поэтически домысливается реальная историческая практика, чем больше дополняются мотивами борьбы песенные обра-

зы, тем чаще они превращаются в условно-игровые поэтические формы. И соответственно, чем меньшей способностью к раскрытию внутренней конфликтности обладает тот или иной мотив, тем больше у него шансов сохранить в процессе бытования свою первоначальную семантику.

По характеру эволюции историко-бытовых мотивов свадебных песен полешуков мы подразделили последние на две группы: тексты с трансформированными мотивами и произведения с константными мотивами. К первой группе относятся песни с мотивами "поиска невесты вдалеке", "войны", "выкупа девушки" и другие.

Существенным компонентов содержания полесских песен является намек на иные, чем сейчас, формы брака: "*Пойдь, женішок, тры селы, через четыры, да стань собі ў пятом сілі, да стань у тестя на дворы*" [5, № *12*]. Возможно, что в мотиве "поиска невесты вдалеке", "*через четыры села*" отразились явления экзогамии с характерной для нее практикой добывания жены за пределами микромира жениха. Этот мотив связан с представлениями о строении пространства. В полесских песнях довольно широко отражено реальное топографическое пространство, имеющее свои строго определенные границы и воспринимаемое всегда как реально существующее. Внутреннее членение реального пространства в поэзии полешуков воспроизводит отношения "свой – чужой" (в отличие от мифологического, семантика которого заключается в противопоставлении "люди – нелюди"), то есть делится на внутреннее и внешнее.

Внутренне пространство не является однородным, оно расчленяется таким образом, что в каждой из областей должен находиться объект – тотем, ответственный, по мнению М.Д. Ахундова, за различные качества разных областей пространства [1, *44*], наделяя их максимально благоприятными характеристиками. В поэзии полешуков подобными "тотемными центрами" были дом, двор, улица, деревня, границы между которыми реально воспринимались. За относительно упорядоченным внутренним пространством, организованным

порядком обрядов и табу, располагалось внешнее, наделенное отрицательными характеристиками. Как отмечали А.К. Байбурин и Г.А. Левинтон, "система границ в деревне жениха дублируется такой же системой в деревне невесты" [3, *92*]. Исследователи подчеркивали важность "прохождения определенных границ и пребывания в разделяемых ими локусах" [3, *91*]. В работе "К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе" ими подчеркнута важная роль дома как "центрального локуса", обрядовое значение ворот, дверей и порога как этапов движения внутри него. Объектом внимания стало внутренне пространство дома, функциональная роль лавки. Иерархический смысл, по мнению исследователей, приобретает распределение людей в пространстве: оно отражает "либо социальную структуру (в том числе и внутри достаточно малых групп), либо окказиональную иерархию (как в обряде)" [3, *104*]. Например, принципом рассаживания за столом является родственная близость, когда родственники рассаживаются по степени близости к молодым. Как свидетельствуют полесские материалы, в доме девушки возле молодой ее родные располагались в следующем порядке: "*дзявочкі дай у тры радочкі*", затем "*бацько і маты, сэстры, браты, рёд, племя, сусіды, людзі добрыя*" [* 2]. После венчания девушку окружает уже родня жениха – "*усё женышкова роднына: по правый бочок свашечка, а по ливы бочок Янусько*" [16, *51*].

Наблюдения А.К. Байбурина и Г.А. Левинтона, касающиеся значимости пространства в свадебном обряде, важны для настоящего исследования в том числе с точки зрения пространственного поведения молодых. Отметим, что исполнение значительного количества полесских песен связано с пространственным перемещением молодых внутри дома. Так, невеста проходит путь по диагонали избы от переднего угла к печи, затем к лавке: "*Молодая дивонька по синёчкам ходить, по новой светлицы из покутя да до запечка*" [5, № *15*]. Красный угол и печь носителями фольклорной традиции осознавались как два центра жилища. Если

учесть значимость диагонали в пространственной ориентации дома (красный угол указывает на полдень, свет; печь – на заход, тьму [2, *128*]), то можно рассматривать перемещение невесты как путь к северной, темной стороне. Бытует мнение, что внутренне пространство жилища имеет свои точки соприкосновения с "нижним миром" [21, *70–71*]. Одна из таких точек – задний или печной угол. Нахождение в нем невесты, по-видимому, соответствует периоду изоляции, уподобляемому временной смерти. Об этом говорят сведения по традициям соседних регионов. Например, в украинской обрядности невеста должна была во время сватовства находиться в печном углу. Особую роль играет лавка, на которую садится невеста. Лавки являются элементами жилища, соединяющими его "центр" и "периферию". Сидение, хождение по лавке семиотично [2, *159*].

Поведение невесты выражает "пороговое" состояние. Полесскую свадьбу мы рассматриваем как обряд перехода, опираясь на предложенный В. Тэрнером анализ "состояния" личности во время свадьбы. Исследователь выделил три фазы. "Первая" фаза (разделение) включает в себя символическое поведение, означающее открепление личности или группы от занимаемого ранее места в социальной структуре или от определенных культурных обстоятельств ("состояния"), или от того и другого сразу. Во время промежуточного "лиминального" периода особенности ритуального субъекта ("переходящего") двойственны: он проходит через ту область культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния. В третьей фазе (восстановления или воссоединения) переход завершается. Ритуальный объект – личность или группа – опять обретает сравнительно стабильное состояние и благодаря этому получает vis-a-vis к другим права и обязанности четко определенного "структурного типа" [23, *168–169*]. Центральным персонажем обрядов отделения, грани и воссоединения в полесской свадьбе является невеста. Свойства ее как "пороговой" личности выражаются в песнях и ритуальных действиях различными

способами. Так, девушку на руках переносят в повозку и снимают с нее; кроме того, под руки ее всегда ведет подруга или родственница – этот факт говорит о трудности преодоления границ, разделяющих внутреннее и внешнее пространство. Аналогичное происходит и с женихом, который не должен самостоятельно садиться в повозку и выходить из нее.

"Чужая" сторона иногда имеет в песнях реальное топографическое наименование, например, название городов или местечек: "*Бярэсце*", "*Святая Воля*", "*Ільвов*", "*Киев*", "*Пинск*". Вполне вероятно, что то или иное название указывало на реальную местность, куда отправлялась невеста после замужества. Однако возможен вариант, что в тексте использовалась произвольная номинация, ассоциирующаяся у исполнителей с большим расстоянием, далеко расположенной местностью.

Внешнее пространство, имея вне фольклорного контекста строго определенную семантику, в полесских текстах приобретает иное содержание. Например, в песнях упоминается турецкая земля:

Молода діўчіна,
Куды тэбэ бацько оддае:
Чі ў туркэ, чі ў татары,
Чі ў турэцкую землю,
Чі ў вэлікую сэмью...[9, № *274*].

Возможно, таким образом изображается не реальная ситуация передачи девушки туркам, а поэтически обозначается все чужое, "не-наше".

Неоднократно в полесских песнях упоминается "Дунай":

И ты, рыченька Дунаю,
Прибывай с жемчугою до краю.
Нам тая жэмчуга потреба
Старосты коныченьки коваты,
В дороженьку выезжаты...[11, *281*].

Номинация "Дунай" многозначна. Видимо, в полесских текстах это не только топоним, но и родовое понятие "водо-

ем". Иногда в песнях "Дунай" трансформируется в своеобразное определение с неявным семантическим содержанием: "Дунай – река – море" [17, *436*]. Исследователи отмечают, что многообразие значений слова "Дунай" закрепилось в его этимологиях: "dunaj" (старопол.) – "далекая, незнакомая река, море"; "dunaj" (пол.) – "глубокие воды с высокими берегами"; "дунай" (укр.) – "водный разлив" и так далее [13, *121*]. С верой в отдаленность, закрепленность местонахождения "Дуная" сталкиваемся в зафиксированном на Полесье представлении, что в конце концов все реки впадают в Дунай [12, *213*]. В песнях "Дунай" иногда ассоциируется с морем:

Хто мою голэўку росчэсаў,
Дэ мое ўплёты подэваў?
Дэ мое ўплёты подэваў,
Чы на мора, на Дунай попускаў? [* 3].

"Море", "озеро", "река" воспринимается не только как обозначение водоемов определенного типа, но и как обобщающие понятия "воды", "водных пространств". Это позволяет им вступать в ассоциативно-синонимические отношения, выстраивать цепочки: "море – озеро", "волны – река – Дунай". Д.А. Мачинский, занимавшийся проблемой обозначения водоемов в русском фольклоре, отмечал, что "море" в общеславянском обозначало не только море в нашем понимании, а и озеро [13, *129*]. Отметим, что в XII в. крупные озера назывались морями [7, *76*].

Расстояние в свадебных песнях строго определено, его не преодолеть за один миг. Поэтический текст подробно останавливается на описании пути:

...Будзем ехаці чатыры мілі
Барамі,
А пятую да й жалезнымі
Мастамі,
А шостую да на цестяў двор
Да й станем [6, № *1010*].

В дороге могут встречаться преграды: "*Чырвонаю да калінаю зарасла, зялёнаю да малінаю завісла*" [4, *169*]. Возможно, что препятствия, встречающиеся на пути свадебного поезда, имели естественное, природное происхождение, в дальнейшем – стали сюжетными, поэтическими. Цели жених достигает, только преодолев усталость, дорожные неудобства, недоброжелательность и даже явную враждебность встречающих, чего в действительности могло уже не быть.

Элементы, связанные с такой формой брака, как выкуп молодой, получили поэтическое переосмысление в текстах с мотивом "торговли". Например, песня-диалог девушки-невесты с матерью:

Прыехалы ільвувцы,
Сыплюць по скам'і чірвунцы.
– Торгуй, моя матэнька, не беры,
Я ў тэбэ лепша, як воны .
– Як жа мне не даті,
Прыехалы тыя люды,
Коб тобе ўзяты [9, № *113*].

Песня вводит в обрядово-поэтический контекст мотив продажи, изменяя характер того соглашения, посредством которого осуществлялся брак, включая в него конфликтное начало, противопоставление двух близких людей – матери и дочери. Драматизм песенного конфликта, часто не имевший аналогов в обрядовом действии, трансформировал мотив, придавая ему условно-поэтическую семантику. Таким образом, мотивы "поиска невесты вдалеке", "войны", "выкупа девушки" трансформировались в условные поэтические формы, которые определяли эстетику жанра.

Вторая группа полесских песен включает в себя мотивы, сохранившие почти неизменной первоначальную семантику и функциональные связи с историко-бытовыми деталями. Сюда относятся тексты с мотивами, отражающими роль матери на свадьбе, включающими представления о магических и религиозных воззрениях предков полешуков, сведения о социальной организации.

Мотивы многих полесских песен дают свидетельства важной роли матери на свадьбе. Так, мать жениха отправляла сына за девушкой, встречала молодых; мать невесты готовила "дары" будущим родственникам, наделяла невесту приданым: "*Да гадай, думай, моя матонька, кулько на вэрбы листыночок, кулько трэба мне подарочкоў*" [9, № *26*].

Вера в действенность магических средств и приемов не могла не отразиться в песенном творчестве полешуков, которое буквально пронизано свидетельствами об использовании магических свойств растений, животных, человеческого следа, человеческого слова. Например, текст песни, сопровождающей ритуальный обход вокруг свадебного поезда, представляет собой краткую магическую формулу, схожую с заклятием: "*Ой, ворогі, ворогі, нэ пэрэходьте дорогі. Ой, ворогі, ворожэнькі, ступэтэ з дорожэнькі*" [* 4]. Песня исполнялась несколько раз в течение промежутка времени, необходимого, чтобы родители трижды обошли вокруг возов и окропили их водой. Подобного рода действия сходны с действиями с водой в календарных обрядах, известных на Полесье и в наши дни. В частности, "на Юрья" полешуки обходили домашний скот, окропляя животных водой, "*коб нэ напалі врокі*" [10, *50*]. Очевидно, что действия родителей молодых на свадьбе и сопровождающую их своеобразную фольклорную формулу можно классифицировать как акт предохранения будущих супругов от "вроков" – недоброжелательности, порчи, сглаза.

В содержании полесских песен находим указания на использование в обрядности "тройзелья":

Мы в косцэле бывалі,
Тройзэлье відалі:
Одное зэлье – рута,
А другое – мята,
А трэйцее – кветкі,
Шоб любіліся дзэткі [16, *13*].

По народным поверьям, "тройзелье" – это сказочное целебное растение, поэтическая формула которого образова-

лась, очевидно, по законам фольклорного утроения. В научной литературе высказывались предположения, что подобное зелье – это растение, выросшее на месте жертвоприношения, на святом месте, благодаря чему оно обладало священными, магическими свойствами [22, *63*]. Совершенно естественно, что в процессе создания фольклорной формулы был использован готовый архаический образ, но с новыми поэтическими функциями.

Со времени введения христианства в полесскую свадебную обрядность в качестве составных элементов вошли обряды благословения и церковного венчания. Фольклорное осмысление христианских идей добавило в свадебные песни Полесья такие мотивы, как "приход Пречистой к невесте – сироте", "участие Бога и ангелов в приготовлении коровая" и так далее:

У саду голье висит,
Сам Бог коровай мисит,
Пречыстая свитит,
Янголи воду носят,
Хрыстос прыступае
Хустую накрывае [16, № *163*].

Объединяющим фактором для вышеперечисленных мотивов является то, что в современной обрядности они не потеряли своей актуальности. Семантика их образов не получила дополнительной нагрузки в виде мотивов конфликта, борьбы. Так, мать на свадьбе и сейчас играет определяющую роль, сохранился в неизменном виде магический элемент обхода свадебного поезда и так далее. Очевидно, что рассмотренные мотивы не обладают ярко выраженной способностью к раскрытию внутреннего конфликта, чем и определяется стабильность исходного значения поэтических образов.

Таким образом, анализ полесских песен показывает, что ритуальная действительность, бытовое окружение, исторические события, магические представления, присущие данному этноисторическому субстрату, преломляясь сквозь призму свадебной эстетики, являются той жанрообразующей и

мотивообразующей основой, на базе которой возникают, развиваются и исчезают свадебные поэтические произведения.

Примечания

*1. Записано автором в 1990 г. в д. Озаричи Брестской области от Е.Н. Яруты (Синковской), 1926 г.р.

*2. Записано автором в 1988 г. в д. Лыща Брестской области от А.С. Линкевич, 1922 г.р.

*3. Записано автором в 1992 г. в д. Соколовка Брестской области от Ф.П. Петрашевич, 1931 г.р.

*4. Записано автором в 1992 г. в д. Соколовка Брестской области от А.Е. Сергеюк, 1930 г.р.

Литература

1. *Ахундов М.Д.* Пространство и время: от мифа к науке // Природа. 1987. № 3.

2. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.,1983.

3. *Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. Л., 1978.

4. Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры. Брэсцкая вобласць. Мн., 1973.

5. *Булгаковский Д.Г.* Пинчуки. Этнографический сборник // Записки ИРГО по отделению этнографии. М., 1890. Т.XIII. Вып.3.

6. Вяселле. Песні: У 6 кн. Кн. 1. Мн., 1980.

7. *Горский А.А.* "Море" в "Слове о полку Игореве" // Вестник МГУ. Серия 8. История. 1985. № 3.

8. *Далгат У.Б.* Эпический историзм в развитии // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988; Фольклор и этнографическая действительность: Сб. статей к 70-летию Б. Путилова, СПб., 1992.

9. *Довнар-Запольский М.В.* Белорусское Полесье: Сборник этнографических материалов. Песни пинчуков // Университетские Известия. 1896. № 1.

10. Земляробчы каляндар. Абрады і звычаі. Мн., 1990.

