

# Роднае слова

2020/7

(391)

ліпень

Пасведчанне  
аб дзяржаўнай  
рэгістрацыі сродку  
масавай інфармацыі  
№ 561 ад 20.07.2009,  
выдадзенае  
Міністэрствам  
інфармацыі Рэспублікі  
Беларусь

Заснавальнікі:  
Міністэрства адукацыі  
Рэспублікі Беларусь,  
грамадскае аб'яднанне  
“Саюз пісьменнікаў  
Беларусі”

Часопіс выходзіць  
з 1988 года  
(у 1988–1991,  
№ 1–48,  
выдаваўся пад назвай  
“Беларуская мова  
і літаратура ў школе”)

## Рэдакцыйная калегія

доктар філалагічных навук А. Бельскі (старшыня)  
доктар філалагічных навук М. Прыгодзіч (намеснік)  
доктар педагагічных навук В. Зелянко (намеснік)  
доктар педагагічных навук Г. Валочка  
доктар мастацтвазнаўства Т. Габрусь  
доктар філалагічных навук У. Гніламедаў  
доктар мастацтвазнаўства В. Дадзіёмава  
доктар філалагічных навук В. Іўчанкаў  
доктар філалагічных навук І. Казакова  
кандыдат філалагічных навук І. Капылоў  
доктар гістарычных навук, доктар архітэктуры А. Лакотка  
доктар філалагічных навук А. Лукашанец  
доктар філалагічных навук В. Максімовіч

доктар культуралогіі У. Мартынаў  
доктар філалагічных навук А. Ненадавец  
доктар філалагічных навук В. Новак  
доктар культуралогіі А. Павільч  
доктар мастацтвазнаўства В. Пракапцова  
доктар філалагічных навук В. Рагойша  
доктар філалагічных навук І. Роўда  
доктар філалагічных навук І. Саверчанка  
доктар філалагічных навук В. Старычонак  
кандыдат філалагічных навук М. Трус  
доктар філалагічных навук М. Тычына  
доктар філалагічных навук І. Чарота  
доктар філалагічных навук Т. Шамякіна

## Навуковыя кансультанты

Р. Аладава, Г. Арцямёнак, А. Белая,  
Д. Дзятко, Л. Леванцэвіч, В. Ляшчынская,  
А. Макарэвіч, З. Мельнікава, П. Міхайлаў,

В. Русілка, А. Садоўская, А. Солахаў,  
А. Станкевіч, Н. Усава, Н. Шаранговіч,  
І. Штэйнер, М. Яленскі

## Рэдакцыйная рада

Р. Бабашка, І. Булаўкіна, В. Душэўская,  
Р. Ільіна, Г. Запартыка, В. Кажура,  
Л. Лазарчык, А. Ляшковіч, А. Марціновіч,

Г. Марчук, М. Пазнякоў, А. Панфіленка,  
Т. Прадзед, С. Рачэўскі,  
Л. Собаль, І. Таяноўская

## Над нумарам працавалі

рэдактары:

**Вольга Крукоўская** (*Методыка і вопыт*: ВНУ – школе, Рыхтуемца да алімпіяды, Тэст на ўроку; *Калі закончыўся ўрок*: У дапамогу педагогу, 3 вопыту работы, Актуальная тэма; *Нацыянальная і сусветная культура*: Мастацтва кіно),

**Крысціна Пучынская** (*Літаратура і час*: Літаратура ў кантэксце часу, 3 архіваў часу, Шматгалосае рэха, Новыя выданні, Класікі зблізку, In memoriam; *Нацыянальная і сусветная культура*: Мастацтва ў кантэксце часу; Крыжаванка),

**Ларыса Сагановіч** (*Мовы рысы непаўторныя*: 3 народнай фразеалогіі, Правапіс у дзеянні, Малады даследчык прапануе, 3 гісторыі слоў, Самабытнае слова, Жывое слова, Новыя выданні, In memoriam; *Нацыянальная і сусветная культура*: Малады даследчык прапануе, 3 гісторыі сусветнай культуры),

**Наталля Шапран** (*Да стагоддзя Купалаўскага тэатра*: Музейныя скарбы, Літаратура ў кантэксце часу; *Нацыянальная і сусветная культура*: На скрыжаванні культур),

літаратурныя рэдактары  
тэхнічны рэдактар

**Крысціна Пучынская, Вольга Крукоўская,  
Канстанцін Лісецкі.**

Галоўны рэдактар

**Наталля Мікалаеўна  
ШАПРАН**



**ROD-SLOVA.BY**

## ЛІТАРАТУРА І ЧАС

<b>Трафімчык Анатоль.</b> “Каб толькі хутчэй зруйнаваць той падзел...”: Праблема цэласнасці Беларусі ў паэтычным асэнсаванні Уладзіміра Дубоўкі .....	3
<b>Жыбуль Віктар.</b> Пялёсткі жоўтай акацыі: “Загадкавы” нататнік Уладзіміра Дубоўкі .....	10
<b>Хорсун Ірына.</b> Уладзімір Дубоўка – перакладчык сенаў Шэкспіра .....	14
<b>Рагойша Вячаслаў.</b> “Прыязджайце ў Сваткі ў сваты”: З успамінаў пра Уладзіміра Караткевіча .....	19
<b>Лебядзевіч Дзмітрый.</b> Герой старажытнагрэчаскай літаратуры ў беларускім кантэксце .....	24
<b>Лідзянкова Вольга.</b> Мастацкае выяўленне тэмы гістарычнага мінулага ў сучаснай беларускай прозе .....	28

## МОВЫ РЫСЫ НЕПАЎТОРНЫЯ

<b>Даніловіч Мікола.</b> Дыяхранічныя парадоксы ў фразеалогіі .....	32
<b>Іўчанкаў Віктар.</b> Правапіс літары о: дынаміка засваення ў пісьмовай практыцы .....	38
<b>Мусіенка Васіль.</b> Другасныя тэмпературныя намінацыі: На матэрыяле ад’ектываў беларускай і англійскай моў .....	41
<b>Галай Вераніка.</b> Этымалогія анатамічных тэрмінаў у англійскай і беларускай мовах .....	44
<b>Садоўская Анжаліка, Садоўская Ганна.</b> <i>Вяселле і шлюб</i> у моўнай карціне свету беларусаў і італьянцаў. <i>Заканчэнне</i> .....	47
<b>Каўрус Алесь.</b> “Выходжу на сустрэчу з чытачамі”: Адказ аўтара на пажаданне С. Шахоўскай .....	50

## МЕТОДЫКА І ВОПЫТ

<b>Сычова Іна.</b> Беларускія народныя скорэгаворкі як сродак развіцця маўлення .....	56
<b>Караткевіч Вячаслаў, Варановіч Валерый, Караткевіч Ірына.</b> Комплексная работа па беларускай мове і літаратуры: III этап XXXVI рэспубліканскай алімпіяды. 2019/20 навучальны год (XI клас) .....	58
<b>Давыдава Галіна.</b> Заданні па арфаграфіі .....	62

## КАЛІ ЗАКОНЧЫЎСЯ ЎРОК

<b>Падгайская Валянціна.</b> “У ветры дзікім не загінеш...”: Інтэлектуальная гульня да 120-годдзя Уладзіміра Дубоўкі (IX клас) .....	64
<b>Захарэвіч Тамара.</b> “Напісанае застаецца”: Вэб-квэст па жыцці і творчасці Уладзіміра Дубоўкі .....	66
<b>Капцюг Ірына.</b> Патрыятычнае выхаванне моладзі: Валанцёрскі рух у Рэспубліцы Беларусь .....	69

## ДА СТАГОДДЗЯ КУПАЛАЎСКАГА ТЭАТРА

<b>Барткова Марыля.</b> Майстры атмасферы .....	71
<b>Шапран Сяргей.</b> Драматургічны лёс Васіля Быкава. <i>Заканчэнне</i> .....	73

## НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА

<b>Шацько Алена.</b> Гісторыка-культурная спадчына Беларусі: званы нямецкіх майстроў XVI – пачатку XX ст. ...	77
<b>Сцяжко Наталля.</b> Жанравая палітра дакументальнай драмы ў беларускім тэлеэфіры: Серыял “Вызваленая Еўропа” тэлеканала АНТ .....	82
<b>Падкапаеў Ілля.</b> Семіётыка прасторы балета “Страсці (Рагнеда)” .....	85
<b>Янь Мэн.</b> Дэкарацыйнае афармленне пекінскай оперы як аснова развіцця прафесійнага сцэнічнага мастацтва Унутранай Манголіі .....	90
<b>Князева Ксенія.</b> Асаблівасці сцэнічнай інтэрпрэтацыі кнігі “Песня песняў” Саламона .....	93

**Новыя выданні. Шматкова І.** Вобразны аналіз лірыкі першага зборніка Уладзіміра Дубоўкі “Строма”: Пра кнігу “Тугой спавіта вышыня...”. *А. Макарэвіча* (17). **Кавалёва А., Юдзянкова Г.** Назвы, дарагія сэрцу: Пра кнігу “Малая і вялікая радзіма ў анамастыконе пісьменнікаў” *В. Шура і В. Слівец* (53).

**In memoriam. Грынько М., Руцкая А.** З жыватворных крыніц Гелікона і роднага краю: Слова пра Дзмітрыя Лебядзевіча (27). **Назаранка Ю.** Арнольд Міхневіч (55). **Крыжаванка. Целеш Л.** Да юбілею Уладзіміра Дубоўкі (96).

Часопіс уключаны ў Пералік навуковых выданняў ВАК Рэспублікі Беларусь для друкавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў па філалагічных навуках, мастацтвазнаўстве, культуралогіі, педагогічных навуках (тэорыя і методыка навучання беларускай мове і літаратуры).

У адпаведнасці з заканадаўствам аўтары нясуць адказнасць за дакладнасць прыведзеных у артыкуле фактаў і звестак.

Рэдакцыя пакідае за сабой права друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтара.

Пры перадруку спасылка на “Роднае слова” абавязковая.

Дасылаючы матэрыялы для публікацыі ў нашым часопісе, аўтары тым самым перадаюць выдаўцу невыключныя маёмасныя правы на ўзнаўленне, распаўсюджванне, паведамленне для ўсеагульнага ведама і іншыя магчымыя спосабы выкарыстання твора без абмежавання тэрыторыі распаўсюджвання (у тым ліку ў электроннай копіі часопіса).

Патрабаванні да афармлення матэрыялаў і ўмовы прыняцця матэрыялаў для аспірантаў гл. на сайце часопіса rod-slova.by.

Калі не пазначана інашэ, то ілюстрацыйны матэрыял (фотаздымкі, графікі, табліцы, рэпрадукцыі) пададзены аўтарам / аўтарамі артыкула.



# ЛІТАРАТУРА І ЧАС

*Літаратура ў кантэксте часу*

Анатоль ТРАФІМЧЫК,  
кандыдат філалагічных навук

## “КАБ ТОЛЬКІ ХУТЧЭЙ ЗРУЙНАВАЦЬ ТОЙ ПАДЗЕЛ...”

### ПРАБЛЕМА ЦЭЛАСНАСЦІ БЕЛАРУСІ Ў ПАЭТЫЧНЫМ АСЭНСАВАННІ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ

УДК: 94 (476) "1921" + 821.161.3.09 (092)

Уладзімір Дубоўка – адзін з выбітных паэтаў маладой савецкай генерацыі. Важкім яго слова аказалася і адносна самай балючай у 1920-я гг. для беларускага народа тэмы падзеленай краіны. Спачатку У. Дубоўка гарача падтрымліваў сацыялістычныя перамены. Таму і віна за падзел Беларусі ўскладалася перадусім на польскага агрэсара. Аднак у 1926 г. У. Дубоўка апублікаваў за мяжой вельмі эмацыйны верш “За ўсе краі, за ўсе народы свету...”. З гэтага і некаторых іншых вершаў У. Дубоўкі відаць цвёрдая грамадзянская пазіцыя творцы: беларускі народ мусіць сам кштальтаваць сваю долю.

Ключавыя словы: *Бацькаўшчына, Заходняя Беларусь, падзел, Расія, Польшча, вершы, ідэя, Янка Купала, гістарычны, савецкі, патрыятычны.*

Uladzimir Dubouka was one of the leading poets of the young soviet generation. His word turned out to be significant to the most painful subject for the Belarusian people in the 1920s – a divided country. U. Dubouka warmly supported socialist changes. Therefore, the blame for the partition of Belarus he put primarily on the Polish aggressor. However, in 1926 U. Dubouka published abroad a very emotional poem “For all the lands, for all the peoples of the world...”. It expressed resentment against the Soviet government because of its unfair drawing of the borders of Belarus. U. Dubouka showed the firmness of the writer’s civic position: the Belarusian people need to improve their fate.

Маладое савецкае пакаленне, хоць і прыходзіла ў літаратуру “бурапенна”, не магло пазбегнуць уплываў тых, каго прынята называць *нашаніўцамі* – на той час фактычна класікаў. Уплываў як мастацкіх, так і сацыяльна-палітычных. Нават пры іх адмаўленні, творчым супрацьстаянні ім залежнасць ад папярэднікаў была канцэптuallyнай. Тэма падзелу Беларусі і нацыянальнага адзінства як адна з самых гучных на той час не магла не ўсплываць у паэзіі маладых творцаў.

З іншага боку, паэтычная моладзь Савецкай Беларусі, згуртаваная ў асноўным пад дахам літаратурнага аб’яднання “Маладняк” (1923–1928), ці не цалкам наслідавала новую, рэвалюцыйную аксіялогію. Паводле яе, савецкая ўлада, увасобленая ў розных вобразах-сімвалах (напрыклад, Усходу), мела станоўчае значэнне, а польская (на Заходняй Беларусі) адназначна асуджалася. У той самы час творчасць маладых была прасякнутая непакіснаю вераю ў светлую нацыянальную і сацыяльную будучыню роднай краіны, якая тым часам перажывала трагедыю падзелу. Новае пакаленне малявала палярныя карцінкі становішча ў Заходняй Беларусі, з аднаго боку, і на савецкай зямлі – з другога. Паэтычная моладзь, прасякнутая рэвалюцыйным пафасам, была шчырая. Але малады максіmalізм за прасавецкімі настроймі не хаваў і кантраставых момантаў, якіх учэпістае вока



120

ўважлівага аналітыка знаходзіла не так і мала. Ва ўмовах, калі цензура з кожным годам толькі ўзмацняла пільнасць і строгасць, «адным з найбольш удзячных і знайшоўся тут мэтад “*нераапрапананьня*”», – піша Антон Адамовіч і падае даволі шырокі спіс твораў, у якіх ён убачыў прымяненне такога метаду: паэмы “Там, дзе

кіпарысы” (1924) і “Браніслава” (1924–1929) У. Дубоўкі, апавесць “Салавей” (1927) Змітрака Бядулі, паэма “Цень Консула” (1928) Язэпа Пушчы і інш. «Асабліва часта, – сцвярджае крытык, – практыкавалася “пераапрапананьне” Савецкае Беларусі ў Заходнюю, акупаваную Польшчай. Блізу ўсе вершы, прысьвечаныя Заходняй Беларусі ў Дубоўкі, Пушчы й некаторых іншых, напісаныя гэтакім спосабам» [1, с. 530]. Думаецца, аднак, што ў прыведзеных прыкладах антысавецкасць аўтараў А. Адамовічам перабольшваецца і патрабуе больш скрупулёзнай верыфікацыі, але такі падыход мае права на існаванне.

З цягам часу антыбальшавіцкія пасажы на тэму падзеленай Бацькаўшчыны ў маладых савецкіх паэтаў гучалі часцей і часцей. А. Адамовіч акрэслівае авангардную ролю ў гэтым Уладзіміра Дубоўкі. Адметна, што паэт ва ўказаны часавы прамежак жыў галоўным чынам у Маскве, дзе актыўна займаўся беларускімі нацыянальнымі справамі. У 1922–1927 гг. ім быў створаны цыкл вершаў на заходнебеларускую тэматыку. Пазней тэксты былі аб’яднаны ў нізку “Заходняя Беларусь” [7, с. 141–174]. Без гэтай назвы, без указання на месца падзей, вырваныя з кантэксту вершы маглі мець зваротны – антысавецкі – эфект:

*Ты мне гаворыш, што долю і волю  
бачыць не суджана нашай айчыне?*

.....  
*Зойме айчына пасады свой у свеце,  
зайтра – не будзе падобна на ўчора* [7, с. 154].

Такія радкі можна было б экстрапаляваць на ўсю краіну, у тым ліку савецкую частку. Але каб падобнай думкі не ўзнікла, дастаткова змясціць іх пад удакладняльнай назвай. Праўда, некаторыя вершы публікаваліся ў выданнях 1920-х гг. [“Ноч наплакалі бярозы”, “Імжа, і склізота, і прыкрая золь...”, “Спагадае хто” і “Балаты разлягліся”, зборнік “Строма” (Вільня, 1923)]. Тым не менш самі па сабе яны выглядаюць хутчэй цьмяна, а пасля пазнейшага ідэйнага карэктавання праз назву раздзела гучаць па-новаму. Ствараецца ўражанне, што яна прыдуманая для адводу вачэй – ад усёй краіны. Гэта было зроблена пасля вяртання У. Дубоўкі з 27-гадовага абмежавання волі, калі паэт стаў, з аднаго боку, даволі асцярожным, але з боку іншага – хваласпёўным (ажно да ступені, за якой бачыцца іронія) на адрас так званай генеральнай лініі партыі (гл. падрабязней: [3]). Больш за тое, некаторыя вершы былі прынцыпова перароблены. Возьмем цытаваны вышэй твор, які ў першапачатковым выглядзе (1922) гучыць па-купалаўску востра, як аказалася, занадта:

*Ты дакляруеш мне долю і волю?  
Мне на чужой старане трэ’ палацы?  
Ты мне гаворыш, што зьлёт груганоў  
знішчыў мой край, сьмерць гняздо там зьвіла?..*  
[10, с. 7].

Хто стаіць за першым, відавочна рытарычным, пытаннем? Польскі пан? Не выключана. Але гэтаксама – і савецкая ўлада.

Тым не менш адзначаная цьмянасць не дазваляе нам падобныя выпадкі ўпэўнена далучыць да магістральнай тэмы нашага даследавання. Хоць такіх падазронах (з прычыны не заўсёды яснай вобразнасці) вершаў ва У. Дубоўкі набярэцца яшчэ колькі. Аднак яны зацяняюцца іншымі – дзе ідэйны сэнс мае адкрыта і часта падкрэслена антыпольскі характар. Напрыклад:

*Аб чым яшчэ тады мы дбалі?  
Каб вызваліць свой родны кут!  
Як быццам моцна клалі палі,  
а Захад – і цяпер таўкуць...  
Няхай! Націснем на кардонь,  
яшчэ не стыне ў сэрцы кроў.  
Сабе яны кладуць прадонне  
ў Заходняй Беларусі, скрозь...* [8, с. 192].

Праграмная важнасць палітычна-гістарычнай падзеі пацверджана радзімы ў творчасці паэта адзначалася яшчэ пры яго жыцці: “На шляху пошукаў [У. Дубоўкі] пэўнай вехаі становіцца тэма заходніх абласцей Беларусі, уваходзячы ў шырокую тэму Беларусі наогул. Гэта як бы згустак сацыяльных, гістарычных, палітычных і філасофскіх матываў усёй паэзіі Дубоўкі” [18, с. 193]. Вастрывы паэтычнага пярэа скіравана ў бок польскіх акупантаў:

*За што, за што нас доля пакарала,  
парэзала на часткі дзве зару?*

*Адна зара, ой, зорка-зараніца! –  
у літарах БССР цвіце,  
Другая ночы, ночы-начаніцы  
дапамагае крыллем шалясцець* [8, с. 126].

Такія вобразы паўстаюць у паэме “Наля” (1925). Разам з тым адны з першых сімптомаў непажаданых для савецкай улады акцэнтаў заўважаны пачынаючы менавіта з гэтага ж твора. Напрыканцы паэмы “Наля” паэт «выказвае палкую надзею, што няроўнасць нацыяў, якая вядзе да антаганізму, будзе знішчана:

*Каб толькі хутчэй  
зруйнаваць  
той падзел –  
дзяржаўны  
і  
недзяржаўны.*

## НЕНАДРУКАВАНЫ Ё МЕНСКУ ВЕРШ.

Нікоі падаем верш невядомага паэты, прысланы нам з Менску, верш надзвычайнае дынамікі. У Менску ён ня мог быць выдрукаваны, бо востра выступае прасіў бальшавікоў, крытыкуючы іх акупанцкую палітыку. Не прыдворная, казённая савецкая паэзія, — а гэты верш адбіваець праўдзівыя настроі і думкі беларускага народу, у нотках якога накіпаець пратэст прасіў камісарскіх гвалтаў. Грамадзкае значэнне верша сённяшня трудна яшчэ ацаніць: — так далёка ў будучыню сягаець думка і імкненне паэта. *Рэдакцыя.*

За ўсе краі, за ўсе народы свету,  
І што былі, і прыдуць што пасля,  
Аздобленае горкім, цёмным цвістам  
Зазнаць нам гора лёс благі пасля.

Скараліся і моўкі ўсе прыёмлі:  
Самохаць можа прыйдзе лепшы час.  
Ік лісьцінку на поплаве качалі  
І зневажлі чужаніцы нас.

Калённі праз некалькі сталенціў,  
Наодак ненажорным груганом...  
Я прысягаю — праклянуць нас дзеці..  
За аплішасць нашу нам пракліён.

На плечы ганьбы мы прыялі многа:  
Нявольніцтва, жабрацтва навакол.  
Сьлязьмі слёзіў чужыцца мьём ногі,  
Заместа песен — стогны бедакоў.

Прыяці наш край: ад тутарак аскома...  
Прыяці наш край: маўчаць, ўсе маўчаць.  
Свабодай карыстаюцца сачкомі  
Каб тых, хто мысліць, у вострог саджаць.

Пакуль чакаць і варажыць навіны?  
Пакуль раса ня высьць вочы нам...  
З усіх бакоў над нашаю краінай  
Сплілася нясушветная мапа.

На нашым карку торэ спраўляе сьмела  
Масква з Варшавай, з Рыгай і Літвой.  
І наша змучанае катан цела  
Штогодна новай героіца мяжой.

Масква сусьвету вушы прапунмела  
Пра самавызначэньне аж да зор.  
Смаленск дзе? Навель? Гомель дзе падзела?  
Стварыла Гомельскі ганебны калідор.