11. *Киркор А.К.* Живописная Россия: Белорусское Полесье. СПб., 1882. Т. 3. Ч. 2.

12. *Климчук Ф.Д., Шепелевич В.В.* "Дунай" в традиционном фольклоре двух деревень Надъясельдья // Этногенез белорусов. Мн., 1973.

13. *Мачинский Д.А.* "Дунай" русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.

14. *Мижаев М.И.* Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов. Черкесск, 1973; *Липец Р., Серов С.* Ведение // Этническая история и фольклор. М., 1977; *Плюханова М.Б.* О природе некоторых фольклорно-исторических представлений // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992.

15. Палескае вяселле / Уклад.і рэд. В.А.Захаравай. Мн., 1984.

16. Piosenki gminne ludu Pinskiego / Zbirai i pzrekiadai R. Zienkiewicz. Kowno, 1851.

17. *Потебня А.А.* Объяснение малорусских и сходных народных песен. II. Колядки и щедровки. Варшава, 1887.

18. *Путилов Б.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

19. *Путилов Б.Н.* Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древнейшими представлениями и обрядами. Л., 1977.

20. *Путилов Б.Н.* Эпос и обряд // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.

21. *Седакова О.А.* Пространственный код погребального обряда // Структура текста. М., 1981.

22. *Токарев С.А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX – н. XX вв. М.- Л., 1957.

23. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.

Таццяна Анатольеўна Марозава,
кандыдат філалагічных навук, выкладчык

Вобразныя сістэмы беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў

Вывучэнне вобразных сістэм фальклорных жанраў мае доўгую гісторыю. На сённяшні дзень у гэтай галіне навукоўцамі-фальклярыстамі зроблена шмат адкрыццяў – як тэарэтычнага, так і практычнага кшталту. Тым не менш неабходна адзначыць, што ў айчыннай фальклярыстыцы на пра-

цягу XX ст. сістэмы вобразаў тых ці іншых жанраў разглядаліся ў асноўным з эмпірычнага боку. Як правіла, гэта было абумоўлена неабходнасцю хуткай сістэматызацыі зафіксаванага матэрыялу пасля шматлікіх фальклорных экспедыцый, калі галоўным з'яўлялася апісанне, а не аналіз. Фактычна, гэта быў першасны этап вывучэння палявых запісаў. Між тым усебаковае асэнсаванне вобразных сістэм фальклорных твораў, на нашу думку, магчыма толькі ў выніку аналітыка-тэарэтычнага даследавання, што ў апошні час з'яўляецца актуальнай задачай фальклярыстыкі.

Адзначым, што да абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў (далей – ПКП) адносіцца паэзія так званых памежных святаў і абрадаў, час правядзення якіх прыпадае на канец аднаго сезону і пачатак наступнага, што фармальна ўкладваецца ў перыяды ад зімы да вясны, ад вясны да лета], [ад лета да восені] і [ад восені да зімы]. У межах дадзенага даследавання мы вырашылі выкарыстаць святы і абрады першых дзвюх перыядаў каляндарных пераходаў: комплекс Масленічнага тыдня і комплекс "зялёных" святаў – Тройца (Сёмуха), Куст, Русальны тыдзень. Часавая няпэўнасць і ўзаемная тэрміновая сіметрычнасць (за сем тыдняў да Вялікадня і праз сем тыдняў пасля яго), набліжанасць то да папярэдняга цыкла, то да наступнага, а таксама іх функцыянальна-семантычная звязанасць далі падставы аб'яднаць названыя фальклорна-этнаграфічныя комплексы ў асобныя перыяды каляндарных пераходаў, сама назва якіх адразу ўказвае на своеасаблівасць дадзеных з'яў. Адпаведна аб'ектам нашага вывучэння з'яўляюцца масленічныя, траецкія, куставыя і русальныя песні. Іх значнасць праяўляецца ў тым, што, з'яўляючыся своеасаблівым адбіткам тых часоў, калі ў свядомасці чалавека ўладарыла вера ў душу ўсяго існага на зямлі і на небе, як структурныя формы на нейкім этапе свайго развіцця яны закансерваваліся, не рэалізаваўшы закладзеных у іх магчымасцей. Дзякуючы даволі моцнай спеўна-абрадавай традыцыі, яны захаваліся як запатрабавальныя адзінкі (зразумела, у часткова змене-

ным выглядзе), што робіць магчымым іх выкарыстанне ў якасці фактычнага матэрыялу.

Слоўнік "Усходнеславянскі фальклор" (1993) не ўключае ў свой склад паняцце "вобраз", але вылучае тэрмін "персанаж фальклорны" як дзейную асобу фальклорных твораў, у якасці якой "могуць выступаць звычайны чалавек ці чалавек, надзелены звышнатуральнымі якасцямі, антрапаморфныя і зааморфныя істоты, пачвары, прадстаўнікі жывёльнага свету і інш." [3, *183–184*]. Адпаведна паўстае пытанне: што такое вобраз?

У сферы мастацтва вобраз разумеецца як "узнаўленне ўжо адлюстраванай і ўсвядомленай мастаком з'явы з дапамогай тых ці іншых матэрыяльных сродкаў і знакаў – з дапамогай маўлення, мімікі і жэстаў, абрысаў і фарбаў, сістэмы гукаў і г.д." [13, *137–138*].

Культуралагічныя трактоўкі вобраза даволі неадназначныя. Так, з аднаго боку, вобраз разглядаецца як від выразнай формы, дзе пад ***выразнасцю*** маецца на ўвазе "сінтэз "унутранага" і "знешняга", – сіла, якая прымушае "ўнутранае" праяўляцца, а "знешняе" – цягнуць у глыбіню "ўнутранага" [9, *58*], з другога – як спосаб узнаўлення і пазнання рэчаіснасці, які характарызуецца "як пачуццёва ўспрымальны індывідуальны "прадстаўнік" пэўных прадметаў, з'яў" [1, *22*].

Адлюстраванне свету ў працэсе практычнага тварэння ці дзеяння знакаміты літаратуразнаўца В.В. Кожынаў палічыў самай істотнай, усевызначальнай уласцівасцю вобраза, з якой вынікаюць іншыя яго рысы: прадметна-пачуццёвы характар, цэласнасць адлюстравання, індывідуалізаванасць, эмацыянальнасць [6, *62*].

У паэзіі вобраз разумеецца як "асобы спосаб эстэтычнага адлюстравання рэчаіснасці ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме" [15, *16*].

У прыведзеных азначэннях прысутнічае адна і тая ж характарыстыка вобраза: магчымасць адлюстроўваць, узнаўляць і пазнаваць рэчаіснасць у пачуццёва-успрымальнай

форме. Паколькі названая асаблівасць вобраза з'яўляецца універсальнай, яна можа быць прыкладзена таксама і да сферы фальклорнага мастацтва. Аднак выкарыстанне паняцця "персанаж фальклорны" ў дачыненні да вобразаў абрадавых песень ПКП у тэарэтычным плане не зусім карэктнае. Як паказаў функцыянальна-семантычны аналіз вобразных сістэм даследуемых песень, дзейныя асобы песенных твораў уяўляюць сабой своеасаблівы малюнак жыцця, што, як адзначалася вышэй, характэрна для феномена вобраза. Аднак з другога боку, з'яўляючыся вобразамі, якія дзейнічаюць (што адпавядае вызначэнню персанажа), дзейныя асобы абрадавых песень ПКП выяўляюць адсутнасць псіхалагізацыі і дынамікі, а таксама канцэпцыі асобы і прынцыпаў абумоўленасці паводзінаў герояў (па тэрміналогіі А.М. Андрэева [2, *25*]) – таго, што стварае сэнсава-структурную насычанасць паняцця "персанаж" у літаратуразнаўчым аспекце. Названыя якасці калі і назіраюцца ў дзейных асоб песенных тэкстаў ПКП, то толькі ў эмбрыянальным стане. У тэрміналагічным вызначэнні вобразы даследуемых песень – не тыпы, а, умоўна кажучы, маскі. У сваю чаргу, у плане семантыкі паняце "вобраз-"маска" ўзыходзіць да вытокаў драмы. Так, С.А. Цыбульскі яшчэ на пачатку XX ст. зазначыў, што "са старажытнейшых часоў удзельнікі дыянісавых урачыстасцей [*ад якіх і пачыналася, як лічаць шматлікія даследчыкі, развіццё драмы.* – **Т.М.**] мелі звычай маскіраваць <...> свой твар, фарбуючы яго вінаграднай гушчай ці прыкрываючы лісцямі. З гэтага абавязковага прыкрыцця твару ўзнік звычай надзяваць маскі (*personae*) у час прадстаўлення" [19, *54–55*]. Даследчык культуры антычнасці А.Ф. Лосеў указвае, што "маскі сведчылі пра культавае паходжанне тэатра, калі чалавек не мог выступаць у сваім звычайным выглядзе ў магічных мэтах" [10, *98*]. Маскі не маглі ажывіць чалавечы твар адлюстраваннем душэўнага стану, паколькі мелі, як сцвярджае У.В. Галаўня, толькі адзін сродак выражэння – застылую "архаічную" ўсмешку, амаль што грымасу, якая аднолькава паўтараецца на ўсіх тварах [5, *58*].

Такім чынам, лічым мэтазгодным выкарыстоўваць пры тэарэтычнай ідэнтыфікацыі носьбітаў дзеяння ў абрадавых песнях ПКП паняцце "вобраз-"маска". Пад апошнім мы разумеем пэўную дзейную асобу песеннага твора, якая ўяўляе сабой мастацкае адлюстраванне рэчаіснасці ў пачуццёва ўспрымальнай форме і характарызуецца адсутнасцю псіхалагізацыі і дынамікі.

Любы вобраз будуецца са складанай і супярэчлівай сістэмы адносінаў паміж яго элементамі, рэальна ўспрымаемымі і таму рэчыўнымі ў нашым успрыняцці. Ён адыходзіць ад простай тоеснасці тыпу "жывёла ёсць жывёла", паведамляючы ўжо некаторую, па-мастацку значную інфармацыю" [4, *152*]. Аднак на ранніх этапах існавання вобраз яшчэ не з'яўляецца носьбітам замацаванага за ім сэнсу. Правобраз перадаваў з'явы, якія траплялiся ў поле чалавечай дзейнасці, узнаўляў абрыс аб'екта, імкнуўся выразіць яго істотныя ўласцівасці і якасці, але ў аб'ектыўна выражаным сэнсавым значэнні прыцягваўся да нерухомай тоеснасці тыпу "жывёла ёсць жывёла" (ці "А=А"). Дзеля таго, каб валодаць вобразным сэнсам, славесны тэкст (ці песня) патрабаваў свайго "раскрыцця" з дапамогай абрадавых дзеянняў, якія маглі ўключаць таксама харэаграфічныя ці гульнёвыя моманты, ад выкананя якіх чакаўся прагматычны вынік. Да ліку такіх тэкстаў можна аднесці і творы ПКП – масленічныя, траецкія, куставыя і русальныя песні.

Як вядома, старажытная вера чалавека ў існаванне звышнатуральных сіл рабіла неабходным іх адлюстраванне ў песнях, чаму садзейнічала ўвасабленне: да пэўных рэалій прыроды ці таямнічых, містычных з'яў адносіліся як да жывых. Адзначым, што на той час ўвасабленне выступала гнасеалагічнай дэтэрмінантай **светаўспрыняцця** старажытнага чалавека.

Мы згодны з меркаваннем Ю.Г. Круглова, што самай важнай прыкметай паэтычнага зместу абрадавых песень з'яўляецца адсутнасць у іх развітай сістэмы вобразаў [8, *21*]. Аднак гэта кампенсуецца наяўнасцю досыць развітых цэнт-

ральных вобразаў-"масак", у нашым выпадку – Масленкі, Бярозы, Куста, Русалкі. М.К. Гей сцвярджае, што даволі часта знешняя канкрэтнасць адлюстравання вобраза характарызуе яго ўнутраную беднасць [4, *152*]. Але аналіз названых вышэй вобразаў паказаў, што дадзенае меркаванне не зусім карэктнае: унутраная сутнасць вобразаў-"масак" Масленкі, Бярозы, Куста, Русалкі, як і іншых цэнтральных вобразаў каляндарна-абрадавых песень (напрыклад, Каляды, Купалы ці Спарыша), вызначаецца кантэкстам адпаведных абрадаў і святаў, якія і ўтвараюць іх сэнсавую насычанасць і ўнутарнае багацце. А знешняя канкрэтнасць іх адлюстравання дасягаецца з дапамогай спецыяльных сродкаў вобразастварэння, выкарыстанне якіх было "прадыктавана" самой тагачаснай рэчаіснасцю.

Асноўваючыся на дадзеных археалагічных раскопак, гістарычных і этнаграфічных звестках, вучоныя выказалі меркаванне, што, відаць, ужо данеалітычны sapience мог вылучыць Сонца і Месяц па прыкмеце самастойнай рухомасці і прыдаць ім зааморфны ці антрапаморфны вобраз. Як слушна зазначае А.С. Патупа, чалавеку так ці інакш прыйшлося выкарыстаць у спалучэнні дзве даволі далёкія аналогіі для нябесных свяцілаў – жывую істоту і агонь. Цяжка сумнявацца, што гэта спалучэнне спрыяла першаму вылучэнню менавіта антрапаморфнага вобраза, таму што толькі чалавек мог пераносіць гарачы агонь [14, *41*].

Наступны этап – з'яўленне міфалагічных вобразаў. Як указвае С.Ю. Няклюдаў, яны ўзнікалі пры метафарызацыі, сімвалізацыі, увасабленні асэнсаванняў з'яў свету і ідэй *праз аб'екты рэчыўнага свету*, якія паступова насычаліся міфалагічнай семантыкай і пачыналі функцыянаваць як моўныя паняцці, якія яе выражалі (напрыклад, сонца, зорка, гара, яйка, валасы) [12, *227*]. Відаць, на гэтым жа этапе ўзнікаюць так званыя антрапаморфна-міфалагічныя вобразы тыпу Масленкі, Куста ці Купалы, з'яўленне якіх было абумоўлена генезісам земляробчага культу і аграрных абрадаў. Адлюстраванне ў песнях усіх удзельнікаў абрадаў, яго

асобных прадстаўнікоў, а таксама абстрактна-адцягненых паняццяў тыпу Долі сведчыць пра больш позні этап іх генезісу, што было звязана з гістарычнымі зменамі ў грамадска-побытавым жыцці старажытнага чалавека, абумоўленымі ўладкаваннем абшчынных адносінаў і ўзмацненнем ролі сям'і ў якасці непасрэднай захавальніцы традыцыі.

Ф.П. Фёдараў справядліва сцвярджае, што "каардынаты мастацкага свету суадносяцца з існымі, магчымымі, мысленнымі каардынатамі свету рэальнага" [18, *5*]. Між тым мастацка-вобразны свет абрадавых песень ПКП нельга разглядаць толькі як адлюстраванне бакоў рэальнага жыцця або толькі як увасабленне саміх абрадаў з яго ўдзельнікамі – выканаўцамі і адрасатамі. Як зазначае В.М. Шарая, "перш за ўсё неабходна паспрабаваць убачыць у ім [*мастацкім свеце.* – **Т.М.**] канцэпцыю аб'ектыўнага свету ў яго адносінах са светам рытуальным як сродкам асэнсавання жыцця" [20, *82*].