Мы цацкай нейкай для чужыццаў сталі,  
Пасьмешышчам для свету ўсяго.  
Як быццам мала ў нашай волі сталі,  
Як быццам у сэрцах нашых згас агонь.  
Браты мае! Даволі ашуканства,  
Гасьцей да хаты выправіць пара.  
З лазы заллаканай сплячём ім кайстры  
Для нарабаванага ў нас дабра.  
Сьляды іх гідкія няском пасьнем,  
Пясочкам сьветленькім пасьнем іх,  
Каб гэтай шумі, акупантаў-злідніў  
Апошні водгук прагучэў і сьміх.

А не, — дык надармо ўсе, жыццё надарма,  
Лажыся ў яму Сам, Народзе мой, —  
Пакуль ты сам ня будзеш гаспадарыць, —  
Не разьвітаешся з жабрацкай калітой.

Менск. 29 верасня 1926 г.



Першапублікацыя верша “За ўсе краі, за ўсе народы свету...”. Беларуская культура, 1927, № 1, с. 25–26.

Тады  
шавіністаў  
ня будзе  
нідзе  
і крыўды  
загояцца  
раны.

Апрача паэмы “Наля”, у тым самым зборніку Дубоўкі ўпершыню была выдрукаваная й другая, жанрам аналягічная паэма “Плач навальніцы”, прысьвечаная вядомай ідэі “ўсебеларускага паўстаньня”, якая на мамэнт выхаду зборніка ўжо страціла сваю актуальнасьць. Ідэя гэтая часткова закралася і ў паэме “Наля”, але “Плач навальніцы”, напісаны падчас найвышэйшага ўздыму нацыянальна-рэвалюцыйнага руху ў Заходняй Беларусі (18.1.1926), прысьвечаны спэцыяльна й выключна ёй. У кожным радку гэтай, з мастацкага боку ці не наймацнейшай рэчы Дубоўкі, надзея ільсьніцца, у змаганьні народзіцца дзіва. Гэта надзея на блізкае “дзіва” аднаўленьня вольнай і адзінай Беларусі ва ўсенародным паўстаньні, гэтай “навальніцы, якая ўзьвіецца для помсты праўдзівай”, натхняе паэту пафасам “праўдзівай помсты” народнай, якой поўніцца паэма, — расплаты з усімі ягонымі прыгнятальнікамі» [12, с. 886–887].

Антон Адамовіч прыводзіць урывак з паэмы, прасякнуты і эмоцыямі, і ідэянасьцю: “Даруем усё, што ў стагодзьдзях крышыла... а подласьць вам вашу нацэпім на шыю, каб з вамі пайшла і ў гліну... столькі абяцаньняў, столькі подлых дзеяў, што, калі паўстанем, — дзе тады вас дзенем?.. Гэта будзе помста, гэта будзе Раньне. Закасуем межы, згіне Ростань. Кон адзін: ці вы, ці мы... Гэта мы залічым, гэта — мы успомнім, калі словы стануць агнявейнай дзеяй... І за ўсе за мукі і за воцат горкі, і за ўкрыжаваньне гэтых і наступных — на ушэсьці скажа дух нязломны горда: мы пазналі радасьць, вы — пазнайце смутак” [1, с. 887]. Крытык робіць выснову: «Усе гэтыя выпадкі, скіраваныя ў аднолькавай ступені і супраць заходне-польскіх і супраць усходне-бальшавіцкіх прыгнятальнікаў, ня толькі не гублялі сваёй актуальнасьці на мамэнт зьяўленьня паэмы ў друку, але набывалі новую сілу пасля выяўленай пры раптоўным разгроме народнага руху правакацыйнасьці ўсіх “подлых абяцаньняў і дзеяў”» [1, с. 887].

Паэтычнае асэнсаванне падзелу краіны У. Дубоўкам ад пачатку мела ўздзеянне на чытачоў: «Менавіта балючым характам патрыятычнага пратэсту супраць раз’яднаньня народа ўразіла і захапіла Жылку наогул сыраватая, як на цвяро-

зы погляд, паэма У. Дубоўкі “Наля”. Рэцэнзія ў “Звяздзе” за 9 кастрычніка 1927 года Жылка ўхваляў сілу патрыятычных спавядальных маналагаў, у якіх злівалася ў адзінай светлай красе характэрнае Беларусі з экзатычным характэрнаем Налі, іншапляменнай дзяўчыны, якая, жывучы ў сям’і новай, савецкай, навучылася адчуваць роднасць душы з беларускім паэтам. Праўда, еднасць інтымнай і грамадзянскай тэмы ў многім засталася дэкларацыйнай. Па мастацкай сіле пераважалі ў паэме маналогі патрыятычныя, грамадзянскія» [11, с. 278], – пісаў яшчэ ў савецкі час знаўца заходнебеларускай паэзіі У. Калеснік.

Даследчык тагачаснай літаратуры М. Арочка падкрэслівае значнасць тэмы падзелу ў творчасці разгледанага аўтара: «Змястоўнасць лірычнага перажывання ў ранніх паэмах [У. Дубоўкі] абумоўлівалася тым цікавым фактам, што амаль усе яны так ці інакш звязаны з яго асабліва балючай “тэмай” разарвання Беларусі на Усходнюю і Заходнюю. Спачатку дужа верылася, што тут, на ўсходзе, у родным Менску, і сапраўды будзеца Беларускі Дом. Ды з высокіх пасад у Маскве, спрыяючы як мага гэтаму адраджэнскаму будаўніцтву, У. Дубоўка пільным вокам улаўліваў дзіўныя праявы знешне вонкавай тынкоўкі і амалёўкі “этнафасаду” гэтага Дома. Спакваля ўжо чыніліся імперскія захады рабунку над свядомымі нацыянальнымі коламі інтэлігенцыі, зманьвання яе з-за мяжы да вяртання і актыўнай нібыта “адбудовы” нацыі. Над інтэлектам нацыі згущаўся навальнічна-таталітарны гвалт» [2, с. 485].

У цэлым паэма “Наля” вытрымана ў прымальных для савецкай улады сэнсах. Некаторыя падазрэнні могуць пракрасціся ў выпадках агульных ды амбівалентных агаворак. Напрыклад, цытаваная фраза “*тады шавіністаў не будзе*” гучыць нейтральна. Але дабаўленне ў яе канцы прыслоўя “*нідзе*” падштурхоўвае да думкі, што такіх месцаў некалькі. Польшча ў іх ліку прысутнічае для тагачаснага кантэксту апрыйры. Хто яшчэ? Ды тыя, хто займае беларускую этнічную тэрыторыю, у тым ліку савецкая ўлада. Гэта, безумоўна, крамола.

Разважаючы над ідэямі вершаў з кнігі “Credo” У. Дубоўкі, І. Багдановіч задаецца пытаннем: ці яго аўтар «прызнае ўжо слушнасць “ўсходняй” канцэпцыі развіцця Беларусі, адмовіўшыся ад свайго ранейшага “ўсходне-заходняга” нейтралітэту, ці тут нешта іншае»? Да адказу даследчыцу падштурхоўвае выраз, які не будзе зразумелы шырокаму паспалітаму люду: “У песнях пабудую свой трыкліні” – гэта яшчэ адзін скразны, вызначальны вобраз-сімвал паэта. «У Дубоўкавай ідэйна-мастацкай канцэпцыі геапалітычна-

га становішча Беларусі такі вобраз мог азначаць толькі тое, што паэт бачыў сваю родную краіну Беларусь раўнапраўнай удзельніцай гістарычнага “балю” паміж Польшчай і Расіяй. ... Нягледзячы на тое што “на ўсходзе ясныя агні гараць”, усё ж Беларусь павінна крочыць сваёй гістарычнай пуцявінай, якая прывядзе яе за бяседны стол-трыкліні роўнаю сярод роўных» [3, с. 28–29].

Ступень антысавецкіх настрояў у вершах У. Дубоўкі можна было б лічыць надумана завышанай. Аднак у блізкасці да аб’ектыўнасці такіх трактовак пераконваюць далейшыя яго паэтычныя крокі.

Апагеям паэтычных перажыванняў У. Дубоўкі на тэму падзелу радзімы стаў даволі вядомы сёння верш “На ўшанаваньне новага падзелу беларускай зямлі”, які часам называюць па першых радках: “За ўсе краі, за ўсе народы свету...” (29 верасня 1926 г.). Верш з пачатку кастрычніка 1926 г. хадзіў у машынапісным варыянце сярод творчай інтэлігенцыі Мінска. Твор меў эпиграфы з вершаў Янкі Купалы і Якуба Коласа. “Пад вершам стаяў подпіс – Янка Крывічанін. Усе, хто чытаў верш, разумелі, што гэта псеўданім” [14, с. 216].

Як слушна піша сучасны беларускі гісторык А. Пашкевіч, “адкрыта антысавецкі характар твора рабіў цалкам немагчымым яго легальную публікацыю ў савецкіх падцэнзурных выданнях. Больш за тое, яго аўтару пагражала асабістая небяспека, бо, хоць магутны махавік рэпрэсій у савецкай імперыі ў той час яшчэ не паспеў разгарнуцца на поўную моц, сапраўдным палітычным плюралізмам у ёй ніколі і не пахла” [17, с. 18]. Упершыню твор быў апублікаваны без назвы і без подпісу ў віленскім часопісе “Беларуская культура” (1927, № 1). Ва ўступе да верша пад загалоўкам “Ненадрукаваны ў Менску” ад імя рэдакцыі гаварылася: “Ніжэй падаем верш невядомага паэты, прысланы нам з Менску, верш надзвычайнае дынамікі. У Менску ён ня мог быць надрукаваны, бо востра выступаець проціў бальшавікоў, крытыкуючы іх акупантскую палітыку. Не прыдворная, казённая савецкая паэзія, – а гэты верш адбіваець праўдзівыя настроі і думкі беларускага народу, у нетрах якога накіпаець пратэст проціў камісарскіх гвалтаў. Грамадзкае значэнне верша сягоння трудна яшчэ ацаніць: – так далёка ў будучыню сягаець думка і імкненне паэта” [16, с. 25].

Па-мастацку моцны памфлет стаў квінтэсэнцыяй падобных настрояў многіх беларускіх паэтаў (у тым жа годзе адбыўся “выбух” Янкі Купалы, які тады напісаў шмат сугучных вершаў; гл.: [17]). У. Дубоўка нібы ўвабраў усе папярэднія здабыткі на гэтую тэму, спадкуючы перадусім Я. Купалу (дарэчы, ён высока цаніў талент

У. Дубоўкі), што заўважна з лексікі, а таксама экспрэсіі выказвання, вобразнасці, лірычнай кампазіцыі, наяўнасці прароцкіх матываў. Такая сугучнасць прывяла нават да дыскусіі пра аўтарства [6], яно часам прыпісвалася таму ж Я. Купалу [17, с. 18]. Аўтар аддаваў належнае і Я. Коласу, узяўшы эпиграфам сэння шырока вядомую страфу класіка “Нас падзялілі...” [13].

Прывядзем некаторыя строфы (захавана напісанне першапублікацыі):

*Скараліся і моўчкі ўсё прыымалі:  
Самохаць можа прыйдзе лепшы час.  
Як лісьцінку на поплаве качалі  
І зневажалі чужаніцы нас.*

*Калёнія праз некалькі сталеццяў,  
Наедак ненажорным груганом...  
Я прысягаю – праклянуць нас дзеці...  
За апяшаласьць нашу нам праклён.*

*На плечы ганьбы мы прынялі многа:  
Нявольніцтва, жабрацтва навакол.  
Сьлязьмі сясцьцёр чужынцам мыем ногі,  
Заместа песен – стогны бедакоў.*

.....  
*На нашым карку торг спраўляе сьмела  
Масква з Варшавай, з Рыгай і Літвой,  
І наша змучанае катам цела  
Штогодна новай кроіцца мяжой.*

*Масква сусьвету вушы пра шумела  
Пра самавызначэньне аж да зор.  
Смаленск дзе? Нэвель? Гомель дзе падзела?  
Стварыла Гомельскі ганебны калідор [16].*

Што гэта за новы падзел? Думаецца, што тут паэт меў на ўвазе не толькі вынікі Рыжскай дамовы, але і той факт, што ў 1924 і 1926 гг. большавіцкі Крэмль адарыў Савецкую Беларусь далучанымі да Расіі падчас ваенных перыпетый усходнімі землямі. Пры ўсёй карысці для цэласнасці Беларусі, развіцця яе дзяржаўнасці У. Дубоўка ўбачыў чарговы свавол, з якім Масква падыходзіла да лёсу народаў – “малодшых братоў”. Яе прынецп – *divide et impera*, а не клопат пра нацыянальнае развіццё народаў, якія па-ранейшаму знаходзіліся ў “турме”, як называў Расію У. Ленін. Таму і барскі падарунак У. Дубоўка ўспрымаў неадназначна, тым больш і сапраўды, як потым выявілася, “узбуйненне” Беларусі было прадыктавана не філантропнымі намерамі большавікоў (спачатку яны былі супраць павелічэння рэспублікі), а перадусім звесткамі, што Польшча збіраецца палепшыць адносіны да беларускай нацыянальнай меншасці (гл. падрабязней: [19]). А самае галоўнае – Савецкая Расія вярнула далёка не ўсе беларускія этнічныя землі: вельмі шырокая паласа, прылеглая

да ўсходняй мяжы Савецкай Беларусі, уключана са Смаленскам, так і не была перададзена ў склад БССР, а зазнала асіміляцыю. Паэтычная інтуіцыя У. Дубоўкі імпульсіўным вершам пакупалаўску зрэагавала на латэнтныя па тым часе палітычныя працэсы.

Нявызначаны аўтар “Кароткага нарыса беларускага пытання” звяртае ўвагу, што “28 верасня 1926 г. урад Ковенскай Літвы заключыў з савецкім урадам дамову, згодна зь якой Савецкая Расея і Літва абавязаліся захоўваць поўны прыязны нэўтралітэт у выпадку нападу на адзін з бакоў трэцяй дзяржавы або групы дзяржаў. <...> Пра Польшчу і Віленшчыну, як і пра балтыйскія дзяржавы, у пагаднёўні ня згадвалася. Затое да галоўнай канвэнцыі быў далучаны адмысловы дадатак, у якім Літва атрымала ад Савецкай Расеі запэўненне, што савецкі ўрад не прызнае заняцця Віленшчыны Польшчай і лічыць Віленшчыну часткай тэрыторыі літоўскай дзяржавы, згодна з прынятымі ў галоўнай дамоў абавязкамі. Паняцьце Літвы ў дадатку акрэсьлівалася межамі, вызначанымі літоўска-расейскай дамовай ад 12 ліпеня 1920 г.” [12, с. 277]. У сувязі з гэтым згаданы даследчык А. Пашкевіч, які рыхтаваў нарыс да друку, слухна мяркуе, што «менавіта заключэньне гэтай савецка-літоўскай дамовы стала штуршком для напісаньня ў той самы дзень (па нашых звестках, на дзень пазней. – А. Т.) беларускім паэтам У. Дубоўкам вядомага верша “На ўшанаваньне новага падзелу беларускай зямлі” (“За ўсе краі, за ўсе народы свету...”). У арыгінале верша, паводле крыніцы, былі такія радкі, апушчаныя рэдакцыяй (відаць, з самацэнзурных меркаваньняў) пры яго першапублікацыі ў 1927 г. у віленскай палянафільскай газэце “Беларуская культура”». Прапушчаныя радкі тут жа прыводзяцца:

*Дзе наша Віленшчына, Нёмну хвалі?  
Зь іх лупіць скуру, узяўшы ў Рызе, пан.  
І сёньня вось Літве замацавалі  
Наш гэты край, стаптаны на дзірван  
[12, с. 277].*

Гэтыя радкі пры перашадруку былі заменены кропкамі. У іншым даследаванні А. Пашкевіча гаворыцца пра інтэрпрэтацыі таго прагалу ў беларускім дыскурсе, часам даволі экзатычныя (гл. падрабязней: [17, с. 18]; у гэтай жа публікацыі названы верш У. Дубоўкі афіцыйна друкуецца ўпершыню цалкам). Але чатырохрадкоўе адшукалася ў беларускіх архівах.

Думаецца, узрушаны чарговымі палітычнымі гульнямі за спінай Беларусі, што пагражалі ёй яшчэ адным рэзаннем межаў, У. Дубоўка, ствараючы верш, кіраваўся ў цэлым падзеламі і пе-



Уладзімір Дубоўка з жонкай Марыяй Пятроўнай каля сваёй хаты ў Почаце. 1958 г.

рападзеламі зямлі беларускай, якіх адбылося шмат за апошні тузін гадоў, а самае галоўнае, тая дзяльба стала працэсам і працягвалася нават у мірны час.

Варта таксама звярнуць увагу на тое, што паэт не абмяжоўваецца нараканнямі толькі на адрас адвечных прыгнятальнікаў беларускага народа – Польшчы і Расіі, далучаючы да іх дзве прыбалтыйскія новапаўсталыя дзяржавы. І тут У. Дубоўка мае рацыю: падчас Першай сусветнай і савецка-польскай войнаў кожны з суседзяў беларусаў, наколькі хапала ім сілы, прэтэндаваў на тэрыторыю, дзе не змаглі замацавацца беларускія незалежнікі. (У вершы, аднак, не фігуруе Украіна, якая адносіла Брэсцка-Пінскае Палессе да сваёй этнаграфічнай тэрыторыі, прэтэндавала на яго і нават кароткі час – у 1918 г. – мела там якую-ніякую нацыянальную ўладу, – магчыма, паэт улічыў, што ўкраінцы апынуліся ў падобнай з беларусамі сітуацыі падзеленасці і савецкай няволі, таму і спачувальна абышоў паэтычнай увагай гэты гістарычны момант.)

Літаратуразнаўчыя ацэнкі твора можна выразіць словамі аднаго з найлепшых беларускіх даследчыкаў мастацкага слова другой паловы XX – пачатку XXI ст.: «Твор проста выдатны. Па сіле пратэсту супраць гвалту над паняволеным народам яго можна параўнаць хіба што з купаўскім вершам 1922 года “Перад будучыняй”. Яўна пераклікаючыся з вялікім нацыянальным Прарокам і рызыкуючы ўсім, Дубоўка даў адзін з самых яркіх узораў патрыятычнай паэзіі, якая натхнялася думкай пра беларускую незалежнасць» [5, с. 247].

У кожным разе пры ўсім гранічным пафасе інвектыўнасці верш мае лейтматыў нацыянальнага адзінства беларускага народа. Пра гэта

сведчыць самая моцная (для ідэйнага заключэння) пазіцыя твора – апошнія два радкі:

*Пакуль ты сам ня будзеш гаспадарыць, –  
Не развітаешся з жабрацкай калітой*  
[16, с. 26].

Паэт не абмежаваўся адным гучным вершам. Нават у савецкім друку У. Дубоўка не баяўся казаць тое, што думаў насамрэч, прычым яшчэ і падкрэсліваючы гэта назвай верша з цыкла “Пярэсты букет” (1928) – “На правах рукапісу. Гутарка з самім сабой”:

*Я мяркую так: ня родзіць поле, –  
не накормяць і суседзі вельмі.  
Трэба смела моцнаю рукою  
бязупынна сеяць, сеяць зерня.*

*Каб расло і красавала збожжа,  
каб былі мы сытымі заўсёды.  
Вось тады адчуць мы толькі зможам  
радасьць чыстую і слодыч* [9, с. 48].

Нельга не заўважыць, што ў наступным вершы “Згадка пра маю бацькаўшчыну – пра Заходнюю Беларусь” аўтар, кажучы пра ня долю краіны, не суправаджае роздум верай у будучае савецкае вызваленне. Далей У. Дубоўка следам за Янкам Купалам, якому “сніліся сны аб Беларусі”, прызнаецца, што не змог перавыхавацца:

*У васнове я ўсё той-жа самы,  
калі хочаце – юнацтвам хворы* [9, с. 50].

Паэт тлумачыць прычыну, указваючы праз узвядзенне жанру прыпевак у сімвал усёй культуры ўсходняга суседа, на сваю адчужанасць ад расейшчыны:

*Гадавалі дух мой не частушкі,  
а легенды, песень пералівы.  
Бор няспынным шаласьценнем гушкаў  
то пахмурны, змроклы, то гульлівы* [9, с. 50].

А самае галоўнае: “За сабой віны не пачуваю” [9, с. 50], – прызнаецца творца, прадбачачы ў наступным вершы – “У парадку самакрытыкі (Дубоўка ў сабачую скуру ўшыўся, або наследаваньне некаторым крытыкам)” – сваю незайздросную будучыню.

«Якую ж “другую Бацькаўшчыну” шукаў паэт? – пытае сучасны даследчык Уладзімір Навумовіч. І тут жа дае адказ: – А менавіта песенна-шчодрую, адкрытую і незалежную, тую, якая здаўна жыла і доўга яшчэ будзе жыць у сэрцы паэта, згадка пра якую ніколі не згасне ні ў тайзе, ні ў снягах, ні ў палярнай начы»

[15, с. 86]. Такой магла быць толькі цэласная Беларусь.

Аўтарытэтныя даследчыкі творчасці У. Дубоўкі, да якіх у прыватнасці адносіцца Д. Бугаёў, таксама пагаджаюцца з наяўнасцю падтэкстаў у творах паэта. На адзін з іх вучоны ўказвае:

*Ніколі не кленчы нядолі,  
напасці літанняў не шлі...  
Даволі пакоры, даволі  
качацца ў пылу на зямлі* [8, с. 154].

“Праўда, – піша літаратуразнавец, – твая радкі фармальна звязваюцца з рэчаіснасцю Заходняй Беларусі, але абарона чалавека была яшчэ больш неабходнай у Краіне Саветаў” [5, с. 246].

Не варта падрабязна нагадваць, як савецкая ўлада “ацэньвала” падобную творчасць. Верш “За ўсе краі, за ўсе народы свету...” У. Дубоўкі стаў адной з галоўных падстаў таго, што аўтар прабыў больш чым чвэрць стагоддзя ў зняволенні, далёка ад Бацькаўшчыны. Тым не менш яго дух заставаўся нязломным. «У перасыльнай турме Волагды Дубоўка напісаў “Песьні беларускіх выгнанцаў”, якія сталіся запраўдным гімнам ссыльных беларусаў. Гімн, дзякуючы выгнанцам, выйшаў на “волю”, захаваўся ў людзкой памяці й праз гады быў выдрукаваны ў беларускай эміграцыйнай прэсе. Увесь тэкст незамакавана антыбальшавіцкі:

*Забраны ў няволю з Забранага Краю,  
Узяты за краты з спустошаных хат...  
Для нас пачалася часіна ліхая,  
Мой родны, мой бедны пакрыўджаны брат.  
Жыве наш народ, як гарох пры дарозе,  
Прасьвету ня бачыць у гэтым жыцці:  
Учора на працы, сягоньня ў вастрозе,  
А заўтра за працу ў выгнаньне ісьці...  
.....  
Ніколі й нідзе Беларусь не загіне,  
Ніколі й нідзе Беларусь не памрэ.  
Ні ў турмах, ні ў канцах, ні ў клятых краінах,  
Ні ў дзікім прыгоне, ў маскальскім ярме!  
Сячэце, сячэце высокія хвоі,  
Пілуйце вы дошкі адна ў вадну:  
Зьбянтэжаны вораг ня знае спакою –  
Сабе ўжо самому складае труну...»*  
[1, с. 1002–1003].

«Па сіле выкрывальніцкага пафасу такія строфы нікольні не ўступаюць вершу “За ўсе краі, за ўсе народы свету”», – такую высокую ацэнку даў твору Д. Бугаёў [5, с. 251]. Са свайго боку адзначым, што крыніцай абуральных пачуццяў стала таксама гістарычная доля Беларусі, якую імкнуліся панявольць з розных бакоў.

Пагодзімся з І. Багдановіч: «Канцэпцыя Беларускага Шляху для Дубоўкі заўжды была звяза-

на з ідэяй незалежнасці... Яго палітычны вектар не меў “ўсходняга” ці “заходняга” накірунку» [4, с. 28]. Тым больш непрымальным для паэта быў падзел краіны. Нават у памежных абставінах (паводле Сартра) пазбаўлення волі і смяротнай пагрозы пазіцыя творцы аказалася нязломнай.

### Спіс літаратуры

1. **Адамовіч, А.** Да гісторыі беларускае літаратуры / А. Адамовіч. – Менск : Выдавец ІІІ Зьміцер Колас, 2005. – 1464 с.
2. **Арочка, М. М.** Уладзімір Дубоўка / М. М. Арочка // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / НАН Беларусі, АДД-не гуманітар. навук. і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніладмёдаў, В. А. Каваленка. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2003. – Т. 2 : 1921–1941. – 1999. – С. 475–491.
3. **Багдановіч, І.** “На дзіды сэрца накалю...” / І. Багдановіч // Збор твораў : у 2 т. / У. Дубоўка. – Мінск, 2017. – Т. 1 : Вершы. Паэмы. Пераклады ; Там, дзе кіпарысы ; Кругі ; І пурпуровых ветразяў узвівы ; Браніслава ; Штурмуецца будучыні аванпосты! ; Свінцовы век. – С. 7–36.
4. **Багдановіч, І. Э.** Паэзія 20-х гадоў / І. Э. Багдановіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2003. – Т. 2. – С. 25–48.
5. **Бугаёў, Д. Я.** Уладзімір Дубоўка : кніга пра паэта / Д. Я. Бугаёў. – Мінск : Беларус. навука, 2005. – 322, [2] с.
6. **Давідоўскі, Д.** Вяртанне творчасці Уладзіміра Дубоўкі / Д. Давідоўскі // Бібліятэчны свет. – 2004. – № 1. – С. 20–22.
7. **Дубоўка, У.** Выбраныя творы / У. Дубоўка ; прадм. П. Глебкі. – Мінск : ДВБ. Рэд. маст. літ., 1959. – 328 с.
8. **Дубоўка, У.** Збор твораў : у 2 т. / У. Дубоўка. – Мінск, 2017. – Т. 1. – 484 с.
9. **Дубоўка, У.** Пярэсты букет / У. Дубоўка // Узвышша. – 1929. – № 1. – С. 48–50.
10. **Дубоўка, У.** Строма : вершы / У. Дубоўка. – Вільня : выданне “Нашай Будучыні”, 1923. – 27, [1] с.
11. **Калеснік, У.** Ветразі Адысея: Уладзімір Жылка і рамантычная традыцыя беларускай паэзіі / У. Калеснік. – Мінск : Маст. літ., 1977. – 325 с.
12. **Кароткі нарыс беларускага пытання** // ARCHE. – 2007. – № 11. – С. 104–421.
13. **Кашко, Р. Г.** Уладзімір Дубоўка. Звесткі пра жыццё і творчасць паэта. Асноўныя матывы лірыкі [Электронны рэсурс] / Р. Г. Кашко. – Рэжым доступу : <http://school2.na.by/uroki/10.doc>. – Дата доступу : 03.05.2011.
14. **Міхнюк, У.** Вязень сумлення / У. Міхнюк // Польшча. – 1996. – № 2. – С. 215–272.
15. **Навумовіч, У.** Адзіная справа жыцця / У. Навумовіч // Польшча. – 2012. – № 12. – С. 82–90.
16. **Ненадрукаваны ў Менску верш** // Беларуская культура. – 1927. – № 1. – С. 25–26.
17. **Пашкевіч, А.** “Дзе наша Віленшчына, Нёмну хвалі?..” / А. Пашкевіч // Наша Ніва. – 2016. – 20 кастр. – С. 18–19.
18. **Перкін, Н. С.** Шляхі развіцця беларускай савецкай літаратуры 20–30 гг.: праблемы сацыялістычнага рэалізму / Н. С. Перкін. – Мінск : Выд-ва Акадэміі навук БССР, 1960. – 394, [2] с.
19. **Трафімчык, А.** Да праблемы дзяржаўнасці распалавіненнай Беларусі ў міжваенны перыяд : палітыка Крамя / А. Трафімчык // Białoruskie Zeszyty Historyczne. – Białystok, 2008. – № 29. – С. 115–129.
20. **Трафімчык, А.** “Раз абсеклі Беларуса Маскалі ды Ляхі...” : Падзел Беларусі 1921 года ў паэтычным асэнсаванні Янкі Купалы / А. Трафімчык // Дзеяслоў. – 2012. – № 2. – С. 275–294.

Віктар ЖЫБУЛЬ,  
кандыдат філалагічных навук

## ПЯЛЁСТКІ ЖОЎТАЙ АКАЦЫ “ЗАГАДКАВЫ” НАТАТНІК УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ



**Уладзімір  
Дубоўка  
ў ссылцы.**  
Пасёлак Почат  
Абанскага  
раёна  
Краснаярскага  
краю, канец  
1940-х гг.

Аповесць “Жоўтая акацыя” (1967) – першая празаічная кніга Уладзіміра Дубоўкі (15 ліпеня 1900 г., паводле іншых звестак 1901 г., в. Агароднікі Вілейскага павета, цяпер Пастаўскі раён – 20 сакавіка 1976 г., Масква), вядомага перадусім у іпастасі паэта. Твор уяўляе з сябе навукова-прыгодніцкую аповесць (так вызначыў жанр сам аўтар) для падлеткаў, дзе галоўныя героі – юныя натуралісты з Бацяноўскай школы, якія пад кіраўніцтвам настаўнікаў, але найперш дзякуючы ўласнаму энтузіязму праводзяць на школьнай сядзібе навуковыя доследы, узбагачаючы яе новымі раслінамі. Школьнікі прышчапляюць ігрушыну на таполі, а кедр на сасне, засяваюць навакольныя азёры сабраным на Палессі вадзяным арэхам, даглядаюць ляшчыну, вывучаюць жоўтую акацыю, гарох, ліпу, дуброўку, чарнаягды паслён і іншыя карысныя расліны, якія маглі б знайсці практычнае прымяненне.

Акрамя гэтага, на думку пісьменніцы і даследчыцы літаратуры Ганны Севярынец, твор утрымлівае і элементы эзопавай мовы. З дапамогай яе аўтар паспрабаваў у зашыфраванай форме згадаць пра літаратурна-мастацкае згуртаванне “Узвышша”, да якога належаў сам і многія таленавітыя літаратары якога былі рэпрэсаваныя. Завадатар юннатаўскага гуртка “Жоўтая акацыя” Адам Скрыпка і імем, і пэўнымі рысамі паводзінаў нагадвае тэарэтыка “Узвышша” Адама Бабарэку. Скрыпкава сачынен-

не па біялогіі кампазіцыйна, структурна і канцэптуальна «паўтарае легендарныя “Тэзісы” “Узвышша”, надрукаваныя ў першым нумары адпаведнага часопіса», толькі там размова ідзе пра літаратуру, а тут – пра батаніку. А ў эпизодзе, калі “настаўніца выганяе Скрыпку з класа – і разам з ім выходзяць усе вучні”, даследчыца ўгледзела магчымую алузію на сыход будучых узвышэнцаў з “Маладняка”. На карысць такога прачытання сведчыць, напрыклад, факт, што ў перапісцы з рэдактарам кнігі Уладзімірам Шахаўцом У. Дубоўка прасіў “паставіць пад тэкстам фінальную дату заканчэння працы над рукапісам: 26 траўня 1966 г.” [7, с. 310]\*, а менавіта ў той дзень спаўнялася 40 гадоў з даты заснавання “Узвышша”, пра што У. Дубоўка, адзін з лідараў суполкі, ніколі не забываўся...

Тэма эзопавай мовы – не толькі ў “Жоўтай акацыі”, але і ў творчасці У. Дубоўкі ўвогуле – надзвычай цікавая, і мяркую, мы да яе яшчэ вернемся. Але сёння хацелася б паразмаўляць не так пра саму аповесць, як пра іншы звязаны з ёю дубоўкаўскі рукапіс, што захоўваецца ў Беларускам дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва (фонд 27, воп. 3, адз. зах. 12). Гэта нататнік ці, дакладней, стосік аркушаў з нататніка, на першым з якіх рукою аўтара пазначана: “Да Жоўтай акацыі”. Ганна Севярынец назвала яго цікавым дакументам, маючы на ўвазе, што У. Дубоўка, як лічыцца, “не пакінуў чытачам успамінаў пра дваццаць восем год сваіх трагічных выпрабаванняў у высылцы і лагеры”, а тут – мяркуючы па загалюках (“У чэбаксарскім астрозе”, “Тайга”, “Агарод у зоне”, “У лагеры”) – “тыя самыя лагерныя ўспаміны, якіх не хапае сучасным дубоўказнаўцам”. Даследчыца шкадуе, што рукапісы “на жаль, пакуль яшчэ не расчытаныя – аловак крышыцца, почырк слаба зразумелы, таму над тэкстамі павінны працаваць палеографы” [7, с. 309].

Менавіта гэтае інтрыгоўнае выказванне падштурхнула мяне паспрабаваць усё ж такі расчытаць Дубоўкаў нататнік, настолькі, наколькі гэта магчыма, і адказаць у тым ліку і на пытанні, заданыя Г. Севярынец: «Што гэта: будучыя мемуары, схаваныя ад ворагаў пад загалюкам дзіцячай аповесці? Ці сапраўды накіды да “Акацыі”?»

\* Спіс літаратуры будзе пададзены з заключнай часткай артыкула.

Калі дакладней, архіўная справа № 12 складаецца з некалькіх нататнікаў. Першы (арк. 1–18) утрымлівае асобныя дзённікавыя занатоўкі за ліпень – жнівень 1962 г. (таксама вартыя расчывання і даследавання). Другі (арк. 19–48) – разнастайныя выпіскі пра ўласцівасці раслін, асобныя вершаваныя і праязічныя накіды. І, нарэшце, трэці (арк. 49–59) – тыя самыя аркушыкі без вокладкі пад агульнай назвай “Да Жоўтай акацыі”.

Мы сапраўды маем справу з чарнавымі накідамі. Падобна, што У. Дубоўка пісаў вельмі спяшаючыся і выключна для сябе, таму зусім не клапаціўся пра разборлівасць почырку, часта скарачаў словы або проста не дапісваў іх да канца. Аднак пісьменнік не забываўся паслядоўна аддзяляць накіды адзін ад аднаго доўгімі ці кароткімі гарызантальнымі рысамі.

Першы накід з нататніка яшчэ цалкам чытэльны і апавядае пра забавнае здарэнне з адным з ссыльных (бо з кім яшчэ стасаваўся У. Дубоўка ў тайзе?):

*Тайга. Мы ідзем. Азіраемся на ўсе бакі: усё нова, цікава. Ляжаць гіганцк[ія] дрэвы, паваленыя некалі навальніцай. Таўшчыня – казачная, ледзь не на два метры. Адзін наш весельчак заскочыў на такое дрэва, як бы на трыбуну. Пачаў прамову:*

– Таварышы! Ува[га]! Дык слухайце, што я скажу...

*Раптам нічога[а] не стала, таварыш растаяў, знік. Толькі ўзняўся на тым месцы высокі слуп дыму.*

– Што за дзіва? Пякельная моц?! Дзе ж наш чалавек?

*Раптам пачулі мы працяг прамовы, як з зямлі:*

– Браткі! Ратуйце!

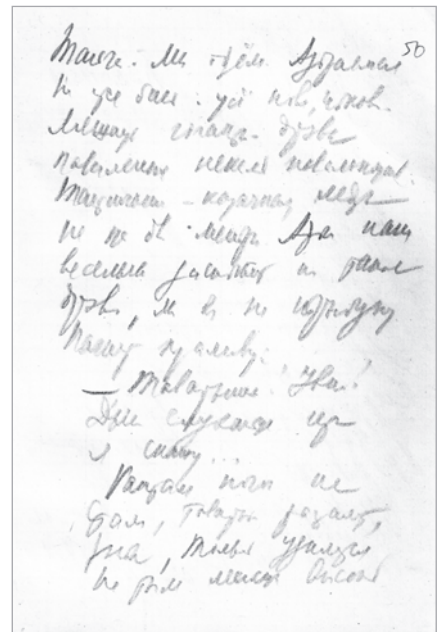
*Аказваецца – дрэвы струхлелі, ён праваліўся ў адаробку, а вылезці не можа. Выцягнулі.*

– Ну як, калі пачуем працяг прамовы?

– А каб вы загінулі!!! (арк. 50–50 адв.).

Падобны эпизод сапраўды ёсць у аповесці “Жоўтая акацыя”. Але з “тайгі” дзеянне перанесена ў Палескую пушчу, і героі – не ссыльныя і не лагернікі, а тыя самыя юннаты. Адзін з іх, Гіляр Стома, ускочыў на вялізны струхлелы пень і, жартоўна абвясціўшы “сход юных натуралістаў”, прытупнуў нагою. Атрымалася тое самае, што і з героем накіду, – “праваліўся ў гнілізну, у трухляціну”, якая “паднялася хмараю над пнём” [2, с. 221]. Мала таго, у каранях пня аказалася логава барсука, ён узяў гучны ёкат, пабег і быў застрэлены лесніком Цімохам Сымонавічам. Накід наводзіць на думку, што перажытае і пабачанае ва ўмовах ссылькі – асабліва тое, што датычыць з’яў прыроды, – У. Дубоўка мог выкарыстаць – такі і ў аповесці для падлеткаў.

Збольшага можна расчытаць і накід “Чэбакс[арскі] астрог”:



Старонка з нататніка “Да Жоўтай акацыі”.

*Барон Остэн-Сакен. Стары. Зняволе[ны]. Віолончэлісты. Увесь дзе[нь] трымае кій, а па ім пілікае мален[ькай] палачкай, як смыкам, і перабірае пальцам, як п[а] ладах. Чува[шы] завуць яго вар’ятам, баяц[ца] яго, бо ў яго воку [нрзб.]. Ён не бач[ыць], не чуе нік[ога] навак[ол], ён прац[уе], тв[орыць], адгр[ае] усе свае любім[ыя] музыч[ныя] творы (арк. 51).*

Галоўны герой накіда – вядомы ў свой час віяланчэліст, канцэртмайстар і педагог Леў Эрнэставіч Остэн-Сакен (1879–1938), які 27 кастрычніка 1937 г. быў арыштаваны, а 22 верасня 1938 г. асуджаны да найвышэйшай меры пакарання. Вынікае, што У. Дубоўка сапраўды мог бачыць музыканта ўвосень 1937 г., бо і сам пасля паўторнага арышту знаходзіўся ў Чэбаксарскай турме з 28 ліпеня як мінімум да 16 лістапада 1937 г., дня вынясення прысуду. Апісанае У. Дубоўкам пацвярджаецца сведчаннямі народнага артыста Чувашыі Пятра Філіпава. Былы вучань Л. Остэн-Сакена апавядаў, як пасля вайны ў гасцях яму давялося пазнаёміцца з адным чалавекам – былым турэмным надзіральнікам – і той успамінаў, што некалі ў турме бачыў старога, які ўяўляў, нібы грае на віяланчэлі, трымаючы замест інструмента палку і водзячы, быццам смычком, другой палкай: “Я падумаў адразу пра Льва Эрнэставіча. Але нічога сказаць тады не мог” [6]. Накід У. Дубоўкі не пакідае сумневаў: так, гэта быў менавіта ён, Леў Остэн-Сакен. Бязлітасныя сталінскія рэпрэсіі сутыкнулі разам беларускага паэта і расійскага музыку ў адной турме, а можа, нават і ў адной камеры.

Дадамо, што ў паводзінах Л. Остэн-Сакена бадай не было нічога вар’яцкага: у свой час ён вынайшаў апарат, які дапамагае віяланчэлістам-пачаткоўцам пры адпрацоўцы правільнага вя-

дзення смычка. Прылада якраз уяўляла з сябе палку, якая мацавалася да інструмента [6].

Можна расчытаць і наступны накід, толькі ўжо з сумневамі ў дакладнасці некаторых словаў:

*Лагер. Вешаец[і]а (?). Майстар Маскален[ка] (?). Малады знявол[ены] з-пад Ленін[града] (?). Цярп[і]. – “Што табе не хапае? Я дала яму, бо ён можа так і памрэ, не пазнаўшы гэтага”* (арк. 51 адв.).

Што ж мог не паспець спазнаць малады майстар Маскаленка (самагубца?) – застаецца толькі здагадацца.

Чытаем далей:

*Сібір. Почат. Маленькі хлопчык:*

– *Дзед Мароз! Не чапай нам агуркі!* (арк. 51 адв.).

Гэтыя два радкі (у рукапісе – тры) у выніку выраслі ў цэлае невялікае апавяданне, што ўвайшло ў кнігу “Пялёсткі” (1973). У яго аснове – сустрэча ля калгаснай крамы з хлопчыкам, які “быў ласы да гуркоў. А бабуля яму сказала, што сёння прыйдзе вялікі Дзед Мароз і забярэ або памарозіць усе гуркі. Вось ён і пайшоў з хаты шукаць таго Дзеда Мароза, каб напросіць яго не чапаць гуркі. Заўважыўшы ў натоўпе ля крамы вялікага дзеда з белай барадою, ён і накіраваўся да яго, гэта значыцца – да мяне, і пачаў прасіць, каб я абмінуў іхні гарод” [4, с. 142]. Толькі вось Почат ні ў апавяданні, ні ўвогуле ва ўсёй кнізе не згадваецца. А менавіта так называўся пасёлак у Абанскім раёне Краснаярскага краю, дзе у 1949–1958 гг. адбываў чарговую (і апошнюю) ссылку У. Дубоўка.

Сібірская тэма (агарод, заўважым, – “у зоне”) працягваецца і ў наступным накідзе, занатаваным таксама ў выглядзе амаль што планаканспекта:

*Агарод у зоне. Злодзеі. Даем рэдзькі. Агуркі. Апыленне. Парожныя. Агруст. Залятаў Лабанаў. Кіем па стале. Тапільская, [нрзб.]. “Каб ляж[ала?] балота наперад”* (арк. 52).

Хто такія Лабанаў і Тапільская – высветліць, на жаль, пакуль не атрымалася. У параўнанні з гэтым далейшы накід выглядае больш інфарматыўным:

*Прыезд інспектара ў Мядзельскую школу. “Чем покрыта лягуш[ка], шерстью или пухом?” Сын каваля Амброжы і заікаўся:*

– *Ап-п-п – п-п-п-пухам* (арк. 52).

Гэты рэальны эпізод з жыцця стаў асновай для апавядання “Што расце на жабінай скуры?” – зноў-такі, з кнігі “Пялёсткі”. У творы ідзе гаворка пра прыезд павятовага інспектара ў школу (дакладней, Мядзельскае двухкласнае вучылішча), дзе вучыўся У. Дубоўка, вясной 1914 года. Тады і атрымаўся канфуз з вучнем, які недарэчным адказам выклікаў смех усяго класа [4, с. 61]. Але цікава, што “заікасты Амброжы”, сын кааператара (але не каваля, як у накідзе і, адпа-

ведна, у рэальным жыцці), з’яўляецца і адным з персанажаў аповесці “Жоўтая акацыя”, дзеянне якой адбываецца ўжо ў 1960-я – прыкладна тады, калі твор і пісаўся: “Амброжы, той, што крыху заікаўся, быў наогул вельмі слаўны хлопец” [2, с. 106]. І гэта не адзіны прыклад, калі героі “Жоўтай акацыі” атрымліваюць імёны або прозвішчы рэальных асобаў, з кім быў знаёмы аўтар у часы юнацтва і маладосці. Напрыклад, адну з вучаніц, вялікую аматарку народных песень, завуць Ганна Савіч, а менавіта такія імя і прозвішча мела першая жонка Міхася Чарота, актрыса Першага Беларускага драматычнага тэатра, якая таксама любіла спяваць. Пра Адама Скрыпку, на думку Г. Севярынец, часткова “спісанага” з А. Бабарэкі, мы ўжо згадвалі – дадамо яшчэ, што і ў аднаго, і ў другога бацьку звалі Антонам.

Наступны запіс, трэба думаць, адлюстроўвае адно з бібліятэчных уражанняў У. Дубоўкі:

*Рожд[ественские] расск[азы] Диккенса. Мае слёзы і... рэзалюцыя нейк[ага] нагуль: “Ну её [...] Какая непутевая книга”* (г. Чебоксары) (арк. 52).

У Чэбаксарах паэт жыве ў перыяд ссылі з восені 1934 да ліпеня 1937 г. (а потым, як мы згадвалі, быў арыштаваны і зняволены ў Чэбаксарскі астраг). І, як і яго высланыя сябры па “Узвышшы”, рабіў у выгнанні ўсё магчымае дзеля сваёй самаадукацыі і пашырэння літаратурнага і філасофскага кругагляду. А “Калядныя аповесці” Чарльза Дыкенса, даступныя ў той час найперш у рускіх перакладах Кацярыны Ціхамандрыцкай (асобнае выданне 1904 г.), прымушалі яго нават плакаць.

Далей:

*Падняцце цяжараў. Кіла ў дурнога Біюцкага. Чаму? – Ад цяжару, кажучь. Запавет бацькаў: бяры н[а] плечы тое, што сам аберуч падымеш ад зямлі* (арк. 52 адв.).