Хаця сістэмы вобразаў у аналізуемых намі песенных жанрах і спецыфічныя, тым не менш яны маюць пэўныя кропкі судакранання, напрыклад, у раскрыцці вобразаў-"масак" і сродках іх стварэння, што невыпадкова: названыя жанры адносяцца да ПКП, адпаведна, іх вобразы падпарадкаваны выражэнню ідэі пераходнасці, якая вызначае пэўныя рысы агульнасці на ўзроўні вобразнай парадыгмы паэтыкі. Так, у масленічных, траецкіх, куставых і русальных песнях вобразы-"маскі" і іх адносіны паміж сабой характарызуюцца умоўнасцю, зададзенасцю абрадам, які патрабаваў не складанай псіхалагічнай абмалёўкі, а выражэння пэўнага эмацыянальнага стану. Р.М. Кавалёва ўказвае, што менавіта гэтая **жыццёвасць** выражаемых пачуццяў рабіла такія творы цікавымі для кожнага наступнага пакалення [7, *18*].

Акрамя абставінаў абраду, аснову стварэння вобразных сістэм беларускіх абрадавых песень ПКП складае сама рэчаіснасць, якая "дыктавала" ўмовы стваральнікам песеных тэкстаў. Прычым неабходна заўважыць, што яе адлюстра-

ванне на пэўнай стадыі развіцця жанраў мае сваю спецыфіку: на розных этапах пры характарыстыцы аб'ектаў асэнсавання ў цэнтры ўвагі аказваліся толькі пэўныя рысы (якасці ці ўчынкі, дзеянні), хаця ва ўяўленнях прысутнічала значна большая па аб'ёму інфармацыя. Адпаведна, можна меркаваць, што адлюстраванне вобразаў-"масак" у песенных тэкстах ПКП, як, відаць, і ў іншых жанрах каляндарна-абрадавай паэзіі, падпарадкоўвалася прынцыпу выбранасці, што было абумоўлена, з аднаго боку, сакральна-магічнай функцыяй цэнтральных вобразаў, з другога – рытуальнай неабходнасцю мінімалізацыі моўных сродкаў у сувязі з патрабаваннямі абрадавага кантынуума. Так, варта прыгадаць першабытныя палеалітычныя малюнкі на сценах пячор, знойдзеныя ў пясчаных напластаваннях Еўропы і ў латэрыце Індыі [16, *57*], якія ўяўляюць сабой своеасаблівыя "партрэты" людзей, жывёл ці моманты палявання на іх. Зразумела, што гэта – знакі адлюстравання той рэчаіснасці, якая найбольш хвалявала чалавека, так бы мовіць, "правобразы", паколькі ствараліся яны ў выніку ўяўлення пра чалавека, жывёл, паляванне. Адзначым, што ў сэнсава-паняційным значэнні *ўяўленне* дыфініруецца як "форма індывідуальнага пачуццёвага вопыту, у выніку чаго ўзнікае цэласны вобраз аб'екта без непасрэднага ўздзеяння апошняга на органы пачуццяў" [11, *543*], а "здольнасць да творчага ўяўлення" [17, *706*] характарызуецца як фантазія. Іншымі словамі, "правобразы", адлюстраваныя чалавекам палеаліту, былі створаны з дапамогай уяўленняў ***узнаўляючага*** характару. Менавіта ў гэтым праяўляецца іх істотнае адрозненне ад вобразаў вербальна-песенных тэкстаў, у стварэнні якіх роля спараджальніка адводзілася ўяўленням асобага роду – не ўзнаўляючым, а ***творчым***, ці фантазіі, на што старажытны чалавек быў яшчэ не здольны.

Асноўваючыся на вопыце тэарэтыкаў літаратуры і фальклору ў класіфікацыі дзейных асоб (персанажаў) мастацкіх твораў на галоўных і другасных герояў з аналізам вобразаў-"масак" даследуемых тэкстаў, мы прыйшлі да вы-

сновы, што вобразны лад паэтыкі беларускіх абрадавых песень ПКП уключае ў свой склад дзве катэгорыі паэтычных вобразаў, якія класіфікуюцца па прыкмеце актыўнасці-пасіўнасці ў здзяйсненні абрадавых дзеянняў:

цэнтральныя, якія семантычна і функцыянальна звязаны з абрадамі "провадаў", "ваджэння" і "кумлення" (у масленічных; Бяроза, "дзевачкі-галубушкі" – у траецкіх; Куст, "дзявоцкае войска" – у куставых; Русалка – у русальных);

другасныя, ці фонавыя, якія "дзейнічаюць" у тэкстах з любоўна-шлюбнай ці сямейна-бытавой тэматыкай (вобразы дзяўчат, маладых жанчын, маці і бацькі, бабуль, характэрныя для ўсіх жанравых груп песень ПКП).

Аналіз песенных тэкстаў паказаў, што ў асобных момантах сістэмы вобразаў-"масак" абрадавых песень ПКП з часам перасякліся з сістэмай вобразаў лірычных песень (дзяўчына, маці, "мілы"), а таксама сямейна-бытавых (маладая жонка, ліхі муж, свякруха, свёкар – у масленічных, няверны муж, Доля – у куставых). Аднак у раскрыцці герояў гэтыя жанры якасна адрозніваюцца адзін ад аднаго. Вобразы абрадавых песень ПКП абумоўлены абрадавым кантэкстам, адпаведна, яны характарызуюцца значна большай ступенню умоўнасці, выражаючы пэўны эмацыянальны стан і не патрабуючы псіхалагізацыі.

Літаратура

1. *Андреев А.Н.* Культурология. Личность и культура. Мн., 1998.

2. *Андреев А.Н.* Целостный анализ литературного произведения. Мн., 1995.

3. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Редкол.: К.П. Кабашников (отв. ред.) и др. Мн., 1993.

4. *Гей Н.К.* Художественность литературы: Поэтика, стиль. М., 1975.

5. *Головня В.В.* История античного театра. М., 1972.

6. *Кожинов В.В.* Художественный образ и действительность // Теория литературы: метод, характер. М., 1962. С. 58 – 71.

7. *Ковалева Р.М.* Белорусские кустовые песни / Автореф. ... канд. филол. наук. 10. 01. 09. Мн., 1976.

8. *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. М., 1982.

9. *Лосев А.Ф.* Миф-Число-Сущность. М., 1994.

10. *Лосев А.Ф.* Происхождение драмы // Античная литература. М., 1986.

11. *Можейко М.А.* Представление // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 543.

12. *Неклюдов С.Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984.

13. *Поспелов Г.Н.* Искусство и эстетика. М., 1984.

14. *Потупа А.С.* Открытие Вселенной – прошлое, настоящее, будущее. Мн., 1991.

15. *Рагойша В.П.* Паэтычны слоўнік. Мн., 1987.

16. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М, 1989.

17. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. Мн., 1996.

18. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

19. *Цыбульский С.О.* Греческий театр. СПб., 1904.

20. *Шарая В.М.* Мастацкі свет куставых песень // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. 1998. № 3. С.81 – 86.

Светлана Ивановна Крылова,
соискатель кафедры теории литературы

К вопросу о мифологеме

История науки свидетельствует, что ряд понятий и терминов, появившихся достаточно давно, сначала используются на эмпирическом уровне, причем спорадически, без включения их в общий понятийно-терминологический аппарат, без определения соотношения с другими терминами и понятиями, и только потом, когда в силу ряда объективных причин термин оказывается востребованным, возникает насущная потребность в его теоретическом осмыслении. Нечто подобное произошло с термином мифологема.

Впервые его использовали немецкие романтики, что было связано с широким обращением литературы к национальному фольклору и мифологическому наследию. Начинается новый этап конкретного изучения мифа и вместе с этим новые попытки его феноменологического исследования. Усилия ученых по определению мифа как культурного явления давали некоторые результаты, но не приводили к выработке единого взгляда на сущность мифа. Симптоматично, что каждая новая работа, посвященная мифу, неизбежно начиналась с подытоживания результатов, достигнутых предшественниками, чтобы затем автор мог предложить свое толкование мифа. Весьма показателен подход к мифу А.Ф. Лосева. Разрабатывая концепцию мифа, он отталкивался от определений того, чем миф, по его мнению, не является, чтобы прийти в конце концов к краткому и парадоксальному утверждению: "Миф есть жизнь" [7]. А.Ф. Лосев исходил из того, что миф является существенным компонентом жизни любого общества, а не только архаического или античного. Свою внешнюю выраженность миф получает в разных формах, в том числе и в литературе, начиная от времени зарождения европейской литературы. Как подчеркнула О.М. Фрейденберг, "с исторической точки зрения античность есть та эпоха, когда ... мифология принимает характер фольклора" [14, *11*], а "греческий фольклор претворяется в литературу и полностью растворяется в ней" [14, *12*]. Данное положение, высказанное О.М. Фрейденберг, имеет важное методологическое значение, поскольку здесь исследовательница, в сущности, определила пути трансляции мифологического в литературу через фольклор. В силу того, что античная литература была первой и ей не предшествовал никакой иной род литературы, то это был в свое время единственно возможный путь актуализации мифа в искусстве слова. Иными словами, мифологема как культурное явление возникла очень давно и на сегодняшний день имеет богатую историю, но до теоретического осмысления этого

понятия пока ещё очень далеко. Например, в "Литературном энциклопедическом словаре" [8] есть статья "Архетипы", "Мифы", но ещё нет статьи "Мифологема". В "Литературной энциклопедии терминов и понятий" [9] определение интересующего нас термина также отсутствует.

Литературный процесс характеризуется большим или меньшим вниманием к мифу, но только в XX веке, точнее во второй его половине, когда стало ясно, что вне мифологической сферы затруднительно понять концепцию целого ряда произведений мировой литературы, произошли некоторые сдвиги и в науке. В самом деле, уже нельзя было проходить мимо того факта, что в литературных произведениях всё чаще и чаще стали встречаться мифологические сюжеты и образы. Мифологизм и неомифологизм – характернейшие явления литературы XX века. Мифологизм, по замечению Е.М. Мелетинского, и художественный прием, и стоящее за этим приемом мироощущение [10, *295*]. Именно поэтому литературоведы стремились к тому, чтобы не просто отметить те или иные черты мифа в художественном произведении, но и понять причины обращения писателей к мифу как к творческому источнику.

Интерес к мифу в наше время огромен. Миф исследуют философы, историки, лингвисты, этнографы, искусствоведы. Не ослабевает интерес к мифу и в литературоведении. Использование традиционных сюжетов и образов мифологического происхождения, а также авторское мифологизирование – одно из ведущих направлений современного литературного процесса. Это закономерно и предопределяется глубокой, часто неосознанной, внедрённостью мифа в область философских, культурологических и социальных проблем современности. Мифология "пережила" века благодаря содержащемуся в ней огромному художественно-эстетическому и идейному богатству, оказав сильное влияние на развитие культуры всех европейских народов. В силу этого остаётся актуальной проблема критериев анализа литературных произведений.

Осознание соотнесенности литератур нового времени с некоторыми первичными формулами, типами и структурами выдвинуло на повестку дня проблему соотношения мифологемы с такими понятиями, как архетип и мотив, выдвинуло, – но до конца не решило. На практике ученые использовали разные термины. Например, в свое время В.А. Коваленко назвал книгу так: "Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры" [4]. Он использовал термины "миф", "мифологизация" и подобные, но термин "мифологема" оказался незадействованным. С другой стороны, бывает так, что автор, декларируя термин в названии работы, не дает его определения. К примеру, И.В. Казакова в книге "Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры" [5] наряду с термином "мифологема" использует термин "мифологический архетип". Она посчитала, что "адносна добрая захаванасць абрадавай паэзіі ў беларусаў дае вялікія магчымасці для вывучэння міфалагічных архетыпаў, іх рэканструкцыі шляхам аналізу міфалагем, якія выяўляюцца ў паэзіі і абрадах земляробчага календара" [5, *76*]. Но критерии "выяўлення" мифологем в работе не обозначены. На практике получается так, что, например, в одном случае Земля характеризуется как одна из важнейших мифологем в белорусском фольклоре [5, *81*], в другом – как архетип, который, в частности, актуализируется в соответствующих мифологемах волочебных песен, но каких – вопрос остается открытым [5, *86*], хотя очевидно, что если исходить из концепции К.Г. Юнга, то следует считать Землю актуализацией архетипа Матери.

Данные факты свидетельствуют, насколько важной и актуальной является разработка понятия мифологемы. Ещё совсем недавно термин мифологема почти не встречался в научных работах, посвященных проблемам мифопоэтики, но в связи с активизацией интереса к мифу стал все чаще использоваться в научных и теоретических исследования, хотя не всегда в одном и том же смысле.

Своим внедрением в отечественную науку он во многом обязан знакомству с трудами представителей так называемой мифологической критики, достаточно активному и влиятельному направлению в англо-американском литературоведении XX века, представленному такими ветвями, как "ритуальная" критика, опирающаяся на работы Дж. Фрейзера, и "архетипичная", вдохновленная концепцией К.Г. Юнга.

Здесь очень важно отметить разное понимание культурной позиции мифа у классических мифологов XIX в. и представителей мифологической критики. Для первых он был прошлым, пережитком, предметом реконструкции, которая производилась на основе национального фольклора, верований, представлений, обрядов, языковых данных и т.д. Для вторых – конструктом, помогающим понять сущность литературного творчества и отдельных произведений. Миф, по их мнению, – универсальная категория, модель, которую можно обнаружить в литературных произведениях прошлого и настоящего, даже если в них не содержится прямых апелляций к тому или иному конкретному мифу, отсутствуют прецедентные имена и т.д. Так, например, представитель кембриджской школы Г. Мэррей посчитал, что в сюжете "Гамлета" В. Шекспир бессознательно повторил миф об Оресте, его отце и матери. Ученый ещё до К.Г. Юнга выдвинул идею о наличии неких бессознательных каналов передачи традиции.

К.Г. Юнг использовал термин "архетип" для обозначения тех универсальных структур бытия и сознания, которые обладают наибольшим постоянством и действенностью, бессознательно передающихся из поколения в поколение. Архетип не разрушается и не видоизменяется, он лишь проявляется в новых формах на новых исторических этапах. "Архетипы в своем неподвижном, непроецированном состоянии не имеют точно определенной формы, но сами по себе есть неопределенная структура, которая может принять определенную форму только в проекции", – подчеркивал

К.Г. Юнг. С ним был солидарен и один из известнейших последователей поэтики мифа Е.М. Мелетинский: "Архетипы – это некие структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии и категории символической мысли, организующие исходящие из вне представления, мифообразующие элементы бессознательной психе..." [10, *63*].

Термин архетип был подхвачен представителями разных наук, но чем дальше, тем больше начинали размываться его границы, так что С.С. Аверинцев вынужден был констатировать, что термин архетип уже используется для обозначения наиболее общих, фундаментальных мифологических мотивов, первоначальных схем, которые лежат в основе любых художественных, в том числе мифологических, структур (например, Всемирное Древо) без обязательной связи с юнгинианством [1, *111*]. Когда архетип активизирует творческое сознание и чем более ясным оно становится, тем отчетливее ему присваивают образные мифологические черты. Отсюда берет начало практика использования двух терминов – мифологемы и архетипа – как синонимов, что вовсе не способствовало упорядочению понятийно-терминологического аппарата филологии. При расширенном понимании архетипа им оказывалось буквально всё – родовое, видовое, единичное, мотивизированное и т.д. К примеру, в докторской диссертации А.М. Ненадовца "Праблема хтанічнага архетыпу ў беларускім фальклоры" (1995) в качестве архетипов фигурируют земля, дуб, гадюка, уж. Наблюдается тенденция переводить в ранг архетипов константы культуры и всемирной литературы, т.е. топосы, которые составляют фонд преемственности, обеспечивающий развитие литературного процесса. Доктор культурологии И.В. Морозов в книге "Основы культурологии. Архетипы культуры" [11] к числу архетипов относит след, узор, столп, число, древо, гору, лестницу, камень, порог, пустоту, простор, слог, имя, дом, храм, тьму, тайна, миг, измену, обряд, око, сон, смех и другие.