Янук Біюцкі – персанаж аднайменнага апавядання з кнігі “Пялёсткі”, дзівакаваты народны майстар, які мог выразаць з палена фігурку любога звера, птушкі ці кузуркі – каго “ўгледзіць пальцамі”. Але пра кілу (грыжу) у творы няма ні слова, акцэнт тут зроблены на тэме мастацтва, а пра лёс Біюцкага сказана метафарычна і крыху завуалювана: “Не, не дурань ён быў. Быў ён выдатны майстар-мастак, толькі ўзяў на сябе непасільны цяжар: вызваліць хараство з-пад грубай абалонкі. І надарваўся ад такога непасільнага цяжару” [4, с. 40]. Адпаведна і выснова апавядання гучыць зусім інакш, чым “запавет бацькаў”: “Вялікі мастак так і сышоў са свету, не сказаўшы таго, што мог сказаць сваімі творамі” [4, с. 40].

Аднак гэта яшчэ не ўсё: накід у нататніку на гэтым не заканчваецца, ён мае працяг:

*У лагеры брыгадзір урка загадаў несцьці старыя ліствян[ічныя] шпал[ы], праходзя[чы] н[а] адным. Мой адказ. Драма [?]. Прыход Селіфана-*

ва Ал[яксан]др[а] Іларыёнавіч[а]. Яго рэакцыя. Яго тлумач[энне]:

– Вам быць не 10 год. Вам трэба вярн[уцца] дадому (арк. 52 адв.).

Такім чынам, тэма падняцця цяжараў ва У. Дубоўкі першапачаткова была зусім натуральна звязаная з успамінамі пра лагер, дзе, як вядома, зняволеных прымушалі займацца цяжкай, знясільвальнай фізічнай працай. Магчыма, эпізод у змененай форме ўвайшоў у апавяданне “Пра спадчыну далёкіх продкаў” – прынамсі, адзін з яго фрагментаў перагукаецца з тым нататнікавым накідам: “Наша брыгада канчала новы дом. [...] Прыходзіць прараб, звяртаецца да ўсіх.

– Браточки! Маю вельмі тэрміновае, нечаканае заданне. Трэба перанесці лістоўнічнае бяргвенне ад штабеля, дзе яно ляжыць, да вашага дома. Работа гэтая для возчыкаў з коньмі, але іх сёння няма і не будзе. Яны ўсе заняты далёка адсюль. За пераноску я заплачу ў падвойным размеры. Насіць іх можаце як хто здумае: хоць на два чалавекі, хоць на дзесяць адразу да аднаго бярвенна ляпіцеся, абы толькі работа была зроблена” [4, с. 129].

“Брыгадзёр урка” (калі правільна ўдалося расчытаць апошняе слова) ператварыўся ў нейтральнага “прараба”, паднявольныя лагернікі – у звычайных цесляроў і сталяроў, старыя шпалы – у бяргвенне (хоць і тут, і там – лістоўнічнае). Да таго ж ніякі Аляксандр Іларыёнавіч Селіфанаў у апавяданні не згадваецца, а згадваецца Сяргей Аляксандравіч Муратаў – “адзін сталяр, уралец”, сябар і напарнік У. Дубоўкі...

Наступны запіс – пра незаўздросны, але для савецкага часу прадказальны лёс нейкага Ільі з Віцебска:

Ілья Мікела (Мікала?) з Віцебс[ка] быў у Амэр[ыцы], фота: цыліндр, фрак, [нрзб.]. Прыгавор (?), работа ў калг[асе], лагер (арк. 53).

Тых, хто вяртаўся ў СССР з замежжа, у сталінскія часы часта арыштоўвалі і асуджалі за шпіянаж.

На тым самым аркушы:

Вечары ў Пачынку. На кватэру бедн[ай] жан[чыны], у якой дзяўч[ына] нявест[а], ходзяць па чарзе чыніць, з вечар[а] к веч[ару]. [нрзб.] пачы грубку [нрзб.], а маці з кухні праз фіранку глядз[іць], хто ж заляцае[цца], д[ы] даг[аняе]. Які жах! (арк. 53).

Тапонім Пачынак (‘новаўтворанае паселішча, часта на месцы расчышчанага або выпаленага лесу’) распаўсюджаны ў Расіі. Такую назву маюць горад, рака і больш як 80 вёсак. Пра які менавіта Пачынак пісаў У. Дубоўка – пакуль застаецца загадкай.

З адваротнага боку занатавана знаёмае прозвішча – “Дыла Я. Л.” [Язэп Лявонавіч Дыла (1880–1972) – празаік, драматург, грамадскі

дзеяч, быў асуджаны, як і У. Дубоўка, па справе “Саюза вызвалення Беларусі”] і два незнаёмыя: “Карабазін з Кнапелем” (ці, можа, увогуле “з кланамі”?) – як пазначана пісьменнікам, “Два нябожчыкі” (арк. 53 адв.).

Ніжэй – трэба думаць, забавная гісторыя з вайсковага побыту дарэвалюцыйных часоў, якую цяжка зразумець з прычыны слабой расчытанасці:

Царс[кі] час, ваен[ны] урач заляц[аўся] да дзяў[чыны] ды ездзіў з ёй н[а] [нрзб.], а яму салдаты не аддава[лі] [нрзб.]. Адн[аму] трэба бы[ло] на перавязку, а другі яе [нрзб.]. [нрзб.] н[а] вуліцу і во другі яму. [нрзб.] дв[а] [нрзб.], а тады на [нрзб.]. – Дам на два тыдні (арк. 53 адв.).

А вось занатаваны расказ нейкага расіяніна, з якім, трэба думаць, лёс сутыкнуў У. Дубоўку ў лагеры ці ссылцы. З філалагічнага пункту погляду гэта даволі цікавае назіранне над тым, як беларуская лексіка ў пэўных абставінах можа ўкараняцца ў рускую мову. На жаль, і тут не ўсе скарачэнні слоў атрымалася расшыфраваць, але агульная ідэя зразумелая:

Я работал долг[о] с белоруса[ми], оче[нь] любл[ю] бел[орусский] язык, но особен[но] я зап[омнил] и полю[бил] слов[о] “атрымаць”. Оно у нас особе[нно] был[о] в ходу: атрымаць гро[шы], атрымаць срок, буд[у] атрымліваць грошы. В поле [нрзб.] звучать? – Ну хор[ошо], что [нрзб.]. В[се] хор[ошо] ус[воили] де[ловое?] сл[ово] грошы. Вы з в[ашим] сл[овам] грошы [нрзб.] (арк. 54).

З адваротнага боку – яшчэ адзін накід:

Як у карты гуляц[ь] запрашалі ў Невелі, у бан[к] 10 рублёў, мне туза. А я – дайце мне на пятак... Мяне за шыварат і з драбін – далоў, н[а] зямлю (арк. 54 адв.).

Гэта каротка занатаваная кульмінацыя будучага апавядання “Каму гульня, а мне – навучка”, што ўвайшло ў кнігу “Пялёсткі”, – пра тое, як у Невелі [павятовым горадзе на Віцебшчыне (пасля 1918 г. у складзе РСФСР), куды ў час Першай сусветнай вайны эвакуявалася Нова-Вілейская настаўніцкая семінарыя] кампанія карцёжнікаў (гімназістаў і вайскоўцаў) угаварыла юнага У. Дубоўку згуляць з імі на грошы, але той зразумеў іх хцівую задуму і паспрабаваў па-свойму знайсці выйсце з сітуацыі:

«Пачакаўшы хвіліну, нібыта радзячыся сам з сабою, я адказаў: “Дайце мне на пятакок...”

– А як гэта разумець, – удакладняе банка-мёт, – на пяць рублёў, значыцца?

– Ды не, – адказваю я, – на пяць капеек.

Тады, нават не заўважыў я, хто, – вырвалі ў мяне туза з рук, зграблі мяне ў ахапак ды як турнулі з гарышча па драбіне далоў, ледзьве я галаву не скруціў» [4, с. 88].

Заканчэнне будзе.

Грына ХОРСУН,  
кандыдат філалагічных навук

## УЛАДЗІМІР ДУБОЎКА – ПЕРАКЛАДЧЫК САНЕТАЎ ШЭКСПІРА

УДК 811.161.3'255.2:929\*У.Дубоўка:821.111-193.3\*У.Шэкспір

У артыкуле аналізуецца санеты У. Шэкспіра, пераствораныя У. Дубоўкам на беларускую мову, падкрэсліваецца значнасць працы паэта, які ўпісаў нацыянальную культуру ў сусветны культурны працэс. Праз супастаўленне адпаведных радкоў арыгінала і перакладу адзначаецца майстэрства беларускага паэта, дасканаласць веданне англійскай і беларускай моў, паказаны адметныя прыёмы і знаходкі перакладчыка.

Ключавыя словы: *паэтыка, санет, пераклад, літаральны пераклад.*

The article analyzes W. Shakespeare's sonnets translated by U. Dubouka into the Belarusian language. The author emphasizes the importance of the work done by the poet who inscribed the national culture into the world cultural process. By comparing the relevant lines of the original and the translation the article demonstrates the skills of the Belarusian poet, his perfect knowledge of English and Belarusian, his distinctive techniques and findings.

Перастварэнне санетыстыкі Уільяма Шэкспіра ў нацыянальнай традыцыі звязана ў першую чаргу з імем Уладзіміра Дубоўкі, які падхапіў і творча развіў заповіт Максіма Багдановіча: “*Ня толькі свайму народу... але і сусветнай культуры – свой дар*” [1]. На сёння ён адзіны беларускі паэт, які здзейсніў пераклады ўсяго санетнага цыкла англійскага класіка на родную мову. Але значэнне “Санетаў” У. Шэкспіра для беларускай літаратуры больш істотнае: У. Дубоўка добра разумее, што гэта яшчэ адзін важны крок, які залучае беларускую паэтычную культуру ў сусветны літаратурна-гістарычны кантэкст.

Бліскучыя ўваходзіны У. Дубоўкі ў літаратуру былі трагічна спынены амаль на тры дзесяцігоддзі. Ён вярнуўся да творчасці ў 1960-я гг. пасля трыццаці гадоў бяспраўя і страшэнных фізічных і маральных пакутаў у лагерах. Магчыма, гэтым тлумачыцца той факт, што ён не вярнуўся на Радзіму, а замест арыгінальнай творчасці заняўся перакладамі паэзіі. У. Дубоўка меў значны паэтычны талент, яго вобразнае мысленне нельга было спыніць загадам альбо гвалтам, бо яно існавала незалежна ад яго волі.

Уладзімір Мікалаевіч жыве, як і да арышту, у Маскве, але ў Мінск прыязджаў даволі часта. Тады ён і прывёз рукапіс сваіх перакладаў санетаў У. Шэкспіра. Рэдагаваць і рыхтаваць зборнік да друку даручылі Ванкарэму Нікіфаровічу, які ў лістах адзначаў, што быў уражаны адказным і ўважлівым падыходам Дубоўкі да перакладаў з Шэкспіра, яго дасканалым веданнем англійскай і стараанглійскай мовы, глыбокім спасціжэннем многіх асаблівасцей шэкспіраўскага тэксту.

Англійская мова вельмі лаканічная, у тым і цяжкасць перакладу, нават для такога майстра, як У. Дубоўка. “*У паэме – дык можна было б некалькі радкоў дадаць, каб перадаць думку аўтара. А ў санеце... Ніяк не выкруцішся!*” [1] – адзначаў У. Дубоўка ў лістах да В. Нікіфаровіча.

Перакладаючы санеты У. Шэкспіра, У. Дубоўка не толькі карыстаўся арыгіналам, але і знаёміўся з рускімі перакладамі С. Маршака, М. Чайкоўскага, В. Ліхачова. Ён адзначаў, што “*адны і тыя ж думкі і вобразы перадаюцца так разнастайна, што можна прыняць іх за новыя творы, напісаныя на мотывы Шэкспіравага*” [1]. Ён быў далучаны да рускай школы перакладу яшчэ з часоў вучобы ў Маскве. Разам з тым нельга ўспрымаць яго толькі як пераймальніка адпаведных традыцый, пра што сведчаць самі перастварэнні.

З незвычайнай мастацкай сілаю быў перакладзены У. Дубоўкам, напрыклад, славыты 66-ы санет, у якім поўнасьцю перададзена шэкспіраўская метафарычная вобразнасць і захавана форма арыгінала – анафарычнае “i” (“and”):

*Tired with all these, for restful death I cry,  
As, to behold desert a beggar born,  
And needy nothing trimmed in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And gilded honour...  
And maiden virtue...  
And right perfection...  
And strength...  
And art... [3, p. 311].*

*Стамлены ўсім, я лепш сустрэў бы смерць,  
Чым занядбаных бачыць жабраванне,  
І здек пустапарожнасці цярэць,  
І найчысцейшай праўды зневажанне,  
І бачыць пыху...  
І цноту...  
І для бязглуздасці...  
І моц...  
І мастакоў... [2, с. 70].*

Майстэрства перакладчыка дазволіла дасканала перадаць філасофію твора, радкі якога гучаць надзвычай актуальна і для беларусаў.

Гэты санет перакладалі многія, але менавіта У. Дубоўка здолеў максімальна дакладна перадаць ідэйна-мастацкі змест арыгінала, на-

поўніць напружаны драматызм думак і пачуццяў лірычнага героя ўласным, шмат у чым трагічным жыццёвым досведам (арышт, шматгадовыя пакуты ў лагерах).

Але не толькі душэўны стан і жыццёвы досвед перакладчыка могуць уплываць на якасць тэксту. Адбітак накладвае і эпоха, гістарычныя ўмовы, у якіх ён жыве. У савецкі час, напрыклад, патрабаваўся так званы рэалістычны пераклад: перакладаць трэба не літаратурныя творы, а тую рэчаіснасць, якую яны адлюстроўвалі.

Змена літаратурных сродкаў, падбор найбольш адэкватных сінонімаў, развіццё шматзначнасці слоў для маляўнічага ўвасаблення асноўнай ідэі – прыёмы, якія вельмі распаўсюджаны ў мастацкім перастварэнні.

Аднак падобныя з'явы могуць істотна уплываць на ўспрыманне санета. Так, у санеце 85 У. Дубоўка перадае крытычнае стаўленне да паэтаў-сучаснікаў У. Шэкспіра. Ён называе іх “*плоймай модных песняроў*”, якія “*грымзольца спрытна словы*”, а іх “*breath of words*” (“дыханне слоў”) перакладчык характарызуе як “*нуставейнасць*”. С. Маршак у перакладзе праявіў большую стрыманасць. Ён не крытыкуе і не абражае іншых паэтаў, а ўслаўляе Музу, чью дзейнасць усхваляюць і іншыя. “*Моя богиня выше всех богинь*” [4, с. 560], – усклікае С. Маршак, сцвярджаючы сябе яе нямым служкам, пакуль іншыя ўзносяць ёй “*громкие слова*” (так ён перадаў зварот “*breath of words*”, а гэта значна бліжэй да арыгінала).

Два паэты пераклалі адны і тыя ж радкі пазнаму, і кожны прадэманстраваў чытачам свайго Шэкспіра. Мы міжволі ўспрымаем і разумеем англійскага паэта так, як гэта прапанавалі перакладчыкі. У сувязі з гэтым перакладчыкам трэба быць максімальна дакладнымі і асцярожнымі пры выбары тых ці іншых мастацкіх сродкаў для перадачы асаблівасцей твора. У адваротным выпадку ў чытачоў можа скласціся няправільнае меркаванне не толькі пра твор ці перакладчыка, але і пра аўтара арыгінала.

Тэма паэта і паэзіі – адна з галоўных у многіх творцаў. Петрарка бачыў у паэзіі сродак дасягнення Славы. Шэкспір лічыў, што паэзія – спосаб захаваць памяць пра сябе, сваіх любімых і сяброў (санет 55):

*Not marble, nor the gilded monuments  
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
But you shall shine more bright in these contents  
Than unswept stone, besmeared with sluttish time*  
[3, p. 300].

*Ніякі мармур царскіх пахаванняў  
Не будзе трывалей, чым гэты верш.  
Калі ўсе пліты скрывацца дазвання,  
Ў ім будзееш жыць, як і цяпер жывееш* [2, с. 59].

Прызначэнне паэта У. Шэкспір бачыць у складанні твораў, якія зачароўваюць разумнымі разважанымі і закранаюць сэрца чалавека адлюстраванымі ў іх пачуццямі.

Сюжэтны пласт “Санетаў” У. Шэкспіра паказвае нам Сяброўства і Каханне, два пачуцці, што робяць людзей блізкімі: паэта і юнака, які быў маладзейшы за яго і, відаць, займаў больш высокае сацыяльнае становішча, ды смуглую каханую [5, с. 579].

**Першая частка** санетаў (1–126) услаўляе сяброўства, у барацьбу з якім уступае каханне. Зварот да шляхетнага юнака заканчваецца ў санеце 126, у ім толькі 12 (а не 14) радкоў, зрыфмаваных парамі. Можна меркаваць, што гэты санет Шэкспір задумаў часткай вянка санетаў, дзе ўсхваляе сябра і сяброўства. Тады парная рыфма сімвалізуе тое, што аўтар заўсёды побач з адрасатам твораў і ніхто і нішто не можа стаць паміж імі.

У вершах, прысвечаных сябру, некалькі тэматычных кірункаў. Першыя 19 санетаў апавядаюць пра тое, што сябар павінен ажаніцца, каб яго прыгажосць ажыла ў нашчадках. Просты побытавы факт уздымаецца У. Шэкспірам на філасофскую вышыню: паэт супрацьпастаўляе тленнасць Прыгажосці і няўмольнасць Часу. Усё, што нараджаецца, расцвітае, потым асуджана на адцвітанне і смерць. Паэт заклікае сябра выканаць закон жыцця, перамагчы Час, пакінуўшы пасля сябе сына, які атрымае ў спадчыну яго прыгажосць (санет 12):

*Then of thy beauty do I question make  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake,  
And die as fast as they see others grow:*

*And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed, to brave him when he takes thee hence*  
[3, p. 300].

*Тады цябе міжвольна я згадаю:  
Тваёй красы не вечны такжа цвет.  
Адно жыве, другое памірае,  
А трэцяе ў жыццё цярэбіць след.*

*Як стане смерць на-над табой з касой, –  
Змагацца з ёй пачне нашчадак твой* [2, с. 16].

Час у абодвух творах выступае як жывая істота, як магутная разбуральная і стваральная сіла. Ён знішчае не толькі замкі і помнікі, але і духоўныя каштоўнасці. Таму творцамі новага, крэатарамі змен становяцца моцныя духам і розумам (санет 25):

*Great princes' favourites their fair leaves spread  
But as the marigold at the sun's eye,  
And in themselves their pride lies buried,  
For at a frown they in their glory die.*

*The painful warrior famed for fight,  
After a thousand victories once foiled,  
Is from the book of honour razed quite,  
And all the rest forgot for which he toiled...* [3, p. 270].

*Нібыта кветкі ў сонечным святле,  
Ля ўладара красуюць фаварыты.  
А згасне сонца ў вечаровай мгле,  
Нахмурыцца ўладар – і ўсе забыты.  
Меў ваявода мноства перамог,  
Яго імя гучала, як малітва.  
Калі ж апошняй дасягнуць не мог –  
Забыты ён са славаю ўсіх бітваў* [2, с. 29].

Толькі любоў дае трывалае шчасце ў зменлівым свеце, толькі яна супрацьстаіць нягодам – лічаць беларускі і англійскі паэты.

**Другая частка** – санеты 127–152 – вяртае паэта да думак пра каханую. Сяброўства ён таксама называе любоўю і трактуе ў самых узнёслых тонах. Менавіта сяброўству ў санетах Шэкспір адводзіць першае месца. Ужо гэта адрознівае яго санеты ад усіх іншых санетных цыклаў ва ўсёй еўрапейскай паэзіі эпохі Адраджэння. Перад намі разгортваецца драма, удзельнікі якой сябар, смуглявая лэдзі і сам паэт. Параўноўваючы адносіны паэта да сябра і каханай, можна ўпэўніцца, што сябра аўтар ставіць вышэй, шануе больш, любіць мацней і чысцей. Гэта тлумачыцца некаторымі асаблівасцямі гуманістычнай маралі эпохі Рэнэсансу (сяброўства лічылася пачуццём, вышэйшым за каханне). Каханай прысвечана частка санетаў ад 127 да 152. У санеце 130 ідэалізаваным прыкметам прыгажосці эпохі Адраджэння У. Шэкспір супрацьпастаўляе рысы звычайнай жанчыны, далёка не прыгажуні:

*My mistress' eyes are nothing like the sun,  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun,  
If hairs be wires, black wires grow on her head...*

*I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound*  
[3, p. 375].

*Да зорак не падобны любай вочы,  
Каралі – шмат за вусны чырваней,  
Не златакосая – пад колер ночы,  
А снег – бялей смугі яе грудзей...*

*Люблю я вельмі слухаць голас мілай,  
Ды ўцехі больш мне музыка нясе* [2, с. 134].

Мы даведваемся, што каханая “ўладарнасцю сваёй тырану роўна” (санет 131), што яна мучыць паэта і яго сябра і “нясе для нашых сэрцаў смутак нечуваны” (санет 133). Паэт не разумее, “чаму для сэрца выбіты папар / Мог выдацца

сядзібай самай вартай” (санет 137) (“Why should my heart think that a several plot / Which my heart knows the wide world's common place?”), але працягвае кахаць (санет 141):

*In faith, I do not love thee with mine eyes  
For they in thee a thousand errors note,  
But 'tis my heart that loves what they despise  
Who, in despite of view, is pleased to dote* [3, p. 386].

*Вачыма я ў цябе не закаханы,  
Ў табе яны знаходзяць шмат пахіб.  
А сэрцу даспадобы ўсе загань,  
Ўтрапёнымі якімі ні былі б* [2, с. 145].

У арыгінале і перакладзе падкрэсліваецца, што крыўды з боку любай становяцца невыноснымі, каханне ператвараецца ў пакуты, у адносінах пануе хлусня (санет 138):

*Выходзіць так, што праўды ў нас няма.  
Чаму ж не скажам, што яна – схлусіла...  
Не любіць старасць пералічваць дні,  
А недахопы топіць у хлусні* [2, с. 142].

Смуглявая лэдзі абрынула душу паэта, параніла сэрца сябра. Яна ўяўляецца далікатным тыранам, што здзекуецца са сваіх ахвяр. Але пачуццёвасць атуманіла розум, пазбавіўшы здольнасці бачыць людзей і свет у іх праўдзівым выглядзе (санет 137):

*Што натварыла ты са мной, любоў!  
Мяне ты слепіш і сама сляная,  
Хоць вочы знаюць, дзе б красу знайшоў,  
Замест добра якраз благое маю* [2, с. 141].

**Трэцяя частка** (153 і 154) – кароткі эпілог з усхвалянем любові. Хоць два заключныя санеты і напісаны ў традыцыйнай манеры абырвання міфалагічнага вобраза бога кахання Купідона, цыкл завяршаецца праклёнамі таго кахання, якое прыніжае чалавека, прымушае мірыцца з хлуснёй і самому быць ілжывым. Але калі размяшчэнне санетаў не адпавядае храналогіі падзей і можна меркаваць, што гісторыя са смуглявай лэдзі пачалася дзесьці ў сярэдзіне гісторыі дружбы, то фінал падаецца іншым: пачуццёвае каханне прынесла паэту і яго сябру крыўду, боль і расчараванні. Адноўленае сяброўства стала прытулкам пасля перанесеных пакут, выпрабаванні зрабілі сяброўства яшчэ больш трывалым, а душу паэта яшчэ больш успрымальнаю да перажыванняў іншых. У Дубоўка пра гэта гаворыць пафасна і ўсхвалявана (санет 120):

*Твае пакуты нас ізноў з'ядналі...  
...А я, тыран твой, не знайшоў і часу,  
Каб хоць уважыць зла твайго цяжар.  
Нашто ж адчай над намі разаслаўся,  
Закрыў журбой сваёй увесь абшар?* [2, с. 124].

Лірычны герой паўстае перад намі спачатку яшчэ не вельмі спрактыкаваным у жыцці, поўным высакародных ідэалаў і ілюзій. Ён праходзіць праз вялікія душэўныя выпрабаванні, пакутуе, і дух яго гартуецца, здабывае разуменне рэчаіснасці ва ўсёй яе складанасці і супярэчнасцях. Падчас ён робіць памылкі і перажывае падзенні, але сумленна прызнаецца ў слабасцях.

У “Санетах” ёсць дзве паэтычныя плыні: вера ў магчымае здзяйсненне ідэалаў гуманізму і суровая рэчаіснасць, якая разбурае надзеі на ўсеагульную гармонію, пра што апавядае санет 66. Пакутуючы, лірычны герой не замыкаецца ў свеце асабістых перажыванняў. Свой боль вучыць яго адчуваць боль іншых людзей, і тады перад ім – відовішча бедстваў, якія апаганьваюць жыццё. Светаўспрыманне і светаразуменне героя становяцца трагічнымі, што падкрэслівае з’яўленне вобразаў смерці, затуленага рота, матыву жабравання і адкінутасці:

*Стамлёны ўсім, я лепш сустрэў бы смерць,  
Чым занябданных бачыць жабраванне,  
І здзек пустапарожнасці цярпець,  
І найчысцейшай праўды зневажанне...  
І ісціну, якой затулен рот,  
І зло, што верхаводзіць над усімі... [2, с. 70].*

Філасофскія высновы твора выразна пераклікаюцца з маналагам (салілоквіем) Гамлета “Быць ці не быць?”. Але ў адрозненне ад галоў-

най дзейнай асобы трагедыі лірычны герой “Санетаў” не шукае для сябе выхаду ў смерці (Гамлет думае пра самагубства). Alter ego аўтара знаходзіць нешта вельмі значнае, што мірыць яго з жыццём: гэта сяброўства, моцнае, як каханне, бо яно нясе радасць. Ён не хоча пакінуць сябра адзінокім у суровым свеце:

*Стамлёны ўсім, сумую на труне.  
Ды як жа друг мой будзе без мяне?*

Асоба лірычнага героя вызначае адзінства цыкла, не столькі сюжэтнае, колькі ідэйна-эмацыйнае. У цэлым трэба адзначыць, што Уладзімір Дубоўка зразумеў, спасцігнуў агульную задуму Уільяма Шэкспіра і перадаў яе адэкватна і дасканалы.

#### Спіс літаратуры

1. Нікіфаровіч, В. Пясняр волі й хараства [Электронны рэсурс] / В. Нікіфаровіч. – Рэжым доступу : <http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisv/binim/25/07.htm>. – Дата доступу : 10.12.2012.
2. Шэкспір, У. Санеты / У. Шэкспір ; пер. У. Дубоўка. – Мінск : Беларусь, 1964. – 163 с.
3. Shakespeare's Sonnets / ed. by K. Duncan-Jones. – London : Arden Shakespeare, 1997. – 488 p.
4. Шекспир, В. Сонеты / В. Шекспир // Полное собрание сочинений : в 8 т. / пер. С. Я. Маршак ; под ред. А. А. Смирнова. – Москва – Ленинград : Гослитиздат, 1949. – Т. 8. – С. 517–596.
5. Аникст, А. А. Поэмы, стихотворения и сонеты Шекспира / А. А. Аникст // Полное собрание сочинений / У. Шекспир. – М. : Сов. писат., 1960. – Т. 8. – 607 с.

*Новыя выданні*

Ірына ШМАТКОВА,  
кандыдат філалагічных навук

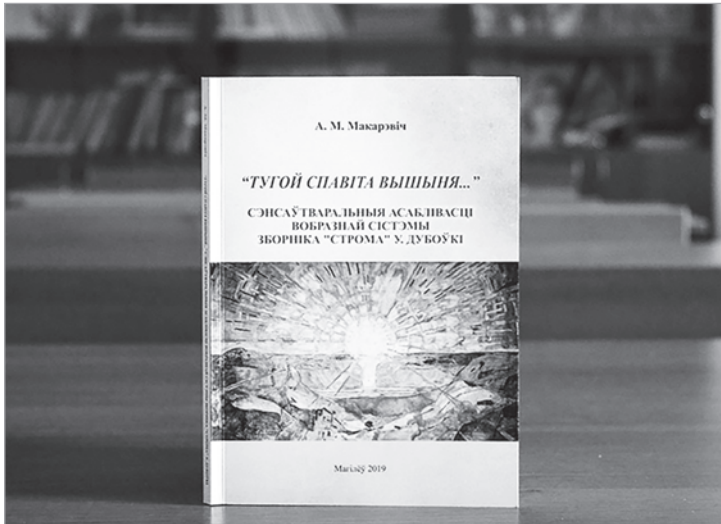
## ВОБРАЗНЫ АНАЛІЗ ЛІРЫКІ ПЕРШАГА ЗБОРНІКА УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ “СТРОМА”

**Макарэвіч А. М.** “Тугой спавіта вышыня...”: Сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы зборніка “Строма” Уладзіміра Дубоўкі. – Магілёў: МДУ імя А. А. Куляшова, 2019. – 160 с.

Новая манаграфія даследчыка беларускай літаратуры, доктара філалагічных навук Алеся Макарэвіча прысвечана аналізу сэнсаўтваральных асаблівасцей вобразнай сістэмы першага зборніка лірыкі “Строма” Уладзіміра Дубоўкі. Гэта трэцяя манаграфія ў скарбонцы Алеся Мікалаевіча і адносна новы даследчыцкі ракурс літаратуразнаўцы. Папярэднія манаграфіі аўтара прысвечаны жанрава-стылёвым адметнас-

цям прозы, праблеме жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX стагоддзяў.

Ва ўлюбёным перыядзе беларускай літаратуры пачатку XX ст. А. Макарэвіч спыняецца на творчасці “паэта-лідара свайго пакалення” (І. Багдановіч) – Уладзіміра Дубоўкі, лірыка якога і стала прадметам тэарэтычнага літаратуразнаўчага асэнсавання. Зборнік “Строма”



(Вільня, 1923) – першы паэтычны зборнік у біяграфіі У. Дубоўкі. Даследчык на пачатку манаграфіі (с. 6) вызначае семантыку вобраза *строма* – “імклівая плынь” (верш “Мітусіцца лістота...”), “круты схіл” (верш “Імжа, і склізота...”), што ўвасабляе адарванасць ад радзімы і любоў да яе. Дэталізаваны разгляд вобразнай сістэмы першага зборніка У. Дубоўкі дапамагае раскрыць семантычную скіраванасць творчасці самабытнага беларускага паэта, зразумець стан лірычнага героя на прасторы чужыны, яго разважанні і мары пра сучасны яму і будучы дзень Бацькаўшчыны. Як трапна зазначае А. Макарэвіч, складнікі вобразнай сістэмы зборніка “*сэнсава віруюць, узаемадзейнічаюць, быццам у прасторы стромы*” (с. 7).

Аўтар манаграфіі аздабляе вокладку сваёй кнігі рэпрадукцыяй карціны “Сонца” (1912–1913) нарвежскага мастака Эдварда Мунка, на якой сонечныя промні падобны на асобныя стромы, а само сонца – на вір, у якім яны яднаюцца. Карціна трапна адлюстроўвае скразную кампазіцыйную ідэю першага зборніка паэта, дзе «*вобразная, матыўная яго плынь імкліва разгортваецца ад “асабовага” да патрыятычнага, эстэтычна-творчага і наадварот. У гэтай плыні вызначаныя вышэй складнікі, з аднаго боку, разліваюцца на стромы, а з другога, яднаюцца ў агульную строму аўтарскай канцэпцыі асабовага, экзістэнцыйнага, патрыятычнага, эстэтычнага*» (с. 6).

Метадалагічнай асновай даследавання А. Макарэвіча стала класіфікацыя асноўных складнікаў сістэматызацыі мастацкіх вобразаў, распрацаваная Міхаілам Эпштэйнам, якую аўтар даследавання адаптаваў да родавай спецыфікі лірычных вобразаў, вылучаных у адпаведныя групы паводле дамінантнага ў вершах матыву, што, на думку даследчыка, “*дазваляе*

*больш сістэмна выяўляць асаблівасці сэнсаўтварэння лірычнага твора на ўзроўні яго паэтыкі*” (с. 6). Гэта ўсё дае падставы разглядаць дадзеную манаграфію не толькі як грунтоўную працу ў галіне гісторыі беларускай літаратуры, але і як значны крок у даследаванні тэорыі літаратуры.

Літаратуразнаўчая вартасць даследавання А. Макарэвіча павышаецца і праз прапанаваную ім параўнальную характарыстыку вершаў У. Дубоўкі 1922 года і іх варыянтаў з “Выбраных твораў” у 2 т. (1965). Аўтар манаграфіі акцэнтгуе ўвагу на трагічным кантрасце паміж творчымі ўстаноўкамі і памкненнямі паэта ў пачатку і канцы 1920-х гг.

Алесь Макарэвіч характарызуе паэтычныя творы зборніка “Строма” ў межах трох раздзелаў сваёй кнігі ў адпаведнасці з вылучанымі матыўнымі групамі: 1) “Куды імкнуцца, што паклікаць?..” (асабовыя матывы), 2) “У песнях я на Беларусь малюся...” (патрыятычныя матывы), 3) “Галосіць недзе моцна Я” (экзістэнцыйныя матывы). Аўтар па-майстэрску трапна падбірае назвы раздзелаў з радкоў У. Дубоўкі.

Асаблівую цікавасць чытача павінен выклікаць чацвёрты раздзел манаграфіі: “Вершы зараз нікому не патрэбны...”: Арганізацыйна-літаратурныя клопаты, творчасць У. Дубоўкі канца 1920 – пачатку 1930-х гг. У апошнім раздзеле аўтар змяшчае цытаты з лістоў У. Дубоўкі канца снежня 1929 г., напісаных у Маскве і адрасаваных А. Бабарэку, якія «*сведчаць пра складанасць перыяду канца 1920-х гадоў у гісторыі “Узвышша”, пра трагізм лёсу яго сяброў і апанентаў*» (с. 142). Таксама А. Макарэвіч прыводзіць факталагічны матэрыял на сведчанне, што ў снежні 1929 г. У. Дубоўка агучвае А. Бабарэку “*параду*” адносна “*ліквідацыі*” часопіса “Узвышша”, “*ропуску арганізацыі*” (с. 148). Гэта, як зазначае А. Макарэвіч, і стала “*відавочнай фактычнай нагодай для вынясення палітычнага прысуду*”. У. Дубоўка быў арыштаваны 20 ліпеня 1930 г. Такім чынам, праз цытаты з архіўных дакументаў літаратуразнаўца факталагічна абгрунтоўвае сэнсаўтваральныя асаблівасці тэкстаў У. Дубоўкі разгляdanaга перыяду, што, несумненна, павышае навуковую вартасць даследавання.

Манаграфія Алесь Макарэвіча «“Тугой спавіта вышыня...”»: Сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы зборніка “Строма” У. Дубоўкі» будзе карысная настаўнікам, выкладчыкам, студэнтам, усім чытачам, якія цікавяцца гісторыяй беларускай літаратуры.

Вячаслаў РАГОЙША,  
доктар філалагічных навук

## “ПРЫЯЗДЖАЙЦЕ Ў СВАТКІ Ў СВАТЫ”

### З УСПАМІНАЎ ПРА УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

*Мы, хто блізка ведаў Валодзю, кожны патроху,  
кожны па-свойму раскажа пра яго, успамінаючы.*

Янка Брыль.

Канец 1966 г. выдаўся снежным і даволі халодным. У адзін з такіх дзён, а менавіта 17 снежня, мы выбраліся на сустрэчу са школьнікамі і настаўнікамі Сваткаўскай сярэдняй школы, што ў Мядзельскім раёне. У тыя Сваткі, дзе калісьці, “за польскім часам”, як у нас казалі, у пачатковай школьцы вучыўся сам Максім Танк.

Хто мы? Уладзімір Сямёнавіч Караткевіч, Алег Антонавіч Лойка, Генадзь Мікалаевіч Бураўкін, Язэп Ігнатавіч Семяжон, Леанід Аляксандравіч Акаловіч і я. Падсела да нас і жонка Язэпа Семяжона Людміла Іванаўна, родная сястра Максіма Танка, з намерам, што па дарозе мы падкінем яе ў Пількаўшчыну, дзе жылі яшчэ яе з Яўгенам Іванавічам бацькі – Іван Хведаравіч і Домна Іванаўна Скуркі (не Скурко, а Скурка – так яны вымаўлялі сваё прозвішча). Што мы, зрэшты, і зрабілі.

А чаму якраз у Сваткі мы ехалі? Вось пра гэта распавесці трэба падрабязней.

У Сваткаўскай СШ пасля заканчэння ў 1963 г. філфака БДУ стаў працаваць настаўнікам, а праз год – і завучам Мікола Пашкевіч\*, які нарадзіўся ў недалёкай ад Сватак вёсцы Гарадзішча, блізка зямляк Максіма Танка (Пількаўшчына ад Сватак таксама ўсяго некалькі кіламетраў). З Міколам Пашкевічам мы, былыя аднакурснікі, не толькі шчыра сябравалі, а нават жылі ўвесь час у адным інтэрнацкім пакоі. Да нашага сяброўскага кола быў цесна далучаны і Леанід Акаловіч, які пасля заканчэння аспірантуры выкладаў беларускую мову ў БДПУ імя Максіма Танка (сёння – святар Беларускай праваслаўнай аўтакефальнай царквы). Ён, у адрозненне ад нас, вяскоўцаў, – патомны мінчук. Пасля заканчэння ўніверсітэта Мікола па накіраванні паехаў працаваць у родную школу, мы ж з Леанідам атрымалі накіраванне і паступілі ў аспірантуру філфака БДУ. Але, зразумела, усе трое сувязей паміж сабой не гублялі.

Асоба Міколы Арсенцьевіча Пашкевіча (1936–1972) заслугоўвае асобнай гаворкі. На нашым курсе былы сяржант Савецкай арміі Мікола Пашкевіч

нязменна абіраўся камсамольскім сакратаром. Дзякуючы ў вялікай ступені яго ініцыятыве і арганізацыйным здольнасцям на працягу ўсіх пяці гадоў мы, апрача вучобы, сістэмна авалодвалі культурай у самым шырокім сэнсе гэтага слова – ад культуры паводзін, узаемаадносін да культуры маўлення. За невялічкім выключэннем нават тагачасныя першаккурснікі былі сталымі людзьмі, з немалым жыццёвым вопытам. Паводле правілаў прыёму ў ВНУ, толькі 5% з тых, хто паступаў адразу пасля школы, маглі трапіць у лік студэнтаў, астатнія – або былыя салдаты (а тады служылі ў арміі па тры і чатыры гады), або абітурыенты са стажам не меншым за два гады. Зразумела, у стажнікаў і былых армейцаў былі значныя прабелы ў ведах, самыя розныя ідэйныя і маральныя жыццёвыя прынцыпы, памылкі ў маўленні, асабліва беларускім (многія хлопцы служылі ў далёкіх ад Беларусі вайсковых акругах). Адрозна ж на курсе была наладжана ўзаемадапамога ў падрыхтоўцы да практычных заняткаў, да залікаў і экзаменаў, асабліва па лацінскай, стараславянскай, замежных мовах. На курсавых камсамольскіх сходах бурна абмяркоўваліся “антымаральныя ўчынкі” некаторых аднакашнікаў. Былі вызначаны дні выключна беларускага маўлення паміж сабой.

З ініцыятывы камсамольскага сакратара сталі рэгулярна арганізоўваць экскурсіі па літаратурных мясцінах Мінска (з абавязковымі здымкамі, што пасля вельмі спатрэбілася пры стварэнні выпускных фотаальбомаў), хадзіць у музеі, на розныя выставы, наладжваць культпаходы ў тэатры (найперш на спектаклі па праграмных творах, з наступным абмеркаваннем іх). Сустрэкаліся з вядомымі пісьменнікамі: Кандратам Крапівой, Петрусём Броўкам, Міхасём Лыньковым, Максімам Танкам, Іванам Мележам, Рыгорам Шырмам і іншымі. За час вучобы правялі і некалькі турыцкіх паходаў па мясцінах, звязаных з жыццём і творчасцю Адама Міцкевіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Танка і іншых духоўных волатаў зямлі беларускай. І ўсюды, заўсёды завадатарам, як правіла, быў наш камсамольскі ваяжак. Усё гэта дазволіла не толькі як след вывучыць розныя філалагічныя прадметы, але і глыбей ава-

\* У “Родным слове” быў змешчаны матэрыял, прысвечаны Педагогу, «“Лёс такіх заўжды самы трагічны”»: Выбранае з перапіскі Васіля Быкава і Міколы Пашкевіча» Сяргея Шапрана (2011, № 6 і 7).



Удзельнікі паездкі разам з бацькамі Максіма Танка.

лодаць культурнай, гістарычнай спадчынай роднага народа, спасцігнуць таямніцы роднага слова, стаць сапраўднымі спецыялістамі-гуманітарыямі. Урэшце, па заканчэнні БДУ, выявіць сябе ў розных галінах народнай гаспадаркі, адукацыі, культуры, навукі.

Што да М. Пашкевіча, то ён стаў выдатным настаўнікам, “беларускім Сухамлінскім”, “прыклад працы якога ў школе быў несумненна новым у педагогіцы і выключна патрэбны нашаму грамадству”. Так наш былы выкладчык А. Лойка ў адным эсэ ахарактарызаваў Пашкевіча. Гэтае новае ў педагогіцы ішло ад яго натуры: “разнасцежанасці душы”, няўрымслівасці, бацькоўскіх адносін да школьнікаў, стаўлення да кожнага з іх як да асобы, індывідуума. “Усяго сябе аддаю дзецям”, – так пра сябе з поўным правам мог сказаць М. Пашкевіч. З выдатным украінскім педагогам-наватарам Сухамлінскім у яго сапраўды было тыпалагічнае падабенства спосабаў і сродкаў навучання. Найперш навучання праз прыгажосць і прыгажосцю. Праз прыроду і прыродай. З вучнямі ён выходзіў не толькі ўпрыгожваць наваколле (садзіць дрэвы, прыбіраць рознае смецце, выразаць у лесе сухастойны і інш.), але і проста захапляцца ім, прычым у розныя поры года і сутак. Вадзіў вучняў у недалёкія Пількаўшчыну і Будслаў, дзе не толькі захапляліся пейзажамі, але ў тым-сім дапамагалі адпаведна старэнькім бацькам Максіма Танка і Паўліне Мядзёлцы, сучасніцы і блізкай прыяцельцы Янкі Купалы. Ды што там Пількаўшчына і Будслаў! М. Пашкевіч ездзіў са школьнікамі да роднага мастака, рэзчыка па дрэве Апалінарэя Пупко ў Івянец, а ў Вішнева – пабачыць стары касцёл, паслухаць яго ўнікальны арган. А гэта ні многа ні мала – паўтары сотні кіламетраў ад Сватак! Пасля такіх паходаў і паездак вучні натхнёна пісалі про-

зай і вершам водгукі пра ўбачанае, адчутае сэрцам, прасякнутае розумам. Асобныя з гэтых водгукаў настаўнік Пашкевіч потым выдаў на рататары асобнай кніжачкай, пераадолеўшы неймаверныя цэнзурныя складанасці з атрыманнем дазволу на друкаванне.

Апрача ўсяго, М. Пашкевіч выявіўся апантаным прапагандыстам беларускай мовы і літаратуры. Ён нязменна кіраваў школьным літаратурным гуртком, а пасля – і раённым літаратурным аб’яднаннем, сістэматычна арганізоўваў у школе сустрэчы з вядомымі беларускімі пісьменнікамі.

У розны час у Сватках пабывалі Міхась Лынькоў, Ніл Гілевіч, Іван Навуменка, Рыгор Барадулін, Генадзь Бурайкін, Міхась Стральцоў, Анатоль Вяцінскі, Язэп Семяжон і інш. Прычым сустрэчы праводзіліся зусім не для “птушачкі”. Задоўга да прыезду гасцей настаўнік рыхтаваў вучняў да падзеі: яны перачытвалі творы, пісалі конкурсныя сачыненні па іх, наладжвалі перапіску з пісьменнікамі, выпускалі спецыяльныя насценгазеты, закуплялі кнігі для аўтографу і інш.

Скажам, падрыхтоўка да сустрэчы з В. Быкавым заняла ледзь не два гады. Нарэшце пісьменнік змог прыехаць у Сваткі, сустрэцца з вучнямі, настаўнікамі. Пазнаёміўшыся з М. Пашкевічам, адразу адчуў яго сапраўдны патрыятызм, чалавечае высакародства, любоў да дзяцей. На жаль, пасля той сустрэчы завуч Сваткаўскай СШ пражыў зусім нядоўга. В. Быкаў быў надзвычай уражаны яго нечаканай смерцю ад “хваробы веку” ў самым росквіце сіл і магчымасцей. Пісьменнік якраз заканчваў гераічную аповесць “Абеліск”, галоўны герой якой – адданы дзецям настаўнік-патрыёт. Твор ён прысвяціў завучу Сваткаўскай СШ. Аповесць пастаянна перавыдаецца з гэтымі словамі: “Светлай памяці М. А. Пашкевіча”...