Миф и символ, миф и ритуал, миф и архетип, миф и структура – все эти вопросы так или иначе возникали снова

и снова при попытке создать новую концепцию мифа, а это в свою очередь вынуждало искать подходы к определению мифологемы. В мифокритической методологии мифологема трактовалась, с одной стороны, как структурный и содержательный элемент самого мифа, а с другой – как заимствованный у мифа мотив, тема (или только ее часть), которые получили воплощение в более поздних по отношению к мифу фольклорных и литературных произведениях.

А.С. Козлов в энциклопедическом справочнике "Современное зарубежное литературоведение" проводит разграничение мифологемы и архетипа по оппозиции сознательное-бессознательное: "Мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, тогда как постулируемая К.Г. Юнгом бессознательная их репродукция как правило обозначается понятием архетип" [6, *224*].

В.П. Рагойша в словаре "Тэорыя літаратуры ў тэрмінах" несколько "овеществляет" архетип, представляя его не как некую неопределенную структуру, а как "універсальны сімвалічны матыў, які існуе ў чалавечай падсвядомасці і выяўляецца адначасова ў культуры многіх народаў" [12, *41*]. В соответствии с концепцией словаря учёный так характеризует мифологему по отношению к литературе: это, по его мнению, не только "выяўлены ў літаратурнай творчасці", но и "створаны самім пісьменнікам міфалагічны вобраз, матыў, сюжэт" [12, *198*].

Термин мифологема представлен в словаре научной и народной терминологии "Восточнославянский фольклор". Автор словарной статьи А.Л. Топорков отметил, что данный термин используется достаточно широко – по отношению к мифу как "единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику", и по отношению к фольклору и художественной литературе. Если с конкретной мифологемой связывается определенный миф, то в этих случаях, считает А.Л. Топорков, понятия "мифологема" и "миф" оказываются синонимичными, в других – мифологема не покрывает всего мифа. Ученый посчитал необходимым определить

диалектику соотношения мифологемы, мотива и архетипа, что нам представляется очень важным.

Как известно, понятие "мотив" было выдвинуто и разработано А.Н. Веселовским в работе "Поэтика сюжетов" (1906). "Под мотивом, – писал Веселовский, – я разумею формулу, отвечающую на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразложимые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молния – огонь сносит с неба птица и т.д." [2, *494*].

Мотив определяется Веселовским в качестве простейшей повествовательной единицы. Комбинации простейших мотивов образуют то, что именуется сюжетом. На первобытном уровне человеческое сознание продуцирует мотивы, которые затем соединяются в сюжеты-темы. Мотив, таким образом, – древнейшая первобытная форма художественного сознания.

Для А.Н. Веселовского термин "мотив" представляется ключевым при анализе композиции произведения. Свойство мотива – его вычленяемость из целого и повторяемость в многообразных вариантах.

В силу своей повторяемости и вычленяемости мифологема, как отметил А.Л. Топорков, "может формально совпадать с мотивом". Но есть, по его мнению, и существенное отличие между ними: утрата мотивом самостоятельной семантики не приводит к исчезновению мотива как такового, т.е., надо полагать, как структурной единицы сюжета, а условием сохранения мифологемы как раз является её семантическая определенность [13, *154*]. Мотив, таким образом, может быть мифологическим – и тогда он мифологема, а может и не быть им, что сплошь и рядом наблюдается в фольклоре и литературе, но мифологема, если она встречается в ряде текстов – всегда есть мотив. Для А.Л. Топоркова мифологема и архетип – разные понятия: "пробуждение"

мифологического смысла в мотиве происходит, по его мнению, при актуализации архетипа [13, *154*]. Сразу заметим, что в практике фольклористических исследований (и не только в их) реконструкция мифологической семантики образов или мотивов вовсе не означает, будто одновременно с лёгкостью можно обнаружить архетипические основы мифологемы. Чаще всего постулируемая связь мифологемы с архетипом вынужденно принимает характер авторской интерпретации. В частности, она зависит от того, в каких координатах ведется исследование: если в рамках классической юнговской систематики архетипов, то получается один результат, если же в рамках более широкого понимания архетипа, то совсем другой.

Вся беда состоит в том, что в современной науке при широчайшем использовании термина "архетип" до сих пор не разработан общий принцип, так сказать, "аккредитации" архетипов, альтернативный юнговскому. Каждый исследователь, как можно было убедиться, считает себя вправе исходить из собственного понимания архетипа или вообще не исходить ни из какого, просто жонглируя термином. Любая конкретизация архетипа (к примеру, мифологический архетип) неизбежно ведет к постановке вопроса систематизации и классификации, который далёк от разрешения. Насколько нам известно, он даже надлежащим образом не обосновывался. Это приводит к следующему. При анализе или интерпретации семантики мифологем нет возможности конкретизировать их архетипическую основу, поскольку эта семантика не абстрактна, а контекстна, более того – национальна.

На наш взгляд, рамки понятия "мифологема" могут быть более или менее адекватно обозначены только при сопоставлении с другими понятиями. При этом в качестве предпосылки важно определить, относятся они к одному уровню описания или к разным. Но в любом случае мы должны, во-первых, представлять себе их иерархию, а во-вторых, иметь в виду нейкий общий знаменатель, по отношению к которо-

му будет проводиться разграничение. В качестве его мы избрали национальное.

Под архетипом мы будем понимать теоретический конструкт, который служит обозначением универсальных, но весьма неопределенных структур, находящихся в подсознании человеческого рода. Они интернациональны, не выходят на уровень сознания, не являются предметом рефлексии, но действуют помимо воли коллектива (в фольклоре) или индивидуума (в литературе и других видах творчества), правда, не во всех случаях. Механизмы психологической активизации архетипов не изучены, но предполагается, что они существуют, иначе теряется всякий смысл в изучении психологии искусства, соотношения в нем бессознательных процессов и сознательных моментов. А то, что они есть, блестяще показал Л.С. Выготский в научном труде "Психология искусства. Анализ эстетической реакции" [3].

В отличие от архетипов любая классическая мифология образна, национальна и соответствует характеру и жизнедеятельности того или иного этноса. Здесь следует сделать существенную оговорку. Ни одна мифология не является монолитной, строго организованной системой. В ней масса противоречий, локальных и региональных вариантов, версий, заимствований. Наличие заимствований позволяет говорить о межэтнических мифологемах на уровне миф > миф, причем они выделяются в последнем и генетически соотносятся с первым. Мифологемы могут быть и чисто семантического плана, который присваивается объектам национальной мифологии.

Фольклор питается архетипами и национальными мифологемами, циркулирующими в пространстве мифологии, что обуславливает его неповторимость даже в случае типологических схождений с фактами фольклора других народов.

Таким образом, мифологемы, вычленяемые в фольклорных текстах или относящихся к области внутренней формы

образа, мотива, сюжетной ситуации, сюжета, всегда национальны, поскольку предварительно они уже были освоены культурным сознанием этноса.

Развитие литературы усложнило пути взаимодействия между разноуровневыми текстами. У каждого художника была свобода выбора. Он мог напрямую обращаться к любой мифологии и фольклору, а не только национальному (сознательно или бессознательно – это другой вопрос), апеллировать к другим литературным произведениям или творениям искусства. В отличие от фольклора мифологемы в литературном произведении базируются на национальном и на интернациональном культурном фонде. Здесь не существует никаких ограничений. Но если национальное является органической частью культурного сознания художника, то инонациональное входит в его багаж почти исключительно через образование, самообразование, просветительские программы и т.д.

Мифологемы, таким образом, относятся к числу тех мотивов, которые сохраняют семантическое ядро, в каких бы новых контекстах они не представали.

Сохраняя содержательную связь с мифологией, литература в ходе своего развития обращалась к мифологическому наследию как к творческому источнику. Мифологические мотивы и темы сыграли большую роль в развитии литературных сюжетов, а мифологические образы используются и переосмысливаются на всём протяжении её истории.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира. В 2 т. Т.1. М., 1992.

2. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

3. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М., 1998.

4. *Каваленка В.А.* Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.

5. *Казакова І.В.* Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры. Мн., 1997.

6. *Козлов А.С.* Мифологема // Современное зарубежное литературоведение. М., 1999.
7. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 1989.
8. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
10. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 2000.
11. *Морозов И.В.* Основы культурологии. Архетипы культуры. М., 2001.
12. *Рагойша В.П.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мн., 2001.
13. *Топорков А.Л.* Мифологема // Словарь научной и народной терминологии: Восточнославянский фольклор. Мн., 1993.
14. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

Марыя Вячаславаўна Кудрашова,
аспірант

Онімы ў беларускіх замовах

Слова – рэчыўнае. Слова – сама рэч ў яе першапачатковым першавобразе. І слова – заўсёды імя, называнне рэчы яе ўласным імем.

Замовы – той жанр слоўнай мастацкай творчасці, дзе надзвычай важнае значэнне маюць *онімы* – асабістыя імёны. Перш за ўсё гэта імёны тых, хто замаўляе ці на каго замаўляюць. Нават калі гаворка ідзе ад першай асобы, само пажаданне, як правіла, вымаўляецца са згадваннем імені. Напрыклад, на захаванне кахання: "*Сяду я на воўку, вужом паганяю, ад сэрца да поту, каб Марусю Іван любіў у ахвоту*" [3, *378*]. Можна меркаваць, што тут імя не выконвае ніякіх вобразных функцый, але іграе выключна важную магічную ролю. Аднак і даследаванне гэтай ролі аказваецца істотным у адкрыцці законаў сугестыі. Акрамя таго, некаторае мастацкае значэнне мае месца пастаноўкі імені ў той ці іншай частцы замоў.

Імя ў замовах канкрэтызавала асоб, паміж якімі існавалі ці павінны былі існаваць, паводле жадання адной з

асоб, адносіны кахання. Згодна са старажытнымі вераваннямі, імя з'яўляецца істотнай часткай індывідуальнай сутнасці чалавека. У Старажытным Егіпце, дзе найбольш поўна была распрацавана ідэя чалавечай душы. Па ўяўленнях яго насельнікаў, душа складалася з некалькі частак, сярод якіх імя было важнейшай: за знішчэнне імені нябожчыка на яго пахавальні злодзея чакала смяротнае пакаранне без права муміфікацыі. Захаванне і частае паўтарэнне імені памерлага чалавека давала бессмяротнасць душы ў іншасвеце.

Паколькі імя і ў нашых продкаў лічылася часткаю чалавека, яго душы, да імені ставіліся як да найвялікшай каштоўнасці, таму такое важнае значэнне набывае імя ў замовах – жанры, дзе няма нічога выпадковага, дзе кожны элемент нясе пэўную функцыю, працуючы на карысць цэлага. "Імя ў народнай традыцыі – персанальны знак чалавека, што вызначаў яго месца ў светабудове і соцыуме; міфалагічны замяшчальнік, двайнік або неад'емная частка чалавека; аб'ект і інструмент магіі" [6, *408*].

Ужо само вымаўленне імені азначае ў магіі падпарадкаванне носьбіта імені таму, хто яго называе. Назваць асобу – значыць падначаліць яе сабе. Нездарма ў Раі першачалавеку Адаму дазволена было даць імёны жывёлам – гэтым ён атрымаў над імі ўладу. Дж. Фрэзер пісаў: "Першабытны чалавек, які не мог праводзіць дакладную розніцу паміж словамі і прадметамі, лічыў, што сувязь паміж імем і асобай або рэччу, якую яно азначае, з'яўляецца не выпадковай і ідэальнай асацыяцыяй, а рэальнай, матэрыяльна адчувальнай сувяззю, настолькі моцнай, што праз імя магічнае ўздзеянне на чалавека аказаць так жа лёгка, як праз валасы, пазногці або іншую частку яго цела" [7, *235*].

Продкі беларусаў – носьбіты міфалагічнай свядомасці – лічылі, што кожнае слова мае таемны сэнс, а назва ці імя з'яўляецца сутнаснай часткай рэчы або чалавека. Не толькі наш народ – і іншыя народы – верылі, што завочнае паўтарэнне імені ў складзе якой-небудзь магічнай фразы можа

выклікаць да дзеяння звышнатуральныя сілы. Так, вядома, што вучні Піфагора ніколі не вымаўлялі яго імені, а выкарыстоўвалі слова Майстра. Імя нясе ў сабе патэнцыяльны зарад. Вымавіць імя – значыць ператварыць патэнцыяльную энергію ў рэальную сілу.

У тэкстах прыгожага пісьменства магічна-сугестыўная функцыя імені набывае дадатковыя функцыі інфармацыйна-стылістычную і эмацыянальна-стылістычную. "Літаратурны онім – гэта больш складаная лексічная адзінка, чым звычайнае імя, у якой, апрача намінатыўна-ідэнтэфікуючай функцыі, мэтанакіравана сінтэзуюцца нейкія іншыя якасці, асацыяцыі, абумоўленыя аўтарскай задумай, бо найчасцей сама сутнасць апелятыва ў тых ці іншых літаратурных прозвішчах, асабліва створаных пісьменнікамі, нярэдка свядома ажыўляецца, дапаўняецца фактарамі падсвядомымі, інтуітыўнымі, а ў некаторых выпадках нават вызначальнымі для спасціжэння аўтарскай выдумкі, фантазіі" [8, *10*]. Багацце асацыяцый, што набывае онім у літаратурным творы, – фактар, які фарміраваўся на працягу доўгага часу існавання слоўнай мастацкай творчасці, прычым часам імя ў паэзіі працягвае ўжывацца фактычна ў той жа магічнай функцыі, што і ў замовах (напрыклад, у "Алесі" А. Куляшова).

Звычайна імёны людзей ставяцца ў канцы кожнай замовы. І гэта не залежыць ад таго, дайшлі да нас надзвычай старажытныя тэксты ці дастаткова новыя, створаныя паводле старажытных канонаў. Замова як ні адзін фальклорны жанр уяўляе надзвычай шырокае поле для даследаванняў, бо тут дакладна выкарыстоўваецца раз і назаўсёды складзены канон. Адзін з найбольш глыбокіх даследчыкаў замоў пачатку XX ст. М. Пазнанскі пісаў: "Ні ў адным відзе народнай слоўнай творчасці не пануе ў такіх памерах шаблон, як у замовах. ‹...› Большасць замоў складзена па раз і назаўсёды ўстаноўленай схеме, з пэўнымі прыёмамі" [5, *75*]. Інакш і быць не можа, бо тэксты замоў па сутнасці сваёй – сакральныя: памяняць словы месцамі, паставіць тое ці іншае

імя ў нязвыклае для яго месца – значыць, зрабіць несапраўдным увесь тэкст, пазбавіць яго магічнай сілы.

Пастаноўка імені ці імён асоб, паміж якімі павінны ўстанавіцца адносіны ці іх замацаванне, у канцы замовы невыпадковая. Завяршэнне нейкага дзеяння, стану рэчаў мае важнае значэнне ў жыцці людзей, ды, відаць, і ўсёй прыроды. Канец у з'явах ці працэсах можа быць выкліканы некалькімі прычынамі:

А) Вычарпаны час, адзведзены на тое ці іншае дзеянне;

Б) Дасягнута мэта дзеяння;

В) Вычарпаны сам прадмет, пра які ідзе гаворка [1, *53*].