Не похапкам была арганізавана і наша паездка ў Сваткі. Даволі доўга рыхтаваліся вучні і настаўнікі. Задоўга да яе мы з Леанідам Акаловічам, балазе што жылі ў Мінску, пачалі хадзіць па кнігарнях, шукаць у іх кнігі вершаў А. Лойкі і Г. Бурайкіна, пераклады Я. Семяжона твораў У. Шэкспіра, Дж. Радары, Р. Бёрнса. З цяжкасцю знайшлі некалькі зборнікаў аповесцей і апавяданняў У. Караткевіча “Блакит і золата дня” (1961). І тут нам асабліва пашанцавала. Як члены бюро Рэспубліканскага таварыства распаўсюднікаў кнігі (існа-

вала ў той час такая грамадская арганізацыя, нас з Леанідам нават у Маскву на яе Усесаюжны з'езд дэлегатамі пасылалі), мы афіцыйна маглі капацца ў завалах кніжных складоў, шукаць патрэбныя для продажу выданні. І вось у адным з іх (здаецца, на вуліцы Чыгуначнай) знайшлі некалькі дзясяткаў нават не распакаваных зборнікаў вершаў “Матчына душа” У. Караткевіча яшчэ 1958 г. Вялікая была наша радасць, ды не меншае здзіўленне. Як здарылася, што кнігу У. Караткевіча своечасова не перадалі ў кнігарні? Ды здзівіліся яшчэ больш, калі загадчык склада аддаў нам тэа знаходкі без усялякага афармлення, бясплатна, толькі з умовай “каб ніхто не ведаў”. Нават парадаваўся, што збыў “тавар”. А справа ў тым, што гадоў колькі таму было вялікае спісанне кніг, іх адпраўлялі ў макулатуру толькі за тое, што недзе, хаця б у выхадных дадзеных, упаміналася прозвішча Сталіна. А ў кніжцы У. Караткевіча яно значылася двойчы: “Друкарня імя Сталіна”, “Мінск, праспект Сталіна, 105”. Цяпер жа загадчык кніжнага склада, каб пазбыцца бяды, з радасцю цішком нам аддаў тэа ўпакоўкі. “Толькі, хлопчыкі, каб ніхто не ведаў. Нікому не кажыце, адкуль у вас гэтыя кнігі”.

Мы і не казалі нікому (мабыць, пра гэта адкрыта кажу цяпер першы раз). Некалькі асобнікаў аддалі аўтару, астатнія – школьнікам Сваткаўскай школы. Задарма, чым выклікалі іх вялікае здзіўленне і падзяку...

Транспарт, які расстараўся для нашай паездкі М. Пашкевіч, аказаўся звычайным калгасным грузавіком з падасланымі ў кузаве свежымі яловымі лапкамі і нацягнутым зверху брызентам. Сам Мікола ў Мінск не паехаў – хапала ў школе спраў з падрыхтоўкай да нашага прыезду, ды і на нас з Леанідам, як арганізатараў пісьменніцкай брыгады, ён мог палажыцца. Людмілу Іванаўну, адзіную жанчыну, мы, зразумела, па-джэнтльменску пасадзілі ў кабінку побач з шафёрам, самі ж улягліся на лапках у кузаве. І паехалі – з жартамі, воклічамі, песнямі...

Праўда, праз некаторы час жарты і асабліва песні прыціхлі: дарога калдобістая, ды і брызент ад марознага скразняку не надта ахоўваў. Асабліва няўтульна стала Караткевічу ў яго асеннім палітончыку, у туфельках, на галаве – берэцік. Ды тут машына чакана спынілася. Аказалася: даехалі да мяжы Мядзельскага раёна, дзе нас на сваёй легкавушцы сустрэлі будслаўцы – завуч Будслаўскай СШ Міколаў сябар Васіль Пятровіч Жук, старшыня мясцовага калгаса, а таксама М. Пашкевіч. Тут жа з легкавушкі яны дасталі сумку з харчовымі прыпасамі. Усе павесялелі. Саскочылі з кузава. А вакол – прыгажосць! Ноччу прайшоў снег. І, белы-белы, лёгкі, пульхны, ён ляжаў на зямлі, на лапках сасновага бору. Цішыня!..

Па дамоўленасці В. Жука з М. Пашкевічам мы “на гадзінку” па дарозе да Сватак павінны

былі заскочыць у Будслаў на сустрэчу з вучнямі і настаўнікамі мясцовай школы. Што ж, госць – нявольнік. Тым больш, што, пагрэўшыся і падсілкаваўшыся, мы адчувалі, што нам і мора пакалена! Людмілу Іванаўну перасадзілі ў легкавушку, папрасілі адвезці ў Пількаўшчыну (заўтра, на зваротным шляху, дамовіліся яе забраць), а самі выправіліся ў Будслаў.

Будслаў – беларускае старажытнае мястэчка. Знакамітае на ўсю Беларусь найперш іконай Будслаўскай Маці Божай, што здаўна як святая рэліквія захоўваецца ў мясцовым касцёле (яе копію я бачыў нават у ізраільскім Назарэце). Славілася мястэчка і жыхарамі, сярод якіх асабліва была вядомая Паўліна Мядзёлка.

Самая вялікая школьная зала была перапоўнена, хоць ніякай рэкламы пра наш прыезд не было (школьнае начальства сумнявалася, ці ўдасца нам заехаць у мястэчка). Пасля афіцыйнага цёплага вітання гасцей з боку школьнага кіраўніцтва павёў сустрэчу па агульнай згодзе Алег Лойка.

Вядомы красамоўца, ён адразу ўзяў залу ў свае рукі, выступіў сам, прачытаў уласныя вершы, пасля стаў даваць па чарзе слова ўсім нам, робячы перад гэтым арыгінальныя падводкі. Як заўсёды, добра ўспрынялася вучнямі ягоная балада “Юнак быў з-пад Слоніма родам”, напісаная паводле рэальных падзей ваеннага часу. Фашысты арыштавалі слонімскага хлопца, які, як яны падазравалі, быў партызанам. Але ніхто з землякоў не выдаў яго. І вось тут у пакой, дзе быў хлопец-партызан, упусцілі яго сабаку. Сабака, вядома, пазнаў гаспадара. Расстрэльвалі партызана разам з яго гадаванцам...

Генадзя Бураўкіна А. Лойка прадставіў як “вядомага майстра грамадзянскай лірыкі”. Генадзю нічога не заставалася, як адпавядаць такой характарыстыцы:

*Адышлі ў нябыт панегірыкі  
Сціплым вінічкам,  
спешнай сяўбе.  
Людзям хочацца шчырай лірыкі  
Не пра вініцаў,  
пра сябе.  
Людзям хочацца  
песні звонкай  
Не пра мудрасць высокіх пасад,  
А пра сінія матчыны вокны,  
І пра рانیцу, і пра сад.*

Леаніда Акаловіча, які вершаў не пісаў і не перакладаў, Алег Антонавіч скіраваў на аповед пра “флагман беларускай навукі” – БДУ. У зале сядзелі і дзесяцікласнікі, выпускнікі школы, ім трэба было падказаць, куды пайсці вучыцца. А вось Я. Семязона, каб троху падвесьляць аўдыторыю, Лойка назваў “бацькам беларускага Фіндлея” і прымусіў



Уладзімір Караткевіч у Сватках. 1966 г.

прачытаць крыху фрывольныя радкі з аднайменнага верша шатландца Роберта Бёрнса:

- *Хто гэта грукае ў акно?*
- *Хто ж, гэта я, Фіндлей.*
- *Ідзі дамоў! Я сплю даўно.*
- *Не спіш, – сказаў Фіндлей.*
- *Як ты асмеліўся будзіць?*
- *Ды так! – сказаў Фіндлей.*
- *Кату марцоваму карціць...*
- *Карціць! – сказаў Фіндлей...*

Мяне ж Лойка падбіў на чытанне майго верша пра родную мову, які я назваў “Мая рака”. Мову я ўявіў у вобразе ракі, хвалі якой плешчуцца “ад Смаленскай зямлі да Бярэсця”, сябе – у вобразе сасны на яе беразе, што склікае дажджы, заслання раку ад спякотнага сонца, не дае ёй абмялець і высахнуць. У канцы твора – памаладому самаўпэўненыя, але шчырыя радкі:

*Гэтак буду стаяць,  
твой ахоўнік,  
твой верны таварыш:  
Пада мною – крышталь  
(Ці людская сляза?  
Ці вада?),  
Злева – далеч вытокі,  
адкуль ты плывеш-выплываеш,  
Справа – шыр акіяну,  
куды ты ўпадаеш.  
Куды табе вечна ўпадаць!*

Помніцца, калі сеў у прэзідыуме на месца побач з Караткевічам, той павярнуўся да Семяжона і ціха прамовіў: «Харошы верш! Язэп, надрукуй у “Беларусі”». Той гэтак жа ціха адказаў: “Кірэнка супраць...” Язэп Семяжон у той час загадваў у часопісе “Беларусь” літаратурным аддзелам, а Кастусь Кірэнка ўзначальваў часопіс. Уладзімір не ведаў, што

ўжо некалькі месяцаў мой верш адлежваўся ў рэдакцыйным партфелі па нейкай, для мяне невядомай, прычыне. Нарэшце гэту прычыну я ўведаў...

Як вопытны вядучы, У. Караткевіч А. Лойка пакінуў на канец нашых выступаў. Цікава было, якую падводку ён зробіць? Аўдыторыя ж спецыфічная, пераважна дзіцячая, прычым большасць вучняў з пачатковых і сярэдніх класаў. Алег Антонавіч пачаў з пытання: “Заяц варыць піва. Што азначае гэтае народнае выслоўе?” Зала прымоўкла, потым пачуліся розныя адказы. Не чакаючы слухнага, вядучы

прамовіў: “А зараз вы пачуеце правільны адказ, прычым вершаваны”.

Уладзімір Караткевіч з цяжкасцю ўстаў з-за стала (далася ў знакі далёкая дарога), выйшаў на сярэдзіну сцэны і пачаў:

*Туман плыве з нізіны сівы  
Над нівай голай і пустой.  
“Глядзіце, заяц варыць піва” –  
Жартуюць людзі між сабой.*

І тут з розных месцаў залы раздаліся дзіцячыя галасы, якія стараліся спалучыцца з голасам аўтара:

*А я відушчым бачу зрокам,  
Як ён прысеў каля агню,  
Трыгубы, шэры, касавокі,  
І піва варыць з ячмяню.*

Уладзімір, зарыентаваўшыся, перастаў чытаць верш і прапанаваў: “Я бачу, многія ведаюць мой гэты верш на памяць. Давайце правядзем конкурс на найлепшае чытанне гэтага верша. Будзе ўзнагарода!” Спачатку выбег на сцэну белагаловы хлопчык гадоў дзесяці. Звонкім галаском прычытаў верш ад яго пачатку. Потым выйшла старэйшая дзяўчынка. За ёй – новы хлопчык... Урэшце калектывам усяго прэзідыума вызначылі пераможцаў і Караткевіч уручыў ім зборнік “Матчына душа” з дарчымі надпісамі. Дзіцячай радасці не было межаў. А Уладзімір Сямёнавіч ужо чытаў новыя вершы – “Спадарожніку Зямлі”, “Паўлюк Багрым”, “Ялінка”, “Дзеці”, “Бацькаўшчына”... Зала доўга не адпускала паэта. І доўга пляскала яму. А ў яго асобе – і ўсім нам.

Неўзаметку прамільгнула тая задоўжаная “гадзінка”. Мікола Пашкевіч прасіў, маліў В. Жука хутчэй даставіць нас у Сваткі, людзі ж зачакаліся... Але будслаўскія настаўнікі наважыліся па-

частаваць нас абедам. Ды яшчэ не маглі мы не заглянуць да Паўліны Мядзёлкі. Яна хварэла (ці не на грып?) і не здолела прыйсці на вечарыну. А хачела. Мяне, як і А. Лойку, уразілі перш за ўсё фатаграфіі, якія яна паказвала нам.

Калі мы пад'ехалі да Сваткаўскай школы, зразумелі Пашкевічава хваляванне: гадзіны са дзве чакалі запланаванай сустрэчы з намі не толькі вучні і настаўнікі, але і мясцовыя жыхары. Мікола раскруціў наш прыезд да падзеі не толькі раённага, а мабыць, абласнога маштабу. Хлеб-соль на вышываных ручніках, вітанні мясцовага сельсавета, калгаснага і школьнага начальства, на сцэне клуба – вялікі школьны хор, які, ледзь мы толькі зайшлі, зазвінеў дружнымі галасамі:

*Вечар добры ўсім вам,  
Нашы ягамосці,  
Завіталі сёння  
Вы да нас у госці.  
Шчыра вас вітаюць  
Юнакі, дзяўчаткі.  
Кланяюцца ў пояс  
Нарач вам і Сваткі.  
Наш калгас багаты –  
Ўдарніцы-дзяўчаткі.  
Хто з вас не жанаты  
Едзьце ў Сваткі ў сваты.*

З “не жанатых” было нас трое: самы старэйшы Уладзімір, потым Леанід і самы малодшы – я. Тут жа на нас і пасыпаліся дабрадушныя кепікі-пажаданні, якія, трэба сказаць, не сканчаліся ўвесь час нашай пабыўкі ў Сватках.

Хор сышоў са сцэны. На сцэну вынеслі сталы і крэслы, і мы зноў стварылі “прэзідыум”. Паколькі прысутныя зачаліся, вечарыну пачалі адразу, без падрыхтоўкі. Ды што было рыхтавацца, калі генеральную рэпетыцыю мы толькі што правялі ў Будславе. А. Лойка, зноў кіруючы сустрэчай, нават свае падводкі не надта перайначваў, хоць тое-сёе дадаваў з ходам дзеяння. Зноў, як і ў Будславе, галоўным героем сустрэчы быў У. Караткевіч. Высокі, у белай кашулі з “матыльком”, добра пастаўленым выразным барытоністым голасам, з рыцарскай выпраўкай (нават пасля будслаўскага настаўніцкага застолля), ён артыстычна чытаў свае вершы, прамаўляў вучням наказы “ведаць чужое, але найперш ведаць і любіць, шанавать і аберагаць сваё – родны край, родную беларускую мову, родных бацькоў”.

Пасля нашых выступленняў зноў сцэну занялі школьнікі, удзельнікі мастацкай самадзейнасці – спявалі хорам і сола, танцавалі, чыталі вершы, ладзілі пантаміму. Ды няхай пра далейшае скажа сам М. Пашкевіч (з кнігі “З вопыту работы літгуртка Сваткаўскай СШ”, Мінск, 1968): «Паэты і ўсе прысутныя ў зале часта перапынялі піянераў бурнымі апладысманамі. Свя-

точнасць, адкрытасць, шчырасць, душэўнасць адчувалася на працягу ўсяго вечара.

Была аформлена выстаўка твораў пісьменнікаў, праводзілася латарэя, у час якой паэты выйграныя кнігі падпісвалі і астаўлялі ў фонд школьнай бібліятэкі. У час конкурсу мастацкага чытання вучні атрымлівалі кнігі з аўтографамі ад саміх аўтараў. У кожнага вучня было па зборніку аднаго ці двух аўтараў і ўсе атрымалі аўтографы. Госці ахвотна спявалі, танцавалі, разам з вучнямі нават гулялі ў “Ручаёк”. Вальсы часта перапыняліся так званым “калясом”, што дазваляла кожнаму патанцаваць з паэтам. На вечар запрашаліся вучні ўсіх класаў, весяліліся дапазна. Танцавальны круг быў заўсёды цесным, актыўна ўдзельнічалі ў кожным танцы. Многа смеху нарабіла полька “Енька”, бо некаторыя ўпершыню яе танцавалі».

Галоўным рэжысёрам свята быў, зразумела, М. Пашкевіч. Нават у характары рэжысуры відаць яе педагогічны ўхіл – каб узвысіць вучняў, на ўсё жыццё запаліць у іх памяці святло ад сустрэчы з паэтам, не пакрыўдзіць ніводнага (“на вечар запрашаліся вучні ўсіх класаў”; “у кожнага вучня было па зборніку”; “усе атрымалі аўтографы”; “дазвалялася кожнаму патанцаваць з паэтам”). З другога боку, і ў душах нашых абудзілася добрае, светлае, па-дзіцячы шчырае і нават... дураслівае. Апошняе выявілася ў час начлегу – пасля багатага настаўніцкага застолля-вячэры – у прасторнай спартыўнай зале школы, на звычайных спартыўных матрацах, матах, імі і накрываліся, і падсцілалі іх пад сябе... і кідалі адзін у аднаго.

А назаўтра, пасля сьнедання і традыцыйнага фатаграфавання на памяць з настаўнікамі і вучнёўскім актывам школы, тым жа транспартам вырушылі мы ў Мінск. Натуральна, праз Пількаўшчыну. Тут не толькі забралі з сабой Людмілу Іванаўну, не толькі сустрэліся, пагаманілі і сфатаграфаваліся з яе бацькамі, агледзелі ўсе пабудовы лірычнай сядзібы Скуркаў, дзе гадаваўся будучы класік беларускай літаратуры з такім грозным псеўданімам – *Максім Танк*, але і ўцяпілі нарэшце У. Караткевіча. Калі ўбачылі бацькі Максіма Танка, у што быў адзеты і абуты ў той марозны снежаньскі дзень другі класік беларускай літаратуры (праўда, у той час яшчэ будучы), тут жа знайшлі прасторныя валёнкі і вялікі сялянскі кажух. І ў валёнкі, і ў кажух Уладзімір улез, здаецца, не разважаючыся і не расправаючыся, што выклікала кепікі на працягу ўсёй доўгай дарогі дадому...

А танкаўскія валёнкі і кажух так спадабаліся Караткевічу (ён іх трымаў, нібы музейныя экспанаты, у сваёй кватэры на відным месцы), што гэтае “рэтра” ён доўга не хацеў вяртаць гаспадарам. Толькі летам забраў іх Язэп Семяжон і адвёз назад у Пількаўшчыну.

Дзмітрый ЛЕБЯДЗЕВІЧ,  
кандыдат філалагічных навук

## ГЕРОІ СТАРАЖЫТНАГРЭЧАСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў БЕЛАРУСКІМ КАНТЭКСТЕ

Міфалагічныя сюжэты, гісторыі, героі валодаюць магутнай сілай уздзеяння, а жыццё міфа мае сваю логіку і развіваецца па ўласных законах. Міф не меў ні рэлігійнай, ні свецкай функцыі, і таму, падобна да мастацтва, ён быў проста жыццёвай неабходнасцю, таму міфалагічная мадэль свету несумненна адлюстроўвае развіццё старажытнагрэчаскага грамадства. Немагчыма гаварыць пра грэчаскую міфалогію асобна ад грэчаскай літаратуры, бо гісторыя выкарыстання міфалогіі і ролі міфалогіі ў жыцці грэкаў – гэта гісторыя не толькі мастакоў слова, але і самога народа, людзей, падобных да багоў.

Самым раннім і вялікім зборам міфаў гістарычнага перыяду былі гамераўскія паэмы, асноўная тэма якіх – дзеі і пакуты смяротнага чалавека. У паэмах Гамера на першым плане чалавек з складанай і трагічнай роляй у свеце. Героі гамераўскіх паэм даўно сталі хрэстаматычнымі, блізкімі нам людзьмі, нашымі духоўнымі спадарожнікамі. Так, у “Іліядзе”, дзеянне якой адбываецца ля сцен Троі, Ахіл пасварыўся з важаком грэкаў Агамемнанам, той забраў у яго паланянку Брысеіду. Мы бачым жahlівы і згубны гнеў Ахіла: “Гнеў, о багіня, п’яі Ахілеса, Пялейвага сына, / згубны, што бед прычыніў ён ахейцам вялікіх нямала, / волатаў, храбрых душ у Аідава царства нізрынуў / многа, а саміх жа іх на здабычу сабакам і птушкам / розным ён кінуў дзярлівым (усё дзеля Зеўсавай волі)...” [1, с. 6].

У “Іліядзе” ўсе падзеі разгортваюцца праз гнеў Ахіла і волю Зеўса. Гнеў – аснова сюжэта, які завяршаецца рашэннем героя адмовіцца ад гневу. Аднак для самога Ахіла наступствы не раскрываюцца ў паэме, а толькі нібыта неаднаразова вырашаюцца. У героя няма сілы, якая прымусіла б яго дзейнічаць насуперак характару, хоць усе слаўныя подзвігі “авеяны трагізмам прадказанай яму ранняй смерці” [2, с. 32].

Паэма “Адысея”, як і “Іліяда”, пачынаецца радкамі, што задаюць тэму, раскрываюць агульны характар твора: “Муза, скажы мне о том многоопытном муже, который, / Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен, / Многих людей города посетил и обычаи видел, / Много

и сердцем скорбел на морях...” [3, с. 15]. “Адысея” – паэма пра чалавека, які “ўвесь час знаходзіцца ў цэнтры ўвагі нават тады, калі падзеі адбываюцца без яго ўдзелу”.

Вобраз трагічнага героя старажытнагрэчаскай драмы з антычных часоў знаходзіцца ў цэнтры ўвагі даследчыкаў. Сведчанне таму – “Паэтыка” Арыстоцеля, дзе значнае месца займаюць трагічныя героі, аналізуюцца іх характары і паводзіны.

Асноўныя этапы старажытнагрэчаскай трагедыі звязаны з найлепшымі творамі трох вялікіх драматургаў – Эсхіла, Сафокла і Еўрыпіда. Трагічныя паэты Старажытнай Элады розныя як па стылі, так і па вобразнай сістэме, але гадоўнае іх адрозненне ў героях.

Так, на сцэне Эсхіла дзейнічаюць багі, адбываюцца канфлікты касмічнага маштабу, усё манументальна і грандыёзна. Боская сіла ў Эсхіла фактычна не ўмешваецца ў чалавечыя справы. Эсхіл быў сапраўдным вернікам, аднак яго рэлігійныя погляды сфарміраваліся пад непасрэдным уплывам папярэдніх і сучаснай яму філасофскай думкі. Яе ўплыў адчуваецца ў боскім характары справядлівасці, што разумеецца “як іманентная заканамернасць космасу і мікракосмасу, у прызнанні наяўнасці дзвюх супрацьлеглых сіл, паміж якімі ідзе вечная барацьба” [4, с. 33]. Яскравае сведчанне выяўлення светапогляднай канцэпцыі Эсхіла і яго разумення чалавека – трагедыя “Прыкуты Праметэй”, заснаваная на міфе пра тытана Праметэя.