Шматлікія тэрмінатыўныя працэсы і з'явы адрозніваюцца тым, адбываюцца яны самі сабою ці пад уздзеяннем знешняй сілы. Асноўным носьбітам такой сілы з'яўляецца сам чалавек. Кожнае дзеянне чалавека пачынаецца з інтэнцыі – жадання, патрэбы ажыццявіць дзеянне. Канец уяўляе сабою жаданы або неабходны вынік, інакш кажучы, мэту. У лініі мэта – дзеянне – канец (вынік) адбываецца псіхалагічнае абарачэнне, узаемапранікненне канца і мэты. У французскай мове слова "fin" ("канец") пачало азначаць і "мэту" [1, *54*]. Менавіта так адбылося і ў тэкстах беларускіх замоў.

Іншае значэнне мае ў замовах канцэпт "пачатак". У зачыне замоў звычайна звяртаюцца з просьбай да тых сіл, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага. Паколькі за тысячагоддзе існавання хрысціянства замовы ў значнай ступені хрысціянізаваліся, звычайна замоўшчык звяртаецца да Хрыста ці Божай Маці, што набліжае замову да малітвы. Блізкасць паняццяў замовы і малітвы ўжо неаднаразова адзначалася і працягвае адзначацца даследчыкамі. М. Пазнанскі пісаў, што, паводле народнага меркавання, замова і малітва адрозніваюцца неістотна [5, *74*]. Звычайна замаўляючы прама ўказвае на слова "памалюся": "*Памалюся Госпаду Богу, Прачыстай Матары памалюся*" (1293) [3, *372*]; "*Госпаду Богу памалюся, Прачыстай мацеры Божай пакланюся, кіеўскім, пячэрскім, усім сілам нябескім, усім*

святым гасподнім божым угоднікам і ўсім святым гасподнім божым скорым памочнікам. Прыступайце рабе Божай Валі да помачы пра любоў угаварыця" (1309) [3, *376*]. "*Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Божай мацеры пакланюся. Божая маці з прастола ўставала, раба Божай Дар'і помач давала*" (1312) [3, *377*].

Сучасныя даследчыкі не выказваюцца пэўна адносна блізкасці замовы і малітвы: неразвітасць навуковага апарату ў даследаванні малых формаў фальклору прывяла да адсутнасці тэрміналагічнай дакладнасці для паняццяў "замова", "закляцце", "малітва", "нагавор". Звычайна замовы і малітвы падзяляюцца або паводле структурных адрозненняў тэкстаў, або паводле адрозненняў функцыянальна-прагматычных. На нашу думку, малітва ўвогуле не павінна мець выразна практычную накіраванасць – яна вымаўляецца ў ціхменным сэрцы. Між тым замова менавіта просіць у Бога ўмяшацца ў стасункі людзей, дараваць каханне таму, на каго замаўляе суб'ект. Фактычна гэта нават не просьба: замоўшчык нечым прыроўнівае сябе да Бога – дыктуе свету свае прадпісанні. Выказанае імя Бога, згодна самым старажытным і паўсюдна распаўсюджаным вераванням, як бы паварочвае іншасвет да чалавека, робіць тонкі, боскі свет больш адкрытым для таго, хто вымаўляе сакральнае імя, а гэта з'яўляецца адным з асноўных магічных прынцыпаў. У іудаізме і некаторых іншых рэлігійных сістэмах веданне імені бога дае поўную ўладу над ім ці, ва ўсялякім разе, дапамагае ўступіць з ім у кантакт.

Праз пасрэдніцтва імёнаў, што належаць да семантычнага поля "пачатак", або "зачын", замова праводзіць паралелі паміж дзеяннямі замоўшчыка, з аднаго боку, і Хрыста, Божай Маці , а таксама святых, анёлаў, іншых усемагутных істот – з другога боку. І вышэйшыя сілы, і замоўшчык – разам – пачынаюць магічныя дзеянні, накіраваныя на атрыманне кахання ад іншай асобы. Такое супастаўленне дзеянняў (а значыць, і якасцяў) Ісуса Хрыста, Божай Маці (да іх звяртаюцца найчасцей) і замоўшчыка дазваляе расцяг-

ваць магічныя магчымасці апошняга да бясконцасці: у сваім канкрэтным выказванні замова кожны раз па-новаму набывае містычную сілу, дзякуючы магчымасці ўвесь час узводзіцца да аднойчы пачатага сакральнага "міфічнага прадзеяння" (М. Эліадэ). Уласна, згодна міфалагічнай логіцы, любы рытуал, любое сакральнае дзеянне ўзыходзіць да першапачатковага, што здарылася ў пачатку міфічнага часу. У любой малітве, як і ў замове, так ці іначай устанаўліваецца аналогія чалавечых дзеянняў і адпаведных актаў касмагоніі; дзеянняў магутных звышнатуральных істот, што з'яўляюцца ўзорам для ўсіх чалавечых абрадаў, і некаторымі формамі прафанічнай, паўсядзённай дзейнасці. "Архаічны чалавек не ведае дзеяння, якое б не ажыццявіў ці не пражыў нехта іншы, і прытым не чалавек. Тое, што ён робіць, ужо рабілася. Яго жыццё – неперарыўнае паўтарэнне дзеянняў, адкрытых іншымі" [9, *33*]. Такім чынам, паралелізм дзеянняў канкрэтных замоўшчыкаў і звышнатуральных істот звязвае іх у свядомасці людзей міфалагічным часам, які заўсёды па сутнасці сваёй – цыклічны.

Замоўшчык, акрамя таго, заручаецца і падтрымкай Вышэйшых Існасцяў, як бы здымае з сябе падазрэнне, што займаецца па сутнасці богасупраціўнай справай. Але часам суб'ект адмаўляецца ад іх падтрымкі і свядома звяртаецца да прадстаўнікоў супрацьлеглага, інфернальнага, свету. У такім разе замоўшчык ніколі не называе сябе "рабом ці рабой Божай", не пачынае гаворку з абавязковых замоўных слоў *"устану, благаславясь, пайду, перакрэсцясь"*, з якіх звычайна пачынаюцца замовы – нават калі ў іх і не згадваецца Хрыстос ці Дзева Марыя. Наадварот, словы *"устану я, добры маладзец, не благаславясь, пайду, не хрысцясь"*, указваюць, што гаворка ідзе пра чорную магію, і звяртаецца суб'ект да сіл варожага людзям свету. Звычайна згадваюцца чэрці ці бесы: *"бес Сава, бес Савул, бес Калдун"* (1289) або *"Сава, Шаптун, Калдун"* (1290) ці нават казачная Баба-Яга (1289), якая, уласна, і ажыццяўляе адпаведныя дзеянні: *"У чыстым полі стаіць сарачынскі дуб, із-пад дуба*

выхадзіла Баба-Яга і паджыгала трыдзевяць кастроў дубовых дроў" (1289) [3, *371*]. Імёны негатыўных істот ніколі не стаяць у самым пачатку замовы, а часцей за ўсё бліжэй да яе сярэдзіны.

Даследчыкі адносяць да чорнай магіі замовы, якія якраз у найбольшай ступені захавалі архаічныя язычніцкія рысы. Баба-Яга – адзін з тых глыбокіх міфалагічных архаізмаў, які ўзыходзіць яшчэ да палеалітычнай эпохі, да Багіні-Прамаці ўсяго Існага, у вобразе якой персаніфікавалася і Зямля, і жаночы першапродак роду. Прамаці была даравальніцай і жыцця і смерці – усемагутная, вось чаму ў беларускіх казках вобраз Бабы-Ягі амбівалентны: яна і дапамагае, і шкодзіць герою. Менавіта ў беларусаў, як адзначаюць даследчыкі, Баба-Яга, Ягішна, захавала найбольш сувязяў з касмалогіяй: дзе яна носіцца ў ступе, там бушуе бура, б'юць маланкі; ёй служаць тры коннікі – чорны (ноч), белы (дзень) і чырвоны (сонца) [4, *76 – 77*].

Багіня-Прародзіца была і багіняй лёсу, якая ў гістарычную эпоху распалася на тры асобныя істоты, тры сястры, вядомыя ў розных міфалагічных сістэмах як Мойры, Паркі, Норны, Судзіцы і інш. Згодна Платону, яны ўвасабляюць: першая – даравальніцу жыцця, другая – тую, што прадзе нітку чалавечага жыцця – яго плынь, трэцяя – тую, хто жыцця пазбаўляе, вяртаючы душу ў іншасвет. Вобразы пралляў у найбольшай ступені захаваліся менавіта ва ўсходнеславянскіх замовах – зразумела, у трансфармаваным выглядзе. У рускіх звычайна згадваецца адна "девица-пряха", прычым у большасці выпадкаў гэта сама Божая Маці. У беларусаў таксама мноства такіх замоў, асабліва лекавых, але захавалася памяць і пра тры багіні. Напрыклад: "*Вот вазьму я тую таску, пайду на сіняе мора. На сустрэчу мне тры родныя сястрыцы: першая Мар'я, другая Дар'я, трэцяя Варвара*" (1299) [3, *374*]. Гучанне імёнаў тут таксама невыпадковае: першае – недвухсэнсоўна ўказвае на Дзеву Марыю, даравальніцу жыцця, другое – Дар'я, у сваю чаргу, мае корань "дар", што сведчыць пра ранейшую непадзель-

насць персанажаў, трэцяе – Варвара – уключае два корані ў люстраным адлюстраванні – "ар-ра", звязаных з іншасветам (раем), а прыстаўка "в", ды і сярэдзінная марфема "ва" захавалі семантыку "ўваходжання", "уступлення ў што-небудзь". Тры міфічныя істоты, тры багіні сімвалізуюць і лёс чалавека, і адначасова, у ідэале, – тры ступені яго ўнутранага жыцця.

Баба-Яга можа суадносіцца з Марай-Маранай – агульнаславянскай багіняй урадлівасці і адначасова – смерці, зімы. Бясспрэчна, што замовы захавалі вобраз Вялікай Прародзіцы, якая выступала пад рознымі імёнамі. У замовах на захаванне кахання замоўшчык звяртаецца да *"зямлі Евы, вады Катарыны"* (1319), называючы натурфіласофскія стыхіі імем біблейскай першажанчыны, а таксама хрысціянскай святой Кацярыны. Вядома, што ў беларусаў вада, сапраўды, знаходзілася пад апякунствам гэтай святой [2, *12 – 15*]. А згодна міфалагічнаму светапогляду, абедзве стыхіі – хтанічныя.

Больш распаўсюджаная ў замовах лічба не два, а тры. Ідэя траічнасці свету надзвычай архаічная. Яна знайшла ўвасабленне ва ўсіх індаеўрапейскіх народаў, у тым ліку і ў беларусаў. Гэтак жа тройчы згадваюцца і названыя па імёнах д'яблы. Адносна іх мы не сустрэлі дастаткова лагічнага тлумачэння ні ў адным з даследаванняў. Мяркуем, што пад імем Сава хаваецца надзвычай старажытны індаеўрапейскі бог Сівы, які ў індуізме набыў імя Шыва. Ушанаванне Шывы зафіксавана яшчэ ў Харапскай (Індскай) цывілізацыі, якая існавала на тэрыторыі Індыі (цяперашні Пакістан) ў IV – II тыс. да н.э. Шыва паўстае на адной з пячатак, знойдзенай археолагамі, у выглядзе мужчынскай фігуры з трыма тварамі і рагамі. У філасофіі Індыі прынцып траічнасці атрымаў назву Трымурці: гэта трайны вобраз адзінага бога Сусвету, які мае, аднак, тры іпастасі: Брахма – стваральнік свету, Вішну – захавальнік, Шыва – разбуральнік. Усе яны дзейнічаюць адначасова ў любой сітуацыі ці з'яве: у кожнай ідуць паралельныя працэсы стварэння, разбурэння і захавання. Але з цягам часу Шыва і Вішну набылі асабліва

важнае значэнне, і сённяшні індуізм уяўляе па сутнасці два напрамкі – шываізм і вішнуізм. Нягледзячы на глыбока філасофскі сэнс вобраза Шывы (знішчаць коснае, аджыўшае) і на тое, што ў сучасным індуізме ён увабраў у сябе шматлікія станоўча-стваральныя функцыі, праваслаўная царква працягвае яго лічыць індыйскім д'яблам, у народным вымаўленні – нячысцікам. Яго першапачатковае імя Сівы (захавалася ў паўднёвых рускіх), паколькі несла пазітыўны сэнс (сівы ў народным уяўленні – заўсёды мудры), было перайначана на Саву (што нагадвала саву – птушку начную, містычную), а памяць пра былую трохтварнасць, тры іпастасі Адзінага, дадала да Савы яшчэ двух персанажаў, якія ў розных замовах вымаўляюца па-рознаму – Савул, Шаптун, Калдун. Савул – варыянт Савы, што дадаткова сведчыць на карысць нашай тэорыі: раз'яднанне аднаго трохінкарнацыйнага вобраза на тры асобныя персанажы. Шаптун, Калдун – усяго толькі імёны таго, хто і вымаўляў замову, – ведзьмака-вешчуна. Яшчэ і ў XX ст. бабулек-знахарак называлі шаптухамі. Паняцце ж "калдун" мы выводзім з імені надзвычай старажытнага славянскага бога Каляды (ад "кола"), што азначаў гадавое кола. Гэта імя яшчэ раз вяртае нас да цыклічнай мадэлі міфалагічнага часу ў замовах.

Такім чынам, імёнаслоў у замовах – важная частка іх магічна-вобразнай семантыкі. Ён непарыўна звязаны з міфалагічнай мадэллю свету, а ў плане структурна-кампазіцыйнага размяшчэння – з хранатопам твораў. Онімы ў тэксце замовы (хрысціянскі Бог, Божая Маці і святыя – у пачатку, імёны людзей – у канцы, імёны інфернальных істот – у сярэдзіне тэкстаў) з'яўляюцца тымі сакральнымі пунктамі, якія раздзяляюць язычніцкія і хрысціянскія вераванні, хоць у сукупнасці, у цэласнасці тэксту, яны ўтвараюць адзіную магічную тканіну твора.

Літаратура

1. *Гак В.Г.* Семантическое поле конца // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.

2. *Зайкоўскі Э.М., Дучыц Л.У.* Жыватворныя крыніцы Беларусі. Мн., 2001.

3. Замовы. Мн., 1992.

4. Матерь Лада. Божественное родословие славян. Языческий пантеон. М., 2003.

5. *Познанский Н.* Заговоры: Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М., 1995.

6. Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т.2. М., 1999.

7. *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М., 1986.

8. *Шур В.* Анамастычная лексіка ў беларускай мастацкай літаратуры. Мн., 2002.

9. *Элиадэ М.* Космос и история. М., 1987.

Лук'янава Таццяна Валер'еўна,
аспірант

Праблема жанру ў фальклорнай няказкавай прозе

Нягледзячы на тое, што распрацоўка тэорыі фальклорнага жанру вядзецца ўжо доўгі час, яе асноўныя праблемы не сталі менш надзённымі. Кожнае новае навуковае дасягненне адкрывае новыя аспекты вывучэння фальклорных жанраў, ставіць новыя пытанні, пашыраючы такім чынам праблемнае поле. Традыцыйныя пытанні часам пераасэнсоўваюцца і набываюць іншае гучанне. Фальклярыстычная навука не стаіць на месцы, яна імкнецца распрацаваць тэорыю фальклору з улікам сучаснага развіцця культуралогіі, этналогіі, лінгвістыкі, літаратуразнаўства, псіхалогіі і іншых навук. У гэтым жа рэчышчы вядзецца праца і над праблемамі жанру.