Перад намі паўстае змагар за шчасце чалавецтва, бясстрашны праціўнік дэспатычнага Зеўса. Праметэй не можа прымірыцца з самаўладным тыранам, які парушае правы чалавека. Нянавісьць Праметэя да Зеўса звязана з вялікаю любоўю да чалавецтва. Не жаль да людзей прымушае Праметэя ісці на пакуты, а любоў і павага да іх. Ідэя глыбокага гуманізму штурхае Праметэя на дапамогу смяротным і на заступніцтва перад Зеўсам. Такім чынам, асноўны канфлікт трагедыі адбываецца паміж змагаром за шчасце чалавецтва, свабодным развіццём чалавечага розуму, гістарычным прагрэсам, гуманізмам з аднаго боку, і дэспатыяй, сляпой сілай улады – з другога. Праметэй, падараваўшы людзям агонь,

стаў стваральнікам усёй чалавечай культуры. Яго непахісная воля, пакуты, усведамленне таго, што церпіць ён дзеля чалавецтва – гэта ўсё і ёсць пачаткі цывілізацыі.

У беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. да вобраза Праметэя звярталіся Я. Журба, К. Крапіва, Ц. Гартны, У. Жылка, Я. Колас і інш. У іх вершах у асноўным захоўваецца ўзвышаная і гераічная канцэпцыя вобраза Праметэя, для якога характэрны бунтарства, мяцежніцкі дух, нязломная воля. Аднак традыцыйны вобраз Праметэя ў вершах беларускіх паэтаў напаўняецца новым зместам, новай праблематыкай, становіцца сімвалам нацыянальнай свабоды.

Шырокі спектр мастацкай інтэрпрэтацыі вобраза Праметэя і сімвалічнага вобраза агню адлюстравалі ў творах і такія паэты, як М. Танк, П. Панчанка, А. Бачыла, К. Кірэенка, А. Русецкі, А. Звонак і інш. У іх вобраз Праметэя робіцца сімвалам праўды, справядлівасці і сумлення.

Шмат арыгінальнага мы знаходзім у трактоўцы вобраза Праметэя ў варыяцыі на тэму “Гефест – друг Праметэя” Анатоля Вяцінскага. Праметэй А. Вяцінскага – гэта ўвасабленне любові і ўсёдаравання нават кáтам. Вобраз тытана-змагара падаецца ў інтэрпрэтацыі хрысціянскай маралі, яе культывавання пакорлівасці.

Тыпалагічна вобраз Гефеста ў А. Вяцінскага набліжаны да эхілаўскага, дзе бог-каваль баялівы, хоць і добры. Са слязьмі на вачах ён выконвае функцыі кáта, хоць і мае смеласць выказаць сімпатыі Праметэю, але якая ж цана спачуванню і смеласці, калі ў расшчы момант Гефест здраджвае яму і становіцца выканаўцам волі Зеўса.

Сафокл “спусціўся” да людзей, але ў яго людзі своеасаблівыя, зусім непадобныя да простых смяротных, яны ідэальныя. Аднак і над імі вісіць таямнічая і ўсёмагутная сіла лёсу, ад якога няма ратунку, ды вялікасць сафоклаўскіх герояў выяўляецца ў сіле іх духу. Да фіванскага цыкла міфаў Сафокл звяртаецца ў трагедыі “Цар Эдып”. У цэнтры – складаны, шматгранны і манументальны вобраз Эдыпа. Ён з’яўляецца на сцэне перад глядачамі як мудры і справядлівы цар, да якога ў цяжкую хвіліну прыходзіць па дапамогу фіванскі народ. Людзі вераць у яго, бачаць у ім абаронцу. Сам цар глыбока ўсведамляе адказнасць за лёс народа і дзяржавы. Выратаванне горада і яго жыхароў ад гібелі – галоўная рухальная сіла ўчынкаў і памкненняў героя.

Змест трагедыі пабудаваны на трагічным “спазнанні” Эдыпам жахлівых вынікаў уласных учынкаў, супрацьстаянні лёсу. Што такое лёс Эдыпа? Ён складаецца з двух момантаў – несвядома ўчыненага злачынства і свядома прынята-

га пакарання. Крок за крокам Эдып разблытвае вузел мінулага. А потым сам сабе выносіць прысуд. Яго апошні шлях – шлях пераможанага, але не зламанага і ўсё яшчэ незалежнага чалавека. Абдуманым, свядомым і самастойным рашэннем ён пераадольвае пракляцце, вызваляецца ад лёсу: выколвае сабе вочы, каб у вялікіх пакутах правесці рэшту жыцця.

Слепата Эдыпа набывае сімвалічнае значэнне. Раней ён бачыў і разумее менш, чым сляпы старац Тырэсій. Выкалаўшы сабе вочы, ён нібыта апошні раз нагадвае пра мізэрнасць звычайнага чалавечага ведання. Па сутнасці толькі цяпер Эдып разгадвае загадку Сфінкса пра чалавека. Раней ён спазнаў толькі знешнія яго прыкметы. Раследаванне і пошукі злачынцы – спазнанне Эдыпам уласнага мінулага і самога сябе. Сэнс загадкі ў тым, што асоба сама асудзіла сябе на пакуты. Чалавек, на думку трагіка, павінен разумець, у чым сэнс дабра і зла, умець адказваць за свае ўчынкі. Спазнанне сляпога Эдыпа цяпер скіравана на самога сябе, а зрок паварочваецца ўнутр. І цар Эдып у цемры фізічнай слепаты шукае іншую мудрасць – мудрасць-самаспазнанне, тое, чаго не бачаць вочы.

Герой імкнуўся да дабра, але яго дзеянні прывялі да няшчасця, імкнуўся пазбегнуць лёсу, але ішоў насустрач яму і, сам не ведаючы таго, учыніў злачынствы. Праклінаючы забойцу, герой кляне самога сябе. У трагедыі змагаюцца, супрацьстаяць дзве сілы: магутныя і суровыя багі, якія пераследуюць найлепшага з людзей, і чалавек, які залежыць ад лёсу, але можа змагацца з ім і перамагчы яго маральна. Сафокл усаўляе чалавека і разам з тым бачыць небяспеку ў бязмежнасці яго памкненняў. Трагедыя ўхваляе сілу волі, чалавечую годнасць. Страшэнныя пакуты не пазбавілі Эдыпа чалавечнасці.

Трагічны вобраз мудрага, палкага, чалавечнага, але глыбока няшчаснага Эдыпа належыць да ліку вялікіх драматычных вобразаў, носьбітаў агульначалавечых ідэй і праблем.

Нібы ў эпоху сафоклаўскай трагедыі V ст. да н. э. пераносіць нас аповесць “Травіца братсястрыца” Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, сюжэт якой нагадвае трагедыю “Цар Эдып”. Трагічна заканчваецца і легенда Дуніна-Марцінкевіча. Мірон і Аленка пакахалі адно аднаго, не ведаючы, што яны брат і сястра. Даведаўшыся, хто яны па роду-племені, Аленка і Мірон пакідаюць гэты свет. Значым, што ў творы не проста аддаецца пашана старажытнай класіцы, як і не проста выяўляецца гісторыка-літаратурная прыхільнасць аўтара, а паказваецца нешта

большае – гуманістычны пафас, прага добра і гармоніі.

Еўрыпід – апошні ў трыядзе вялікіх трагікаў Старажытнай Грэцыі V ст. да н. э. Мастак вялікага таленту адлюстравалі цэлую эпоху ў гісторыі Афінаў і адкрыў новую фазу ў развіцці самога жанру трагедыі, унёс істотныя змены ў яе праблематыку, структуру і стыль і паказаў чалавека такім, які ён у рэальным жыцці. Яго герой не маналітны, як у Сафокла, а слабы і супярэчлівы, змагаецца з пачуццямі і страсцямі і часта пакутуе ад таго, што не знаходзіць у сабе сілы для перамогі.

Еўрыпід таксама вялікі рэфарматар трагедыі. Ён увёў у трагедыю шэраг новых кампазіцыйных прыёмаў. Сярод іх асаблівае месца займае *deus ex machina*. Драматычны канфлікт у Еўрыпіда настолькі забытаны, што самастойна героі не ў стане яго вырашыць і дапамагае ім бог з машыны, што з’яўляецца на сцэне. Увёўшы такі прыём, напэўна, драматург хацеў аддаць долю ўвагі багам, бо іх удзел у развіцці дзеяння нязначны.

Адна са знакамітых трагедый Еўрыпіда – “Іпаліт”, напісаная на сюжэт аднаго з міфаў пра афінскага героя Тэзея, заснавальніка афінскай дзяржавы. Драматург віртуозна паказаў канфлікт паміж абавязкам і страсцю. З традыцыйнай рэлігіі паэт выкарыстоўвае толькі імёны багоў і міфы пра іх, а абапіраецца ў першую чаргу на патрабаванні паэзіі і прыёмы драматургіі. Таму і багіня Артэміда не ўчыняе нічога цудадзейнага, звышнатуральнага. Функцыя яе ў трагедыі нават не звязана з рэлігіяй і, на думку даследчыкаў, “прынцыпова драматургічная”.

Для таго каб загубіць Іпаліта, Еўрыпід даваўся выкарыстаць прынып неўмяшання Зеўса ў падзеі: адпаведна агульнапрынятаму закону ні адзін бог не можа ўмешвацца ў планы і справы другога, калі гэта датычыць людзей. Сцвярджаючы, што Еўрыпід пра падобны звычай у багоў вельмі нечаканае. У міфалагічных крыніцах і паэмах Гамера багі ўвесь час супрацьстаяць адзін другому, а часам і самому Зеўсу. Яны актыўна ўдзельнічаюць у вайне паміж траянцамі і грэкамі, прычым не толькі дапамагаюць смяротным, але і ўступаюць у барацьбу паміж сабой. Так, у “Іліядзе” Арэс кідаецца на Афіну, аднак багіня мудрасці не толькі дае адпор богу вайны, але і паражае Афродыту, якая прыходзіць на дапамогу яму. Актыўна ўдзельнічае ў паядынках і Гера: перамагае Артэміду і ўводзіць у зман свайго мужа Зеўса.

У трагедыі “Белерафонт”, якая не захавалася да нашага часу, Еўрыпід выказвае думку: “Калі багі здзяйсняюць дурныя ўчынкі, то яны

не багі”. І сапраўды, у Еўрыпіда гэта злая і варожая сіла, бо прыносіць людзям пакуты і гора. Дарэмна стары слуга просіць Афродыту быць спагадлівай да памылак Іпаліта. «Багі павінны быць мудрэйшымі за смяротных. Мудрыя багі, якія кіравалі светам па законах справядлівасці ў “Арэстэі” Эсхіла, назаўсёды пайшлі з трагедый Еўрыпіда, як і пайшлі з грамадскай свядомасці і этыкі афінян у першыя гады Пелапанескай вайны» [5, с. 25].

Маралізатарская тэндэнцыя асабліва выразна праяўляецца ў паслягамераўскай паэзіі, дзе, на думку вядомага даследчыка В. Ярхо, “захоўваецца ўпэўненасць у этычнай індывідуальнасці боства, з аднаго боку, а з другога – з’яўляецца неабходнасць набыць у асобе багоў (у першую чаргу Зеўса) нейкі маральны аўтарытэт, найвышэйшую інстанцыю, заступніцкую справядлівасць учынкам людзей і тую, якая карае іх за злачынствы супраць грамадскай і індывідуальнай маралі” [6, с. 4].

З’яўленне Артэміды ў якасці *deus ex machina* ў эпілогу трагедыі сімвалізуе апагей катастрофы, што адбылася ў доме Тэзея. І разам з тым – гэта нечаканы пераход ад натуральнага ўзроўню да звышнатуральнага. Боскае ўмяшанне ў сцэне прымірэння бацькі з сынам узнімае герояў над звычайным штодзённым жыццём. Сам факт звароту аўтара да вобраза багіні стварае ўзнёслаць п’есы, аддалае трагедыю ад побытавага фону і істотна розніць мастацкі прыём *deus ex machina* ад выкарыстання яго ж у іншых трагедый Еўрыпіда.

Такім чынам, міфалогія Старажытнай Грэцыі была не толькі арсеналам для шматлікіх жанраў літаратуры, але і своеасаблівай папярэдніцай яе філасофска-рэлігійнай думкі, бо самі міфы былі найважнейшымі відамі фальклорнай і літаратурнай творчасці.

#### Спіс літаратуры

1. **Антычная літаратура ў беларускіх перакладах.** Старажытная Грэцыя : хрэстаматыя / уклад., аўт. прадм., біягр. даведак, слоўнікаў імёнаў і назваў Д. М. Лебядзевіч. – Гродна : ГрДУ, 2002. – 256 с.
2. **Полонская, К. П.** Поэмы Гомера / К. П. Полонская. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 59 с.
3. **Гомер.** Одиссея / Гомер; пер. с древнегреч. В. Жуковского. – М. : Дюна, 1993. – 320 с.
4. **Топуридзе, Е. И.** Человек в античной трагедии / Е. И. Топуридзе. – Тбилиси, 1984. – 119 с.
5. **Ярхо, В. Н.** Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии / В. Н. Ярхо // Еврипид. Трагедии. – М., 1969. – Т. 1. – С. 5–40.
6. **Ярхо, В. Н.** Художественное мышление Эсхила : традиции и новаторство / В. Н. Ярхо // Язык и литература античного мира. – Л., 1977. – С. 3–29.

## З ЖЫВАТВОРНЫХ КРЫНІЦ ГЕЛІКОНА І РОДНАГА КРАЮ

### СЛОВА ПРА ДЗМІТРЫЯ ЛЕБЯДЗЕВІЧА

27 мая спынілася сэрца Дзмітрыя Лебядзевіча, кандыдата філалагічных навук, дацэнта Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы.

Нарадзіўся Дзмітрый Мікалаевіч 10 кастрычніка 1958 г. у в. Замасцяны Шчучынскага раёна. Пасля заканчэння Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы працаваў у школах Гродзенскага раёна настаўнікам рускай мовы і літаратуры, намеснікам дырэктара. У 1989 г. прыйшоў на працу ў Купалаўскі ўніверсітэт, працаваў выкладчыкам кафедры рускай і замежнай літаратур. Яго часта запрашалі ў Гродзенскі абласны інстытут удасканалення настаўнікаў, у выніку чаго ў хуткім часе з'явілася кніга – “Изучение биографии и творческого пути писателя на уроках литературы” (1992). У 1993 г. ён разам з калегам і сябрам У. Каялам прыняў прапанову дэкана І. Жука пра пераход на кафедру беларускай літаратуры, дзе ў кожнага былі свае базавыя курсы: Уладзімір Іванавіч чытаў курс старажытнай беларускай літаратуры, Дзмітрый Мікалаевіч жа цалкам акунуўся ў антычную літаратурную спадчыну.

У 1998 г. Д. Лебядзевіч абараніў кандыдацкую дысертацыю “Антычныя матывы ў беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст.”. Даследчык сцвердзіў: беларускі літаратурны працэс прайшоў вялікі шлях станаўлення, абапіраючыся, у тым ліку, і на найлепшыя традыцыі антычнага мастацтва. Неўзабаве выйшла манаграфія “З жыватворных крыніц Гелікона: Антычная спадчына і станаўленне беларускай класічнай літаратурнай традыцыі” (Слонім, 2002). Праз год убачыў свет дапаможнік для настаўнікаў “Антычная літаратура ў школе”.

Дзмітрый Мікалаевіч імкнуўся, каб антычнае слова гучала па-беларуску. І вось адна за другой выходзяць хрэстаматы “Антычная літаратура ў беларускіх перакладах. Старажытная Грэцыя” (2002) і “Антычная літаратура ў беларускіх перакладах. Старажытны Рым” (2003). А на пачатку 2000-х ён распрацаваў новы літаратурны курс “Літаратура Старажытнага Усходу”.

Даследаванні генезісу нацыянальнай літаратуры “вывелі” даследчыка з антычнай даўніны да больш позняга часу, да лацінскай літаратуры Сярэднявечча. У выніку навуковых пошукаў з-пад пяра Д. Лебядзевіча выйшла больш за 160 навуковых прац.

Адразу пасля абароны кандыдацкай дысертацыі, улічваючы вопыт адміністрацыйнай працы, высокія арганізатарскія здольнасці, Дзмітрыю Мікалаевічу прапанавалі пасаду намесніка дэкана філалагічнага факультэта, загадчыка аддзялення беларускай і славянскай філалогіі.

З новых дысцыплін найбольш блізкай была для намесніка дэкана спецыялізацыя “Рыторыка”, у межах якой і сам ён чытаў нямала цікавых курсаў ад антычнага красамоўства да сучасных тэндэнцый. Дзмітрый Мікалаевіч шмат часу аддаў не толькі распрацоўцы лекцый, практычных заняткаў, ён рыхтаваў і метадычнае забеспячэнне. Так, у 2015 г. выйшаў з друку дапаможнік “Антычная рыторыка”, адрасаваны студэнтам-філолагам ВНУ, настаўнікам, навучэнцам. У 2011 г. на савеце ўніверсітэта Д. Лебядзевіча адзінагласна абралі загадчыкам кафедры беларускай літаратуры, дзе пяць гадоў ён займаўся развіццём спецыяльнасці і яе накірункаў, працаваў з адоранай моладдзю (менавіта ў гэты час працавала “Школа юнага філолага”).

Ствараючы новае, Д. Лебядзевіч аберагаў традыцыі. У межах Купалаўскіх чытанняў акрамя звыклых выступленняў, дыскусій ладзіліся цікавыя краязнаўчыя вандрожкі, дзе загадчык кафедры выступаў як дасведчаны экскурсавод. Аднавіўся выпуск штогодніка “Працы кафедры беларускай літаратуры”.

Адзін з асноўных кірункаў дзейнасці кафедры – навуковыя даследаванні, таму Д. Лебядзевіч актыўна працаваў над выкананнем тэм Беларускага фонду фундаментальных даследаванняў. Сярод іх “Беларуская літаратура XVI ст. у еўрапейскім кантэксце: рэцэпцыя і тыпалогія”, “Культурная спадчына Антычнасці і Візантыі ў беларускім літаратурным кантэксце эпохі Сярэднявечча”, “Візантыйская і персідская класічная паэзія ў беларускім літаратурным кантэксце эпохі Сярэднявечча: традыцыі і пераемнасць”. Апошнім грунтоўным выданнем, лебядзінай песняй Дзмітрыя Лебядзевіча стала кніга “Антычная літаратура ў імёнах, тэрмінах і назвах” (2019).

Дзмітрыя Мікалаевіча паважалі і любілі студэнты: кожны мог прыйсці з нейкай праблемай, складанай жыццёвай сітуацыяй, бо ведаў, што можа разлічваць на дапамогу. Д. Лебядзевіч падстаўляў плячо і калегам, маладым выкладчыкам. Сяброў у яго было вельмі шмат.

Сыход кожнага чалавека нечаканы, сыход жа Дзмітрыя Мікалаевіча стаў громам сярод яснага неба: многае не дароблена, многае пачыналася, а колькі было задум... Няхай жа гэтыя пачынанні, задумы прадоўжацца калегамі, сябрамі, вучнямі, што будзе найлепшай памяццю пра Настаўніка і Чалавека.

Мікалай ГРЫНЬКО, Алена РУЦКАЯ.

Вольга ЛІДЗЯНКОВА,  
кандыдат філалагічных навук, дацэнт

## МАСТАЦКАЕ ВЫЯЎЛЕННЕ ТЭМЫ ГІСТАРЫЧНАГА МІНУЛАГА Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ

УДК 821.161.3-311.6

У артыкуле разглядаюцца стылістычныя асаблівасці мастацкага ўвасаблення тэмы гістарычнага мінулага ў творчасці новага пакалення беларускіх аўтараў. Нягледзячы на шырокую разнастайнасць жанраў і тэматыкі, да якіх звяртаюцца маладыя аўтары, тэма нацыянальнай гісторыі застаецца адной з вядучых у іх творчасці. З'яўляючыся вынікам сінтэзу і пераасэнсавання папярэдніх традыцый беларускай гістарычнай прозы, падобныя творы вылучаюцца ўласным характэрным наборам мастацкіх сродкаў увасаблення нацыянальнага мінулага.

Ключавыя словы: *гістарычная памяць, інтэртэкстуальнасць, нацыянальная ідэнтычнасць, сучасная проза, метапроза.*

The article focuses on the stylistic peculiarities of contemporary Belarusian prose by a new generation of authors. In our country historical fiction has always been, and will certainly remain in the nearest future, a most popular and socially important form of reading. The author attempts to show how the young authors manage to merge Belarusian tradition of historical fiction with the new understanding and a changed sense of the past. The attempts to visualise and reinterpret prominent events embedded in the national historical memory result in the close ties that modern Belarusian historical prose has with fantasy and science fiction.

Нацыянальная памяць на працягу многіх гадоў і нават дзесяцігоддзяў застаецца галоўнай тэмай беларускай літаратуры, адной з найважнейшых крыніц фарміравання, развіцця і ўзбагачэння нацыянальнай самасвядомасці. Мастацкая рэпрэзентацыя мінулага, зварот да ўжо прынятых гістарычных міфаў і стэрэатыпаў непазбежна патрабуе іх пераасэнсавання і новай трактоўкі. У творах сучаснага пакалення пісьменнікаў вядзецца актыўная распрацоўка новай праблематыкі, пашыраецца праблемнае поле, мяняюцца культурныя і грамадскія ўстаноўкі.

Адна з прыкметных тэндэнцый апошняга дзесяцігоддзя – да пытанняў беларускай гісторыі актыўна звяртаецца самае маладое пакаленне пісьменнікаў. Ксенія Штэлянкова выдала першую частку гісторыка-фантастычнай трылогіі “Адваротны бок люстра” (2011) у шаснаццаці гадоў (а пісаць яе пачала ў 11). У 2018 г. Зараслава Камінская атрымала прэмію “Дэбют” за кнігу “Русалкі клічуць”, прысвечаную жыццю мастачкі Алены Кіш. Вядучую ролю адыгрывае гісторыя ў антыўтопіі “Ген зямлі” Аліны Длатоўскай, якая ў тым жа 2018 г. атрымала заахвочвальны прыз у намінацыі “Проза”. Максім Кутузаў атрымаў узнагароду Міжнароднай прэміі Еўракон-2018 у намінацыі для дэбютаў “Крызаліс” за гістарычнае фэнтэзі “Князь-ваўкалак”, напісанае ва ўзросце 20 гадоў. Можна згадаць, што Сяргею Балахонаву, які стаў вядомы ў 2005 г. раманам “Імя грушы”, таксама не было трыццаці гадоў.

Смеласць аўтараў-пачаткоўцаў – зварот да буйных формаў, напрыклад да гістарычнага рамана, – адзначаюць многія крытыкі. Д. Марціновіч у водгуку на гістарычны раман “Папялішча” (2011) Н. Статкевіч піша: “Не аднаго мяне здзівіла смеласць творцы ў выбары жанру, які патрабуе майстэрства і вялікага жыццёвага досведу” [1].

Мы маем падставы казаць пра фарміраванне паўнаважнага жанру гістарычнай моладзевай літаратуры. Зразумела, гэта далёка не першыя тэксты падобнага роду для падлеткаў – тое, што цяпер прынята адносіць да жанру young adult. На такую аўдыторыю разлічаны многія творы Андрэя Федарэнкі, Людмілы Рублеўскай, асабліва яе цыкл пра Пранціша Вырвіча, дзе і ўзрост герояў, і сюжэт, у якім пераплятаюцца прыгоды, містыка і любоў, апелююць да ўчорашніх школьнікаў. Аднак, мабыць, упершыню складаецца сітуацыя, калі пісьменнік знаходзіцца ў блізкай узроставай групе з патэнцыйным чытачом і, адпаведна, дакладней адгадвае яго густы і чаканні: «Але я люблю, скажам так, “лёгкую” літаратуру – мне хацелася фэнтэзі, фантастыкі – як на мой густ, гэта вельмі класныя жанры, хоць сёння да іх часам ставяцца пагардліва <...>. Таму сваю кнігу я пісала для такіх вось чатырнаццацігадовых Аліны ці Васі, якім хочацца пачытаць нешта падлеткавае на беларускай мове» [2]. Падобнымі ж матывамі кіраваўся М. Кутузаў. Адказваючы на пытанне: “І ўсё ж такі чаму менавіта калягістарычнае фэнтэзі?” – ён тлумачыць: “Напэўна, так атрымалася таму, што сам я чытаю пераважна фэнтэзійныя альбо гістарычныя кнігі” [3].

Мастацкае выяўленне гістарычнай тэмы ў творах маладых аўтараў мае характэрныя стылістычныя асаблівасці. У адрозненне ад папярэдніх пакаленняў пісьменнікаў, напрыклад Уладзіміра Арлова, Кастуся Тарасова, Вольгі Іпатавай, якія імкнуліся да фактычнай дакладнасці і дэталёвасці пэўнай эпохі, маладыя беларускія аўтары ўзнаўляюць не столькі канкрэтны гістарычны перыяд, колькі адчуванне іншасці, “адрознай” рэальнасці. Пры гэтым яны абапіраюцца найперш на лінгвістычныя стылістычныя сродкі. Напрыклад, у

тэкстах Ксеніі Шталянкавай гістарызм вельмі ўмоўны: акрамя конных павозак, гарсэтаў, пышных вусоў і адсутнасці гарачага водаправода мала што паказвае на XIX або XVI ст. (тое, што называецца “wallpaper historical”). Аднак у той самы час аповед не здаецца занадта сучасным дзякуючы іншасказанням: замест *Мінск* мы сустракаем *губернскі горад*. Геранія рамана “Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах” чытае не “Преступление и наказание”, а “*даволі нудны на ейны густ раман знакамітага рускага пісьменніка, каторы насамрэч быў гэтакім жа рускім, як і сама панна*” [4, с. 28].

Падобныя парафразы, раскіданыя па тэксце, з аднаго боку, становяцца займальнымі загадкамі: “*А быў гэты дзень у тым годзе, калі нашыя ў Слуцку супраць савецкай улады паўсталі*” [5, с. 35]. З другога ж боку, яны падахвочваюць да свежага ўспрымання звыклых рэчаў, абуджаюць сугучныя адчуванні ў чытачоў, якія, напрыклад, самі нядаўна чыталі згаданы рамана “*пра крывавае забойства*”, што “*цалкам расчараваў, і больш за ўсё з-за бясконцых разважанняў і moralites, трываць якія не было ніякіх сіл*” [4, с. 29].

Маладыя аўтары насычаюць гаворку персанажаў незвычайнымі стылізаванымі зваротамі, фразеалагізмамі без увагі да адукацыі і статусу герояў, мала клапацячыся пра праўдападобнасць ці натуральнасць гаворкі. Рэпліку з рамана Н. Статкевіч: “*Ды з вялікай яды няма вялікае наўды: не забагацееш ды запузееш*” – можна з роўным поспехам пачуць і ад магната Радзівіла, і ад звычайнага селяніна [6, с. 18].

Кантраст паміж сюжэтнымі лініямі мінулага і сучаснасці ствараецца ўстаўкамі беларускай лацінкі і замежных слоў, польскіх, англійскіх (звычайна акцэнтуюць сучасныя рэаліі): “*Максім сустраўся з Маркам выпадкова, у кавярні. Праз два old fashioned яны ўгадалі old times*” [7, с. 95]; “*Знайшла мабільны, набрала Лізу. The subscriber is not available now*” [5, с. 84].

Імкненне да лаканізму ў стварэнні гістарычнага фону выяўляецца ў фрагментарнасці і стылёвым мінімалізме. Апавяданне засяроджваецца на адной дэталі, элеменце агульнага, праз які чытач павінен убачыць цэльную карціну. Напрыклад, у “Гене зямлі” галоўны герой Данік павінен разгадаць таямніцу нейкіх мармуровых парэнчаў, пры гэтым не называецца ні прозвішчаў, ні дэталю ўдзельнікаў мінулых падзей. І зыходныя звесткі, і высновы падаюцца намёкамі, фрагментамі мазаікі.

Наступны прыём стварэння аўтэнтчнай атмасферы іншай эпохі – калаж і псеўдадакументальнасць. Тэкстура твораў працягата гістарычнымі анекдотамі, вытрымкамі з выдуманых дзённікаў, дакументаў, SMS-перапісак і тэлефон-

ных размоў; прысутнічаюць расшыфроўкі дыктафонных запісаў нібыта рэальных інтэрв’ю. Яскравы прыклад – рамана Зараславы Камінскай ці апавяданне “Максімка” Яўгена Аснарэўскага (пераможца конкурсу маладых літаратараў “Экслібрыс” да 100-годдзя БНР), дзе нешматлікімі словамі перадаецца змена цэлай эпохі.

Аповед выбудаваны як кароткія вытрымкі з дзённіка: “*2 чэрвеня, год 1919. Тата паклікаў мяне і сказаў, што раз цяпер мы жывем у Польшчы, то павінны стаць палякамі*”; “*7 траўня, год 1926. Я знайшоў гэты свой стары дзённік. Шмат гадоў прайшло з таго часу, як я пісалэм до него*” [8, с. 81]. Дастаткова змясціць два запісы побач, і чытач лёгка дабудуе адсутны падзеі і перамены ў светапоглядзе героя.

Калаж і фрагментацыя апаведу нярэдка спалучаюцца з фабуляцыяй, элементамі метапрозы і магічнага рэалізму: “*Ліза слухала і не верыла. Ёй расказвалі страшную казку і прымушалі цешыцца з таго, што яна – галоўная геранія. Ці не галоўная, а тая, што загіне напрыканцы, каб разжаліць і настрашыць чытачоў*” [5, с. 94]; “*Усё, зараз была тая самая выкрывальная прамова злачынца. Толькі ты не супергерой, каб мяне забіваць*” [7, с. 104]. У рэалістычную сюжэтную лінію ўключаюцца казачныя, фантастычныя элементы, больш-менш дакладныя факты, падзеі выкладаюцца разам з легендамі і самымі неверагоднымі здарэннямі накшталт праклёну вясковай вядзьмаркі або русалак, якія пераследуюць геранію, на фоне справаздач пра дасягненні савецкай народнай гаспадаркі, пераадоленне непісьменнасці і выкананне пяцігадовага плана партыі.

Фабуляцыя ў цэлым характэрная для беларускай прозы з гістарычнай тэматыкай. Дастаткова ўспомніць Уладзіміра Караткевіча ці ўжо класічны зборнік “Карона Вітаўта Вялікага” з серыі “Сучасны беларускі дэтэктыў”, дзе ў аднолькавай танальнасці і з поўнай сур’ёзнасцю побач падаюцца рэальныя гістарычныя анекдоты, каларытныя апісанні побыту пэўнай эпохі і аповед пра кухарчынага сына-падменыша або цалкам сучаснага вупыра, які скраў жонку савецкага хірурга.

Пры ўсёй умоўнасці гістарычных дэталю найноўшых твораў нядбанне пра рэалістычнасць не адмаўляе праўдападобнасці апаведу. Наадварот, героі прыносяць асноўныя ахвяры менавіта ў пагоні за ісцінай. У аснове канфлікту твораў і Камінскай, і Шталянкавай, і Длатоўскай, па сутнасці, ляжыць пошук праўды, вострая барацьба ў тым ліку і за праўду гістарычную, якая, напэўна, толькі і можа быць у новага пакалення, а ў больш старэйшага змяняецца цынзізмам, расчараваннем або стомленасцю.

У творчасці маладых аўтараў звяртае на сябе ўвагу шырокая разнастайнасць тэхнічных прыёмаў: пасціш, калаж, шматварыянтнасць тлумачэння сюжэта, жанравы сінтэз, высокая ступень інтэртэкстуальнасці – насычанасць алюзіямі, рэмінісцэнцыямі, цытатамі, крыніцы якіх у роўнай ступені беларускія і замежныя. Напрыклад, у трылогіі “Адваротны бок люстра” лёгка адгадаецца формула гісторыка-прыгодніцкіх твораў масавай культуры: мы маем магічны артэфакт *clavis speculari*, таемны ордэн, зашыфраваныя дзённікі. Усё ў стылі Дэна Браўна або Індыяны Джонса. Пара падлеткаў, якія вандруюць у часе, і дзяўчынка з талентам адкрываць парталы ў мінулае – нібы беларуская адаптацыя знакамітай трылогіі Керсцін Гір. Звышздольнасці з “Гена зямлі” Длатоўскай (чытанне думак, псіхаметрыя) таксама даволі тыповыя для сучаснай фантастыкі. Маладыя аўтары запазычваюць з вядомых коміксаў, гульніў і блакбастараў зразумелыя сваёй аўдыторыі вобразы і аналогіі. Змагары за захаванне гістарычных помнікаў у кнізе А. Длатоўскай, у адпаведнасці з сучаснымі канонамі мэйнстрыму, прыпадабняюцца да супергерояў – «*Ліга справядлівасці ў беларускіх маштабах*» [9, с. 13]. Персанажы праяўляюць характэрныя рэакцыі, перажыванні, гумар, звароты мовы і нават мастацкія параўнанні: “*Змрочная сырая шэрань ляжала на вуліцы гідкім заліўным са школьнай сталойкі*” [9, с. 48]; “*драйвер не ўсталяваны. Я чую толькі беларускамоўных*” [9, с. 28].

Аліна Длатоўская аддае даніну і класічным антыўтопіям. Яе “Сістэма Аховы Спадчыны”, цалкам у духу Оруэла, на самай справе займаецца яе знішчэннем. Калі на першай старонцы рамана мы чытаем: “*Эдуард Львовіч лічыў сябе таленавітым. Ён умеў рабіць брудную працу і бачыць у гэтым мастацтва*” [9, с. 2], – нельга не ўспомніць развагі пра прыгажосць агню, з якіх пачынаецца “451° па Фарэнгейту” Р. Брэдберы: “*It was a pleasure to burn. It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. ...and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning*” (“Паліць – было асаладай. Асаблівым задавальненнем было глядзець, як агніска зжыраў рэчы, сачыць, як яны чарнелі і змяняліся. ...і ягоныя рукі былі рукі нейкага дзівоснага дырыжора, які кіраваў сімфоніямі гарэння і палання”) [10, с. 33].

Дзеянне “Гена зямлі” разгортваецца ў акрузе нумар дзевяць – так сталі пазначаць тэрыторыю Беларусі: “*У акрузе нумар дзевяць хапала броду*” [9, с. 2]. Тут можна згадаць навукова-фантастычны фільм “District 9” (“Раён № 9”) Пітэра Джэксана (2009). Падобна да таго, як у кнізе Длатоўскай галоўны герой Данік з памага-

тага рэжыму ператвараецца ў патрыёта і члена падполля, так і ў фільме Джэксана Вікус ван дэ Мерве, адзін з адказных супрацоўнікаў гета для іншапланецян, паступова пачынае мутаваць у тых, з кім першапачаткова змагаўся. І калі Вікус атрымлівае звышздольнасці пасля выпадковага кантакту з іншапланетнымі тэхналогіямі, Данік ловіць “вірус” беларускасці і здольнасць бачыць мінулае з музыканага CD. Уздзеянне беларускай мовы на героя ў нечым перагукаецца і з вядомым раманам “Мова” Віктара Марціновіча: “*А на наступны дзень захварэў. Беларуская мова апанавала яго, нібы нейкі вірус*” [9, с. 6].

Асобны пласт інтэртэкстуальных адсылак звязаны з творчасцю вядомых беларускіх пісьменнікаў, напрыклад, калі чытаеш “усё было зусім не так” у кнізе Длатоўскай, цяжка ўтрымацца ад асацыяцыі з “Літоўскім ваўком” Алеся Наварыча. Але найбольш значныя алюзіі ў творчасці новага пакалення пісьменнікаў звязаны з творчасцю Вацлава Ластоўскага (адсылкі да крывіцкай канцэпцыі, матыў лабірынта): “*За апошні час у цэнтры дзявятай акругі распачала актыўную дзейнасць сепаратысцкая арганізацыя “Лабірынт”*” [9, с. 8]; “*Яўген называў гэта генам зямлі. Я называю генам крывіча*” [9, с. 19].

Яшчэ больш відавочна прасочваецца ўплыў творчасці У. Караткевіча, што аднагалосна адзначаюць у водгуках і рэцэнзіях айчынныя крытыкі. Максім Кутузаў, калі гаворыць пра вытокі сваёй творчасці, прызнаецца: “Калі казаць пра беларускіх класікаў, то Караткевіч – гэта наша ўсё. Для мяне ён, бяспрэчна, нумар адзін” [3].

Апавяданне “Сонца Боны Сфорца” А. Длатоўскай цалкам заснавана на літаратурным дыялогу з творам “Ладдзя Роспачы” У. Караткевіча. Пісьменніца абыгрывае ў рэпліках герояў фразы, без змены ўзятыя з арыгінала: “*Такое не магчыма выціснуць з памяці. Такого не магчыма забыць. – Сонца спальвае, – ціха прамармытала яна*” [11]. А вось апісанне з рамана “Папялішча” Н. Статкевіч: “*А там, высока-высока ў небе, ляцеў бусел. Зямля пад моцнымі крыламі была поўная жыцця, маладосці, а бусел ляцеў і ляцеў*” [6, с. 24].

Зараслава Камінская ў інтэрв’ю сама гаворыць пра шматлікія караткевічаўскія матывы ў рамане “Русалкі клічуць”, пачынаючы з героя, якога завуць Алесь Загорскі, і заканчваючы русалкамі, адным з ключавых вобразаў твора: “*Самая выразная праекцыя – здані, якія з’яўляюцца і цкуюць дзяўчыну*” [12].

Прывідны тупат капытоў дзікага палявання гучыць таксама ў “Гене зямлі”: “*Думаю, існуе асобны філіял пекла – для здраднікаў Радзіме. Там заўсёды змрочна, холадна, сыра. Колькі б ні круціў галавой – спрэс толькі туманы ды твань. Зямля дрыжыць, і ў небяспечнай блізкасці чуецца*

грукат капытоў. Здаецца, вось-вось коні наляцяць, саб'юць з ног, утопчуць у глебу, каб хоць так ты быў з роднай зямлёй сапраўды разам» [9, с. 47]. Можна сказаць, што вобразы Караткевіча, як і сам пісьменнік, сталі эталонным сімвалам-увасабленнем беларускай нацыянальнай ідэі.

У стылістыцы раманаў многіх маладых аўтараў адчуваецца таксама выразны ўплыў творчасці Л. Рублеўскай, перш за ўсё ў моцным ідэйным падтэксце твораў, поглядзе на гісторыю, а часам нават у манеры пабудовы фраз. «Калі казаць пра сучасных, зноў жа, згодна з тэматыкай, блізкія мне творы Людмілы Рублеўскай», – кажа малады аўтар М. Кутузаў [3]. Андрэй Адамовіч не выпадкова выказвае меркаванне: «Як на мяне, калі ўзяць “Дагератып” Рублеўскай і перамяшаць старонкі з “Русалкамі”, не ўпэўнены, што самі аўтаркі адрозняць, дзе там што» [13]. Прысутнічаюць яўныя адсылкі да творчасці пісьменніцы: «У руках яе з’явілася кніга. Пацёртая, растрэпаная, са скрыўленымі ад вільгаці і чалавечых пальцаў старонкамі – відаць, чытаная шмат разоў. На вокладцы: “Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію”, Людміла Рублеўская» [9, с. 32]. Тэма падвойнага агента Даніка з “Тена зямлі” ў функцыі “афіцыйнага” здрадніка паўтарае лінію прафесара Скалоўскага са згаданага рамана Рублеўскай (Скалоўскі, у сваю чаргу, шмат у чым нагадвае прафесара Снэйпа з цыкла пра Гары Потэра, пачынаючы ад знешнасці, непрыемнага характару і захаплення хіміяй, да ўсё той жа ролі непрызнанага героя): “Алесь, гэта я тут здраднік, калі ты раптам забудзься” [9, с. 47]. Уплыў ранніх твораў Л. Рублеўскай, роўна як і вядомых гістарычных дэтэктываў канца ХХ ст. (М. Адамчыка, М. Клімковіча і інш.), выяўляецца нават у арнаментальных элементах. Гэта ўмоўна-стэрэатыпныя целаахоўнікі-бандыты, нібы ўзятыя з расійскіх крымінальных серыялаў 1990-х, меладраматычныя або наўмысна экзатычныя злыдні-замежнікі накшталт Ахмеда аль Арабі К. Штэлянковай, закрытыя прыватныя клінікі са злавесным водсветам карупцыі і “Палёту над гняздом зязюлі”, якія анахранічнымі ўкрапінамі выступаюць на фоне цалкам сучаснай кампазіцыі і агульнай стылістыкі апавяданняў.

Моладзевая беларуская літаратура, што інтэнсіўна развіваецца ў апошнія дзесяцігоддзе, вылучаецца высокай ступенню жанравай сінкрэтычнасці, часам парадаксальным спалучэннем класічна-традыцыйных і постмадэрнісцкіх тэхнік і стылістычных прыёмаў. Пры гэтым гістарычная тэма ў творах новага пакалення пісьменнікаў нязменна адыгрывае адну з найважнейшых роляў, што, з аднаго боку, сведчыць пра даволі вострае адчуванне праблемы недасатковай сфарміраванасці пачуцця нацыянальнай ідэнтычнасці, а з другога, з’яўляецца рэак-

цыяй на недахоп на беларускім рынку якаснай лёгкай літаратуры, цікавай для падлеткаў.

У творчасці маладыя пісьменнікі звяртаюцца перш за ўсё да спадчыны В. Ластоўскага, У. Караткевіча і яго прадаўжальніцы Л. Рублеўскай. Такім чынам, менавіта так званая рамантычная традыцыя гістарычнай прозы найбольш запатрабаваная новым пакаленнем. Гэта, а таксама цеснае перапляценне гістарычнай тэматыкі з элементамі фантастыкі, магічнага рэалізму і іншых нерэалістычных літаратурных кірункаў, імкненне да псеўдадакументальнасці сведчаць пра незадаволенасць раней прапанаванымі гістарычнымі канцэпцыямі і запатрабаванасць новага падыходу да асэнсавання знакавых падзей мінулага, што выяўляецца таксама ў тэндэнцыі да рэміфалагізацыі асноўных вобразаў і падзей беларускай гісторыі і пошуках сродкаў пераасэнсавання стэрэатыпаў у паказе нацыянальнага мінулага.

#### Спіс літаратуры

1. **Марціновіч, Д.** Раман аб асобных фрэсках? [Электронны рэсурс] / Д. Марціновіч // Сайт Деніса Марціновіча. – Рэжым доступу : <http://martinovich.of.by/archives/4822019-07-16>. – Дата доступу : 18.08.2019.
2. **Длатоўская, А.** Я люблю “лёгкую” літаратуру [Электронны рэсурс] / А. Длатоўская. – Рэжым доступу : [https://lit-bel.org/news/Alna-Dlatoskaya-Ya-lyublyu-liogkuyu-litaraturu-8167/?sphrase\\_id=241448](https://lit-bel.org/news/Alna-Dlatoskaya-Ya-lyublyu-liogkuyu-litaraturu-8167/?sphrase_id=241448). – Дата доступу : 19.10.2019.
3. **Сакалоў, Б.** Аўтар фэнтэзі “Князь-ваўкалак” Максім Кутузаў – пра ваўкалакаў, снукер і беларускую літаратуру [Электронны рэсурс] / Б. Сакалоў // Будзьма беларусамі! – Рэжым доступу : <https://budzma.by/news/awtar-fenteziknyaz-vavkalak-maksim-kutuzaw-pra-vavkalakaw-snukyer-i-byelaruskuyu-litaraturu.html>. – Дата доступу : 15.10.2019.
4. **Штэленкова, К.** Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах / К. Штэленкова. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 216 с.
5. **Камінская, З.** Русалкі клічуць : апавесць / З. Камінская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 107 с.
6. **Статкевіч, Н.** Папялішча : раман / Н. Статкевіч // Маладосць. – 2011. – № 5. – С. 13–59.
7. **Камінская, З.** Гульня словаў / З. Камінская // Дзеяслоў. – 2016. – № 4 (83). – С. 94–104.
8. **Аснарэўскі, Я.** Максімка : апавяданне / Я. Аснарэўскі // Дзеяслоў. – 2019. – № 1 (98). – С. 79–81.
9. **Длатоўская, А.** Ген зямлі : апавесць / А. Длатоўская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 131 с.
10. **Bradbury, R.** Fahrenheit 451 : A Novel / R. Bradbury. – New York : Simon and Schuster, 2003. – 190 p.
11. **