Перш за ўсе, гэта праблема вызначэння сутнасці жанру як фальклорна-мастацкай катэгорыі. Толькі зразумеўшы жанравую прыроду, можна вывучать спецыфіку асобных фальклорных жанраў. Амаль кожны даследчык так ці інакш

закранае дадзеную праблему. Найбольшай грунтоўнасцю вылучаюцца працы У.Я. Пропа "Паэтыка фальклору" [19], Б.Н. Пуцілава "Сучасныя праблемы гістарычнай паэтыкі фальклору ў святле гісторыка-тыпалагічнай тэорыі" [22] і інш. Адна з важнейшых праблем – суадносінаы жанру і рэчаіснасці. Яна заключаецца ў адказе на пытанні, ***што*** жанр бярэ з рэчаіснасці, як гэта трансфармуе і як прадстаўляе ў тэкстах, а таксама як жанравая структура ўплывае на ўспрыняцце рэчаіснасці. Тут можна назваць працы С.Н. Азбелева "Адносіны падання, легенды і казкі да рэчаіснасці з пункту гледжання размежавання жанраў" [1] і "Адлюстраванне рэчаіснасці ў паданнях, легендах, казаннях" [2], У.Я. Пропа "Фальклор і рэчаіснасць" [21], В.К. Сакаловай "Адлюстраванне рэчаіснасці ў розных фальклорных жанрах" [24] і інш. Праблема аб'яднання фальклорных твораў у пэўныя жанравыя сістэмы, сістэматызацыі і класіфікацыі фальклорнага матэрыялу, пошуку крытэрыяў вылучэння і размежавання жанраў шчыльна звязана з праблемай вызначэння жанраўтваральных прыкмет і іх спецыфікі ў кожным канкрэтным жанры. Яе вывучэнню прысвечаны працы К.В. Чыстова "Да пытання аб прынцыпах класіфікацыі жанраў народнай прозы" [27], С.Н. Азбелева "Праблемы міжнароднай сістэматызацыі паданняў і легенд" [3], XVII том "Рускага фальклору" "Праблемы своду рускага фальклору" (1977) і інш. Па-ранейшаму актуальнай застаецца праблема генезісу і гісторыі жанравых сістэм, вызначэння месца жанру ў агульнай сістэме фальклору, вывучэння паміжжанравых адносін і шмат іншых.

Трэба адзначыць, што ў фальклярыстыцы да гэтага часу не знойдзена дакладнае вызначэнне паняцця "жанр", недастаткова раскрыта жанравая сутнасць. Паняцце "жанр" выкарыстоўваецца ў двух асноўных значэннях: 1) як сукупнасць твораў/тэкстаў, якія аб'ядноўваюцца агульнасцю мастацкага зместу, паэтычнай сістэмы, функцый, асаблівасцей выканання, сувязей з невярбальнымі мастацкімі формамі (музыка, танец, тэатр); 2) як сістэма змястоўных уласна

паэтычных, функцыянальных і выканальніцкіх прынцыпаў, норм, стэрэатыпаў, за якой стаяць уяўленні аб узаемаадносінах з рэчаіснасцю і якая рэалізуецца ў канкрэтных творах (у сукупнасці твораў) [16, *36*]. У самым агульным выглядзе жанр – гэта пэўная макрасістэма, якая знаходзіцца над мікрасістэмамі тэкстаў і валодае сваімі законамі, сваёй граматыкай і сваёй мовай.

Адной са спецыфічных жанравых функцый, якая раскрывае сінхронны разрэз жанравага складу фальклору, выступае ўнутры- і паміжжанравая класіфікацыя твораў. У дыяхранічным плане фальклорны жанр уяўляе сабой вынік складаных гістарычных працэсаў эвалюцыі, трансфармацыі і пераасэнсавання традыцый. Гэта адметным чынам структурызаваны ў пэўную сістэму шматвекавы вопыт. Як увасабленне мастакага вопыту фальклорны жанр мае яшчэ адзін, вертыкальны зрэз, які змяшчае ў сабе некалькі слаёў. Найбольш канкрэтным і індывідуальным з іх выступае цэласная непаўторнасць мастацкага твору, за якой стаяць жанрава-відавыя прыкметы. Далей ідзе ўзровень родавых прыкмет мастацкага мыслення ў сферы слоўнага мастацтва, і, нарэшце, найбольш глыбокім і універсальным слоем з'яўляюцца агульныя зыходныя законы архетыпічнай мастацкай свядомасці, гэта структурныя першаасновы мастацкай свядомасці як такой, архетыпічныя асаблівасці слоўнага мастацтва. Фальклорны жанр, як і любая "жывая" і самадастатковая сістэма, імкнецца да самазахавання. Пэўная гібкасць, "рухомасць", па выражэнню Ю. Тынянава, сістэмы жанру, яе здольнасць да мутацый дазваляе жанру адпавядаць патрабаванням грамадства на працягу многіх стагоддзяў. Вядома, жанр можа перажываць і крызісныя станы. Страта "рухомасці" жанру, аслабленне яго "духоўнай актыўнасці" можа прывесці да выхаду жанру з жывой плыні і пераўтварэння яго ў фальклорна-гістарычны помнік [25, *256*]. Сістэме жанру ўласціва не толькі зменлівасць, але і пэўная ўстойлівасць яе структурных паказчыкаў. Менавіта ўстойлівасць структуры з'яўляецца асновай жыцця фальк-

лорнага жанру, яго трываласці. Дзякуючы гэтаму жанр можа выступаць як адзінка класіфікацыі твораў, паказчык іх устойлівых рыс. Адносная нязменнасць, "кансерватызм" жанравай структуры забяспечвае яе жыццяздольнасць. І ў гэтай сваёй якасці, як сцвярджаюць навукоўцы, жанр выступае як "памяціьмастацтва". Па словах М.М. Бахціна, "жанр жыве цяперашнім, але заўсёды памятае сваё мінулае, свой пачатак" [7, *142*].

Устойлівасць жанравай структуры – не адзіны фактар, які абумоўлівае жыццястойкасць жанру. Жанр – гэта яшчэ і адметная жанравая свядомасць, галоўнай характарыстыкай якой з'яўляецца спецыфіка жанравага мыслення. Жанравае мысленне выступае тым нязменным ядром, якое захоўваецца на працягу ўсяго жыцця жанру пад слоем разнастайных новаўтварэнняў. Менавіта жанравае мысленне, як сцвярджае А.М. Андрэеў, "з'яўляецца рэгулятарам жанравай пераемнасці" [5, *85*]. Такім чынам, фальклорны жанр, узыходзячы сваімі вытокамі да "калектыўнага несвядомага", маючы старажытныя архетыпічныя карані, захоўвае здольнасць да актуалізацыі, каб мець магчымасць выкарыстання ў новых эстэтычных сітуацыях на розных этапах гістарычнага развіцця.

У фальклоры, які не мае справы з індывідуальна-аўтарскай творчасцю, катэгорыя жанру набывае асабліва важнае значэнне. Фальклорны жанр – гэта сістэма, якая ўключае і свае законы стварэння і існавання мастацкага твора, і адметны код, які забяспечвае дэшыфроўку канкрэтнага тэксту, і пэўная мадэль адносінаў да рэчаіснасці, і асобная канцэпцыя свету. Менавіта жанр вызначае структурна-змястоўныя першаасновы мастацкага твора/тэксту. Жанравыя нормы задаюць, па словах А.Я. Бурлінай, пэўную "культурнакамунікатыўную "канву", у дачыненні да якой мастацкі твор выступае як індывідуальны "ўзор" [8, *31*]. З іншага боку, сістэма жанру сама па сабе (жанравы інварыянт) не існуе, яна заўсёды змешчана ў канкрэтыцы пэўнага мастацкага

твора/тэксту і з'яўляецца яго ўнутранай, глыбіннай, іманентнай асновай.

Жанравыя прыкметы, якія дазваляюць вызначыць крытэрыі размежавання фальклорных жанраў, залежаць не толькі ад спецыфікі фальклорнай творчасці як такой, у значнай ступені яны абумоўлены родавай прыналежнасцю. Падзел славеснага мастацтва на тры роды – эпас, лірыку і драму – бярэ свой пачатак яшчэ ў антычнасці. Як вядома, упершыню пра роды паэзіі разважае Сакрат у трэцяй кнізе трактата Платона "Дзяржава". Развіваючы яго думкі, Арыстоцель у сваёй "Паэтыцы" характарызуе роды поэзіі як адметныя тыпы адносін "носьбіта маўлення" да мастацкага цэлага: распавядаць пра падзею можна "як аб нечым асобным ад сябе", або застаючыся самім сабой, "не змяняючы сваёй асобы", або паказваючы герояў апавядання як асоб "дзеючых і дзейных" [26, *294-295*]. Падобнае разуменне родаў перанялі і літаратуразнаўцы. Вядомы і іншыя разуменні эпасу, лірыкі і драмы. Ф.В. Шэлінг трактаваў іх як тыпы мастацкага зместу, адасабляючы іх такім чынам ад паэтыкі. Э.В.Ф. Гегель характарызаваў паэтычныя роды пры дапамозе катэгорый "аб'ект" і "суб'ект": эпічная аб'ектыўная, лірычная – суб'ектыўна, драматычная ж аб'ядноўвае гэтыя два пачаткі [26, *295*]. Гегелеўскую канцэпцыю падзяляў і В.Г. Бялінскі. Свае разуменні паэтычных родаў прыўнесла і XX стагоддзе, але антычная традыцыя працягвае жыць і па сённяшні дзень.

Пераняты ў літаратуразнаўцаў падзел на эпас, лірыку і драму выкарыстоўваюць і ў дачыненні да фальклору. Меркаванні даследчыкаў-фалькларыстаў наконт слушнасці такога падзелу фальклору неадназначныя. Адны з іх лічаць, што такі падзел заканамерны (В.Я. Гусеў, В.В. Мітрафанава). Другія адзначаюць неадпаведнасць фальклорнага матэрыялу традыцыйнай родавай сістэматызацыі і карыстаюцца зменены (пашыранай) схемай (Д.М. Балашоў). Трэція ўпэўнены, што родавы падзел фальклору непрымальны і прапануюць іншыя шляхі сістэматызацыі фальклору (Б.Н. Пуцілаў).

Пры падзеле фальклорнага матэрыялу на эпічны, лірычны і драматычны роды В.Я. Гусеў прытрымліваецца гегелеўскай традыцыі і ў аснову падзелу кладзе суадносіны "калектыўна-аб'ектыўнага" і "калектыўна-суб'ектыўнага" пачаткаў, гэта значыць перавагу ці то абагульнення аб'ектыўных з'яў рэчаіснасці (прыроды і грамадства), ці то выражэння псіхічнага жыцця народу, унутранага стану, думак, пачуццяў і г.д. Такім чынам, да эпічнага роду ён адносіць фальклорныя творы, у якіх пераважае тыпізацыя з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці над выражэннем адносінаў да яе (былiны, легенды). Да лірычнага роду залічвае творы, дзе пераважае тыпізацыя адносінаў калектыву да рэчаіснасці (пазаабрадавыя песні). А непадзельнае спалучэнне "аб'ектыўнага" і "суб'ектыўнага" ў разгортванні дзеяння, на яго думку, утварае драматычны род [10, *104–105*]. В.Я. Гусеў адзначае, што дадзены падзел на роды з'яўляецца ў пэўнай ступені адносным і не выключае існавання памежных, пераходных груп твораў. Крытэрый суадносін "аб'ектыўнага" і "суб'ектыўнага" пачаткаў нам уяўляецца больш прыдатным для аўтарскай, літаратурнай творчасці. У фальклоры яшчэ няма ўсведамлення сябе як суб'екта творчасці, і ўнутранае жыццё народу, яго псіхічныя станы, пачуцці і да т.п. не выступаюць прадметам спецыяльнага выяўлення. А народная псіхалогія і адносіны да рэчаіснасці пранізваюць увесь фальклор і кожны яго жанр.

Д.М. Балашоў сцвярджае, што ў дачыненні да фальклору падзел на эпас, лірыку і драму няўдалы. Арыстоцель, піша ён, пад эпасам разумеў толькі такія жанры апавядальнага характару, якія спяваюцца (гамэраўскі эпас), таму адносіць да эпічнага роду празаічныя жанры не варта. Драмы ж у фальклоры няма ўвогуле, ёсць абрад. Так званую народную драму ён залічвае да мастацтва прафесійнага, а не фальклорнага [6, *26*]. Згодна з названымі заўвагамі, Д.М. Балашоў вылучае чатыры родавыя групы: эпас (былiны, гістарычныя песні, духоўныя вершы і інш.), народную прозу (казкі, легенды, былічкі і інш.), лірыку (пазаабрадавая па-

эзія) і абрадавую паэзію (каляндарна-абрадавая, сямейна-абрадавая паэзія, замовы, магія і інш.). На нашу думку, арыстоцелеўскае разуменне эпасу не пярэчыць пазнейшаму, больш шырокаму яго трактаванню, а песеннасць/празаічнасць жанраў – недастатковы крытэрый для родавага падзелу.

Б.Н. Пуцілаў лічыць, што пераносіць літаратуразнаўчы падзел на роды і віды ў сферу фальклору немэтазгодна – занадта вялікая розніца паміж літаратурай і фальклорам. Услед за У.Яропам, ён прапаноўвае на месца паняцця "роду" як найбольш агульнага разраду класіфікацыі паставіць паняцце "вобласць". Крытэрыям вылучэння "абласцей" выступае "вызначальная форма функцыянавання" твораў [23, *160*]. Такім чынам, фальклорныя творы падзяляюцца на пазаабрадавую прозу, пазаабрадавую паэзію, фальклор рытуалізаваных форм, уласна драматычныя творы і фальклор маўленчых сітуацый (малыя фальклорныя жанры). Цяжка не згадзіцца са слушнасцю прапановы Б.Н. Пуцілава, але яна таксама мае шэраг недахопаў. Па сутнасці, яго размежаванне фальклору на "вобласці" шмат у чым дублюе традыцыйны падзел на роды і віды, неабгрунтаваным здаецца аб'яднанне ў адну "вобласць пазаабрадавай паэзіі", скажам, такіх жанраў, як быліна і любоўная песня.

Суадносіны паняццяў "від" і "жанр" і тэарэтыкамі літаратуры, і фалькларыстамі разумеюцца па-рознаму. Некаторыя вучоныя лічаць від больш буйной адзінкай падзелу за жанр (В. Мітрафанава [15, *35*]). Напрыклад, для У.Я. Пропа казка – гэта від, чарадзейная казка – жанр [21, *50*]. Іншыя даследчыкі больш шырокае значэнне замацоўваюць за тэрмінам жанр, а за тэрмінам від – больш вузкае. Напрыклад, у В.Я. Гусева казка – жанр, чарадзейная казка – від [10, *111*]. Ёсць навукоўцы, якія паняцці "від" і "жанр" атаясамліваюць (Д.М. Балашоў [6, *28*]). Мы схільны разглядаць катэгорыю віда як найбольш буйную адзінку класіфікацыі пасля роду. У фальклоры падзел на віды можа адбывацца па розным крытэрыям: сродкі мастацкага выяўлення і вы-

разнасці дазваляюць вылучыць слоўна-мімічны (празаічны), слоўна-музычны (паэтычны) віды, наяўнасць або адсутнасць абрадавай функцыі падзяляе жанры на абрадавыя і пазаабрадавыя і г.д. Такія ж разрады, як казка чарадзейная або легенда тапанімічная, на нашу думку, мэтазгодна класіфікаваць як жанравую разнавіднасць.

Б.Н. Пуцілаў лічыць няўдалым не толькі родавы падзел фальклору, але і выкарыстанне літаратуразнаўчага тэрміну "жанр" у тэорыі фальклору, таму што ён вядзе за сабой "мноства чыста літаратуразнаўчых паняццяў, традыцый і забабонаў" [23, *155*]. Аднак вучоны не робіць ніякіх прапаноў наконт замены дадзенага тэрміну. Вядома, рода-відавы падзел фальклору недасканалы. Але дыфузнасць родава-жанравых межаў, наяўнасць элементаў аднаго роду (віду, жанру) у іншым, паміжродавыя і нават пазародавыя з'явы – уласцівасць не толькі фальклорнага мастацтва. Мастацтва шырэй за межы навуковых класіфікацый, і гэта нармальна. Любая класіфікацыя з'яўляецца ўмоўнай і адноснай, таму мы не бачым вострай неабходнасці адмаўляцца ні ад паняццяў "роду" і "віду", ні ад агульнаэстэтычнага паняцця "жанр" у дачыненні да фальклорных твораў. Названыя катэгорыі маюць сваю спецыфіку, адпаведна таму ці іншаму віду мастацтва, якую трэба агаворваць. І фальклор тут не з'яўляецца выключэннем. Ва ўсялякім выпадку, пошукі новых тэрмінаў, безумоўна, зоймуць шмат часу і выклікаюць бурныя спрэчкі.

Сутнасныя характарыстыкі і прыкметы жанру як фальклорна-мастацкай катэгорыі канкрэтызуюцца і рэалізуюцца ў пэўнай сістэме жанраў. Д.М. Балашаў упэўнены, што падзел на жанры "не ёсць толькі прыдумка даследчыкаў, што яго асновы закладзены ў самой рачаіснасці..." [6, *24*]. Аднак фальклорныя жанры з цяжкасцю паддаюцца сістэматызацыі і класіфікацыі. Праблема ў тым, што яны не ўкладаюцца ў жорстка абмежаваныя, адасобленныя аб'яднанні, а ўяўляюць сабой складаную сістэму ўзаемапранікальных і ўзаемазалежных жанравых груп. Задача паміжжанравай

класіфікацыі фальклору шчыльна звязана з выяўленнем жанравых прыкмет, якія вызначаюць аб'яднанне мастацкіх твораў у пэўную групу і яе адрозненне ад іншых груп. Навукоўцы даўно шукаюць адказ на пытанне аб крытэрыях размежавання жанраў. Адны мяркуюць, што ў аснове жанравага падзелу павінен знаходзіцца адзіны прынцып. Д.М. Балашоў лічыць, што "ў аснову класіфікацыі фальклорных жанраў павінен быць пакладзены прынцып размежавання па эстэтычных катэгорыях", а дакладней, па фармальна-эстэтычных асаблівасцях [6, *24*]. В.П. Анікін сцвярджае, што "паэтычную прыроду жанраў" народнай творчасці перш за ўсё вызначае іх "бытавое і ідэйна-эстэтычнае ўжыванне" [4, *28-29*]. Я. Касцюхін гаворыць пра пэўную "сэнсавую дамінанту": "У кожным жанры ёсць свая сэнсавая ўстаноўка: у адным выпадку гэта камічны эфект, у другім – павучэнне, у трэцім – інфармацыя пра цікавы выпадак" [11, *80*]. Такім чынам, на месца крытэрыя, які, на думку навукоўцаў, здольны найбольш поўна выявіць асаблівасці жанру, прапаноўваліся змест (асноўная змястоўная дамінанта, а разам з тым – адносіны да рэчаіснасці), паэтыка (ці тып структурнай арганізацыі), функцыі (бытавое прызначэнне), форма выканання, адносіны да музыкі і інш.

Іншыя даследчыкі, услед за У.Я. Пропам, сцвярджаюць, што "адзінага прынцыпу вызначэння жанру няма"[22, *39*], і толькі сукупнасць гэтых і іншых прыкмет дазваляе выявіць спецыфіку жанру і вылучыць яго з шэрагу іншых (Б.Н. Пуцілаў, В.Я. Гусеў, Э.В. Памяранцава і інш.). Але У.Я. Проп далей адзначае, што не ў кожным выпадку для вылучэння жанру патрэбны ўсе названыя аспекты. Выкарыстанне ўсіх крытэрыяў абавязкова толькі для вызначэння паэтычных жанраў. Для іншых гэта неабавязкова. Напрыклад, крытэрый "адносіны да музыкі" неабавязковы для жанраў, творы якіх не спяваюцца. Крытэрый "бытавое ўжыванне", піша У.Я. Проп, толькі для некаторых жанраў з'яўляецца іх вызначальнай прыкметай, як і "форма выканання". Адзінай істотнай і абавязковай для ўсіх жанраў заста-

ецца прыкмета формы – "сукупнасць паэтычнай сістэмы", інакш кажучы, "паэтыкі", пад якой вучоны разумее "сукупнасць прыёмаў для выражэння мастацкіх мэт і эмацыянальнага і разумовага свету, ці карацей – вывучэнне формы ў сувязі з яе канкрэтным, фабульным і ідэйным, зместам" [21, *36*]. Такім чынам, У.Я. Проп вяртаецца да таго, што галоўным крытэрыям размежавання жанраў з'яўляюцца іх фармальныя асаблівасці. Тым не менш, сярод айчынных навукоўцаў найбольш шырока замацавалася менавіта пропаўскае разуменне жанру як "сукупнасці твораў, аб'яднаных агульнасцю паэтычнай сістэмы, бытавога прызначэння, форм выканання і музычнага строю" [15, *36*]. В.В. Мітрафанава заяўляе, што гэта вызначэнне неабходна пашырыць. "Творы аднаго жанру аб'ядноўваюць не толькі паказаныя прыкметы, – піша яна, – але і ідэйна-тэматычнае адзінства, агульнасць сюжэтаў і сітуацый". "Кожны жанр народнай творчасці адлюстроўвае вызначанае кола гістарычнай дзейнасці людзей, мае свае сюжэты і сітуацыі, паказвае іх згодна з уласнымі, толькі яму ўласцівымі законамі", таму, на яе думку, ідэйна-тэматычныя асаблівасці варта ўлічваць і пры выяўленні твораў, якія адносяцца да пэўнага жанру [15, *36*].

В.Я. Гусеў заўважае, што задачу вызначэння жанраў ускладняе і тое, што яны маюць нацыянальную спецыфіку [10, *108*]. Агульнасць назвы "казка" ў розных народаў можа паказваць толькі на тыпалагічнае падабенства жанраў, якія, аднак, могуць значна адрознівацца ў сваіх канкрэтных прыкметах.

Пытанне аб крытэрыях размежавання фальклорных жанраў, па сутнасці, застаецца адкрытым. Тым не менш большасць фалькларыстаў гаворыць пра наступныя празаічныя жанры эпічнага роду: казкі, легенды, паданні, былічкі, сказы або вусныя апавяданні, анекдоты (С.Н. Азбелеў, Э.В. Памяранцава, К.В. Чыстоў, К.П. Кабашнікаў і інш.). Некаторыя даследчыкі далучаюць да іх яшчэ міфічныя казанні (міфы) (Н.І. Краўцоў [12, *83*]), прытчы (В.Я. Гусеў

[10, *112*]), этыялагічныя апавяданні (Н.А. Крынічная [13, *76*]).

Гэтыя жанры ў сваю чаргу падзяляюць на казкавыя і няказкавыя. Падставы для такога падзелу, на думку Э.В. Памяранцавай, дае дамінантная функцыя жанраў: эстэтычная для казкавых жанраў і інфарматыўная для няказкавых [18]. Дадзены крытэрый, аднак, не пазбегнуў крытычных заўваг. Паказвалася, што эстэтычная функцыя ўласціва ўсім фальклорным жанрам, як і фальклору ў цэлым, і што пэўную інфармацыю нясе кожны фальклорны тэкст, таму суадносіны гэтых дзвюх функцый зяўляюцца не вельмі ўдалым крытэрыям падзелу.

Э.В. Памяранцава прапаноўвае іншы крытэрый размежавання: адносіны апавядальніка ці аўдыторыі да таго, аб чым распавядаецца. Для няказкавых жанраў характэрна ўстаноўка на факталагічнасць, праўдзівасць апавядання, незалежна ад яго зместу. Самай неверагоднай можа быць падзея, пра якую расказваецца ў легендзе, вельмі несапраўдным можа казацца апавяданне пра жыццё і цуды святых ці пра лесавікоў, русалак і чароўныя скарбы, але апавядальнік падае гэта як выпадак, падзею, якія сапраўды мелі месца, сведкай якіх зяўляецца ён сам, яго родзіч ці выпадковы знаёмы. Апавядальнік звычайна падкрэслівае сапраўднасць, верагоднасць свайго паведамлення. Казкавыя жанры не маюць устаноўкі на верагоднасць. Яны ўсведамляюцца і апавядальнікам, і слухачамі як паэтычная выдумка.

В.Я. Гусеў лічыць, што ўспрыняцце твораў як выдумкі ці праўды з'яўляецца прынцыпам, па-першае, суб'ектыўным, па-другое, не істотным, і па-трэцяе, вельмі няўстойлівым і няпэўным. "Жанравая структура фальклорнага твору, – піша ён, – уласцівыя яму прыкметы зместу і формы не змяняюцца кожны раз у залежнасці ад успрыняцця іх той ці іншай аўдыторыяй" [10, *114*]. Падобнага меркавання прытрымліваецца М.І. Краўцоў, які сцвярджае, што "творчая выдумка ўласціва ўсім відам мастацтва, а таму яна не можа служыць вызначальнай прыкметай казкі..." [12, *74*]. Сапраўды, фальклярыстам уяўляецца недастатковым раз-

мяжоўваць казкавыя і няказкавыя жанры (а разам з тым і вызначаць жанр казкі) толькі праз устаноўку на выдумку або верагоднасць і перавагу эстэтычнай або інфарматыўнай функцыі. Аднак імкненні знайсці больш дакладныя жанравыя крытэрыі станоўчых вынікаў пакуль не далі.

Лічыцца, што няказкавая проза прадстаўлена перш за ўсё жанрамі легенды, падання, былічкі, сказа, анекдота, небыліцы. Кожны з гэтых жанраў мае сваё кола тэм, сюжэтаў, сваю структуру, сваю сістэму вобразаў. Асноўным жа іх адрозненнем з'яўляецца характар інфармацыі, функцыянальныя асаблівасці і прынцыповыя суадносіны з рэчаіснасцю. Н.А. Крынічная сфармулявала наступныя крытэрыі іх адрознення: 1) час узнікнення; 2) адлюстраванне пэўных аспектаў чалавечага быцця; 3) структурна-тэматычныя кампаненты [13, *75*].

Нягледзячы на тое, што крытэрыі вылучэння і размежавання няказкавых жанраў недастаткова ўстойлівыя, вызначэнне жанраў былічкі і сказа не выклікае ў навукоўцаў асаблівых праблем. Вывучэннем былічак займалася Э.В. Памяранцава, якая вызначыла іх як прымхлівыя апавяданні пра звышнатуральных істот і з'яў. Гэтыя апавяданні звязаны з так званай ніжэйшай міфалогіяй – народнымі павер'ямі. У былічках распавядаецца пра сутыкненні чалавека з чымсьці незвычайным і жудасным, якія быццам бы мелі месца на самой справе (аповеды пра нячыстую сілу, прывіды, мерцвякоў, ведзьмакоў і інш.). Сярод жанравых разнавіднасцей былічкі Э.В. Памяранцава вылучае мемараты (уласна былічкі) і фабулаты (бывальшчыны). Калі апавяданне вядзецца ад першай асобы – гэта мемарат, калі ад трэцяй – фабулат. Акрамя таго, былічка адрозніваецца ад бывальшчыны сваёй, умоўна гаворачы, бясформенасцю, адзінкавасцю, неабагуленасцю. Бывальшчыны – сюжэтна аформленыя, фабульныя апавяданні [17, *175*].

Пад сказам часцей за ўсё разумеюць вуснае апавяданне ад першай або трэцяй асобы пра важныя падзеі, якія адбываюцца зараз ці мелі месца ў нядаўнім мінулым, і якое мае

статус верагоднасці. Выканаўцы сказаў нярэдка з'яўляюцца сведкамі ці непасрэднымі ўдзельнікамі таго, пра што яны распавядаюць. Вусныя апавяданні (сказы) не ствараюць агульнанародных, шырока распаўсюджаных варыянтаў. Яны расказваюцца сведкамі, часам пераказваюцца слухачамі, але шырокага народнага хаджэння не атрымоўваюць. І.З. Ярнеўскі вылучае наступныя разнавіднасці сказу: 1) гістарычны (пра выдатных палітычных і дзяржаўных дзеячаў, гістарычныя падзеі і да т.п.); 2) аўтабіяграфічны (пра падзеі асабістага характару); 3) навелістычны (пра тыповыя падзеі і выпадкі ў жыцці людзей) [30, *138*].

Сістэматызацыя і класіфікацыя легенд і паданняў з'яўляецца адным з найбольш складаных пытанняў фальклярыстычнай навукі. Крытэрыі, якія дапамагаюць у вызначэнні іншых фальклорных жанраў, у дадзеным выпадку аказваюцца няслушнымі. Гэта прымушае выяўляць жанравую спецыфіку легенд і паданняў на больш глыбокіх узроўнях і шукаць новыя падставы для іх размежавання. На працягу не аднаго дзесяцігоддзя даследчыкі імкнуцца знайсці дакладнае азначэнне паняццям "легенда" і "паданне", вызначыць крытэрыі іх размежавання, выявіць жанравую спецыфіку твораў і паспяхова спраўляюцца з гэтай задачай, але толькі ў межах уласнай канцэпцыі. Агульная ж карціна ўяўляе сабой суіснаванне самых розных поглядаў і меркаванняў, часам супярэчлівых, і амаль нічога – агульнапрынятага і дакладнага. Такая сітуацыя абумоўлена перш за ўсё самім фальклорным матэрыялам, які не ўкладваецца цалкам у межы ніводнай з тэорый. Іншымі словамі, вопыт вучоных паказвае, што немагчыма дакладна размежаваць канкрэтныя тэксты ўсяго комплексу дадзеных фальклорных твораў на жанры легенды і паданні, вызначыць крытэрыі іх адрознення. Вядома, знаходзяцца тэксты, якія цалкам адпавядаюць тэарэтычнай будове таго ці іншага даследчыка, але гэта толькі нязначная частка, большасць жа з іх застаецца па-за яе межамі.

Задачу навукоўцам ускладняе і тое, што ў дрэнным стане знаходзіцца тэксталогія дадзенай часткі фальклорнай прозы. К.В. Чыстоў сцвярджае, што значная частка запісаў у тэксталагічных адносінах не верагодна [28, *156 і далей*]. Часцей за ўсё гэта пераказы, створаныя імкненнем дапоўніць, развіць і атрымаць лагічны апавядальны тэкст. Зразумела, зараз ёсць ужо некаторая колькасць сучасных навуковых запісаў. Яны дапамагаюць зразумець сапраўдныя формы бытавання празаічных жанраў, але далёка не заўсёды кампенсуюць недахопы старых запісаў. Акрамя таго, выканаўцы і іх асяроддзе не лічылі, як правіла, легенды і паданні мастацкімі творамі, і ўвогуле творамі, тэксты якіх трэба захоўваць і перадаваць па нейкім вызначаным правілам, як, напрыклад, казкі. Галоўнае было тое, *што* яны перадавалі, а не тое, *як* гэта рабілі.

У 1983 годзе Акадэмія навук выдала спецыяльны том з серыі "Беларуская народная творчасць", прысвечаны легендам і паданням [14]. Але, калі азнаёміцца са зместам, можна ўпэўніцца, што там змешчаны не толькі легенды і паданні, але і казкі ["Чаму кот мыецца", *58*; "Вужава карона", *186*], і міфалагічныя апавяданні ["Нёман і Лоша", *373*], і народныя вераванні ["Пра гром і маланку", *46*; "Пекла", *209*; "Пералёт-трава", *76*], і так званыя былічкі ["Пра Мару", *172*; "Ваўкалак", *173*; "Ведзьма-жаба", *217*]. Прычым усё гэта не размежавана, і непадрыхтаванаму чытачу было б вельмі цяжка разабрацца, што чым з'яўляецца ў гэтым зборніку. Але дадзены факт зусім не сведчыць аб некампетэнтнасці складальнікаў, наадварот, ён якраз-такі адлюстроўвае сучасны стан вывучэння легенд і паданняў у беларускай фальклярыстыцы. А ў сучаснай навуцы назіраецца блытаніна ў вызначэнні тэрмінаў "легенда" і "паданне". Аналагічныя тэксты могуць класіфікавацца як казка, легенда, паданне, гістарычная казка, легендарнае паданне, гістарычная легенда, казанне і г.д.

Розныя дэфініцыі жанраў "легенды" і "падання" абумоўліваюць і розныя падыходы да іх размежавання.

У.Я. Проп легендамі лічыць толькі творы з хрысціянскай тэматыкай (дзе распавядаецца пра бога, святых, грэшнікаў, д'ябла), – усё астатняе – паданні [18, *214*]. Такім чынам, калі бог пераўтварае няўдачлівага жартаўніка ў мядзведзя – гэта легенда, а калі тое ж самае робіць чараўнік – то гэта ўжо паданне [14, "Адкуль мядзведзь", *54*; "Мядзведзь", *54*].

С.М. Азбелеў лічыць, што легенды немэтазгодна звязваць толькі з хрысціянствам. Сюды ён адносіць усе апавяданні, якія адлюстроўваюць якія-небудзь вераванні. Адрозненне паміж легендай і паданнем даследчык бачыць ў тым, што легенда – твор цалкам выдуманы, а ў аснове падання ляжаць рэальныя падзеі [1, *9*]. Але як можна з упэўненасцю сцвярджаць, было тое, пра што распавядаецца ў творы, на самой справе ці не было?! Сапраўды жыла некалі дзяўчына Нара, ў гонар якой назвалі возера Нарач, ці яна толькі плён народнай фантазіі? [14,"Пра возера Нарач", *389*].

К.В. Чыстоў розніцу паміж легендамі і паданнямі бачыць у тым, што легенда больш фантастычная па зместу, чым паданне [27, *98*]. Але на якіх шалях можна ўзважыць гэтую фантастыку, каб аднесці твор да легенды ці падання, аўтар не ўдакладняе. Атрымоўваецца, што ў творы, які распавядае пра тое, як татары рабавалі царкву і бог пакараў іх за гэта слепатой, больш фантастыкі, і яго трэба назваць легендай, а ў творы, дзе па загаду хана яго воіны-татары шапкамі насыпалі курган, фантастыкі менш, і гэта ўжо паданне [14, "Пра татарскія магілы", *232*].

М.Я. Грынблат слушна заўважае, што фантастыка не можа быць крытэрыям размежавання легенд і паданняў. Ён, у сваю чаргу, да паданняў адносіць апавяданні пра гістарычныя падзеі і гістарычных дзеячаў, а таксама апавяданні, прымеркаваныя да канкрэтных мясцовасцей, іх узнікнення і гісторыі. Усё астатняе Грынблат залічвае да легенд [14, *18*]. Але што значыць "пра гістарычныя падзеі і гістарычных асоб"? У адным з твораў распавядаецца пра князя Барыса, які будаваў у Полацку царкву. Для гэтай справы ён пазычыў грошы ў каго мог, але іх усё роўна не хапіла. Тады

князь Барыс пайшоў да чорта і папрасіў грошы ў яго, сказаўшы, што на вайну патрэбны. Чорт пазычыў. Князь Барыс – гістарычная асоба, атрымоўваецца, што гэты твор – паданне [14, "Князь Барыс і чорт", *230*]. Паняцце "гісторыя", на нашу думку, у дачыненні да фальклорных твораў трэба ўжываць вельмі асцярожна, са шматлікімі агаворкамі. У легенд і паданняў свая, адметная, своеасаблівая, "фальклорная" гісторыя, якая не мае нічога агульнага з гісторыяй у навуковым разуменні. Фальклорная гісторыя – гэта не тое, што было на самой справе, але ўяўленні народа аб сваім мінулым, квазігісторыя. Прычым носьбіты фальклору не проста верылі ў сапраўднасць фальклорнай гісторыі, яны нават і не думалі, што за фальклорнай гісторыяй ёсць нейкая іншая. Для іх існавала толькі гэта гісторыя. Неверагоднасць жа падзей, як сцвярджае Б.Н. Пуцілаў, тлумачылася іх аддаленасцю ў мінулым. Па сутнасці, для народнай свядомасці не важна, існаваў такі чалавек як гістарычная асоба ці ён выдуманы, была такая падзея на самой справе ці не была. Гісторыя, як сцвярджае М. Эліадэ, міфалагізуецца [29, *83*], і з таго моманту, як міф надае гісторыі сваё больш глыбокае і багатае гучанне, ён становіцца больш верагодным за рэчаіснасць. Таму і волаты, і князь Рагвалад, і святы Пётра, і дзяўчына Нара – аднолькава рэальныя асобы для носьбітаў фальклору. І бітва са шведамі, і затапленне горада, і цуды, створаныя іконай, – аднолькава сапраўдныя падзеі.

Цяжкасць пошукаў крытэрыяў размежавання легенд і паданняў навукоўцамі, з аднаго боку, і вывучэнне гэтай часткі фальклорнай прозы на больш глыбокім, фенаменалагічным узроўні, – з іншага, падштурхоўваюць да думкі, што легенды і паданні не з'яўляюцца асобнымі жанрамі, а значыць і размяжоўваць іх няма патрэбы. Легенды і паданні як жанр, па-першае, ствараюць адзіную, цэласную карціну свету, па-другое, легенды і паданні аднолькава ўтвараюцца па міфалагічных мадэлях, і, па-трэцяе, сваімі вытокамі маюць адны і тыя ж крыніцы (архаічныя апавяданні, літаратурныя крыніцы, вусныя апавяданні сведкаў, іншыя леген-

ды і паданні, несвядомая выдумка). Калі легенды і паданні – адзіны фальклорны жанр, то і вывучаць іх трэба пад адзінай назвай, скажам, "легенда", на карысць якой сведчыць міжнародны статус тэрміна. Такім чынам, легенду можна вызначыць як вусны празаічны твор, які мае ўстаноўку на верагоднасць і шырока выкарыстоўвае міфалагічныя, рэлігійныя, гістарычныя і бытавыя матывы.

Класіфікацыя легенд – справа не менш складаная, чым вызначэнне тэрміна. Нашы навукоўцы прапаноўваюць розныя класіфікацыі, якія часам супярэчаць адна адной. Будапешцкая міжнародная нарада 1963 года, наладжаная Міжнародным таварыствам па даследаванню народных апавяданняў, выпрацавала праект схемы агульнаеўрапейскага каталога легенд і паданняў. Паводле яе, усе легенды і паданні падзяляюцца на чатыры разделы: этыялагічныя і эсхаталагічныя; гістарычныя і культурна-гістарычныя; звышпрыродныя істоты і сілы; міфы пра багоў і герояў. Але гэтая схема вельмі агульная, акрамя таго, уключае ў сябе забабонныя апавяданні пра міфічных істот, якія мы лічым асобным жанрам – былічкамі, а некаторыя віды легенд не закранае ўвогуле.

Слоўнік навуковай і народнай тэрміналогіі "Усходнеславянскі фальклор" вылучае наступныя віды легенд: касмаганічныя, тапанімічныя, этыялагічныя, этнаганічныя, заганічныя, рэлігійныя, гістарычныя, сацыяльна-утапічныя і інш. Сярод паданняў выдзяляюцца гістарычныя, мясцовыя, міфалагічныя, аб засяленні і асваенні краю, аб скарбах [9]. Калі ўлічыць навуковыя распрацоўкі айчынных і замежных даследчыкаў, а таксама мець на ўвазе спецыфіку беларускага фальклорнага матэрыялу і прытрымлівацца функцыянальна-тэматычнага прынцыпу, то класіфікацыя беларускіх легенд можа мець, на нашу думку, наступныя рубрыкі: касмаганічна-этыялагічныя (пра стварэнне свету, зямлі, чалавека, пра паходжанне жывёл, раслін і іншых аб'ектаў і з'яў прыроды); рэлігійна-этычныя (пра веру, бога, святых, святы і абрады, пра грэшнікаў і інш.); этна-сацы-

яльныя (пра плямёны, народы, разнастайныя сацыяльныя з'явы); гістарычныя (пра гістарычныя падзеі і гістарычных дзеячоў, пра войны і барацьбу народа з іншаземнымі захопнікамі, пра эпідэміі, голад і інш.); сацыяльна-бытавыя (пра гаспадарчую дзейнасць, сямейныя адносіны і інш.); тапанімічныя (пра паходжанне гарадоў, вёсак, урочышчаў, курганоў і іх назваў).

Такім чынам, канцэптуальнае поле фальклярыстычнай навукі складаецца з даволі разнародных элементаў. На сучасным этапе тэорыя фальклору (у тым ліку і фальклорнага жанру) уяўляе сабой набор самых розных даследчыцкіх пазіцый, падыходаў і меркаванняў, якія практычна немагчыма звесці ў адзінае рэчышча. Разнастайнасць тэарэтычных пабудоў, з аднаго боку, сведчыць аб актыўным навуковым пошуку, з другога боку – адсутнасць дамінуючай тэорыі або хаця б адноснай агульнасці навуковых канцэпцый уяўляе значную перашкоду эфектыўнаму вывучэнню фальклорнага матэрыялу. Цяжкасці распрацоўкі жанравай тэорыі могуць быць пераадолены з пераходам фальклярыстычнай навукі на прынцыпова іншы тэарэтычны ўзровень, які перш за ўсё мае на ўвазе асэнсаванне пытанняў, звязаных з прыродай фальклорнай творчасці як такой, асаблівасцямі функцыянавання фальклорнай свядомасці, спецыфікай жанравага мыслення, жанравымі карцінамі свету. Асвятленне дадзеных пытанняў дазволіць па-іншаму паглядзець на жанравыя праблемы, а таксама дапаможа фальклярыстычнай навуцы выпрацаваць несупярэчлівую тэорыю фальклорнага жанру.

Літаратура

1. *Азбелев С.Н.* Отношение преданий, легенд и сказок к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965.

2. *Азбелев С.Н.* Отражение действительности в преданиях, легендах, сказаниях // Прозаические жанры фольклора народов СССР: Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции "Прозаические жанры фольклора народов СССР". Мн., 1974.

3. *Азбелев С.Н.* Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор. Т. 10. М. – Л., 1966.

4. *Аникин В.П.* Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. Т. 10. М. – Л., 1966.

5. *Андреев А.Н.* Методология литературоведения. Мн., 2000.

6. *Балашов Д.М.* О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Т. 17. Л., 1977.

7. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

8. *Бурлина Е.Я.* Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1977.

9. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Мн., 1993.

10. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967.

11. *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987.

12. *Кравцов Н.И.* Сказка как фольклорный жанр // Специфика фольклорных жанров. М., 1973.

13. *Криничная Н.А.* О жанровой специфике преданий и принципах их систематизации // Русский фольклор. Т. 17. Л., 1977.

14. Легенды і паданні. Мн., 1983.

15. *Митрофанова В.В.* К вопросу о нарушении единства в некоторых жанрах фольклора // Русский фольклор. Т. 17. Л., 1977.

16. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографичесикх понятий и терминов. М., 1991.

17. *Померанцева Э.В.* Русская устная проза. Учебное пособие. М., 1975.

18. *Померанцева Э.В.* Соотношение эстетической и информативной функции в разных жанрах устной прозы // Проблемы фольклора. М., 1975.

19. *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.

20. *Пропп В.Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964, №4.

21. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.

22. *Путилов Б.Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории. – М., 1977.

23. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

24. *Соколова В.К.* Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с исто-

рическими песнями и быличками) // Русский фольклор. Т. 20. Л., 1981.

25. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

26. *Хализев В.Е.* Теория литературы. Учебное пособие. М., 1999.

27. *Чистов К.В.* К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964.

28. *Чистов К.В.* Реконструкция текста и проблема текстологии преданий // Текстология славянских литератур. Л., 1973.

29. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998.

30. *Ярневский И.З.* Устный рассказ как жанр фольклора. Улан-Удэ, 1969.

З М Е С Т

I. ПЫТАННІ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ

Вячаслаў П. Рагойша. Тэорыя літаратуры ў БДУ: ад першых напрацовак да сістэмных даследаванняў..... 3
Анатолий Н. Андреев. Что же такое литература?..... 15
Таццяна І. Шамякіна. Эпоха Рамантызму і рамантычныя напрамкі..... 29
Паліна П. Ткачова. Што такое смех?..... 44
Ізольда У. Ківель. Цэнтральны герой беларускай прозы XX стагоддзя: станаўленне вобраза..... 54
Ірына Л. Шаўлякова-Барзенка. *Най*ноўшая літаратура: выявы і перспектывы *не*-асабовай мастацкай свядомасці..... 63
Ольга А. Смирнова. Традиционалистское повествование в нетрадиционалистской художественной системе..... 70
Сергей Ю. Лебедев. Нарратология и литературоведение..... 82
Аляксандр У. Дубровскі. Сінтаксічныя аспекты рытму: пытанні семантыкі (на матэрыяле творчасці Р. Барадуліна)..... 92
Канстанцін Ф. Піскуноў. Пяцістопны харэй Уладзіміра Караткевіча.....102

II. ПЕРАКЛАДАЗНАЎСТВА

Міхась П. Кенька. Адэкватнасць мастацкага перакладу.....109
Наталля В. Дзянісава. Аўтарскі пераклад драматычных твораў.....122
Ірына Б. Лапцёнак. Вытокі фарміравання творчай індывідуальнасці Язэпа Семяжона-перакладчыка.....135

III. ТЭАРЭТЫЧНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

Рыма М. Кавалёва. Мастацкі дыскурс абрадавых і пазаабрадавых песень.....145
Ольга В. Приемко. Исторический субстрат и фольклорная формула в Полесской свадьбе.....158
Таццяна А. Марозава. Вобразныя сістэмы беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў.....172

Светлана И. Крылова. К вопросу о мифологеме..... 181
Марыя В. Кудрашова. Онімы ў беларускіх замовах..... 192
Таццяна В. Лук'янава. Праблема жанру ў фальклорнай няказкавай прозе..... 201

Для заметак

Навуковае выданне

АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ І ФАЛЬКЛОРУ

Працы членаў кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

Укладальнік Марозава Таццяна Анатольеўна

У аўтарскай рэдакцыі
Адказны за выпуск М.П. Чэпікаў
Камп'ютэрная вёрстка В.Б. Лейзеронок

Падпісана ў друк 17.05.2004. Фармат 60x84/16.
Папера афсетная. Друк афсетны.
Ум. др. арк. 10,5. Ул.-выд. арк. 9,8. Наклад 200 асобн. Заказ 197.

УП «Бестпрынт». Спецыяльны дазвол (ліцэнзія)
№ 02330/0056811 ад 02.03.2004
220007, г. Мінск, вул. Фабрыцыуса, д. 5, к. 1.

Надрукавана УП «Бестпрынт»
Ліцэнзія ЛП № 110 ад 11.09.2000.
220007, г. Мінск, вул. Фабрыцыуса, д. 5, к. 1.

ISBN 985-6722-73-X

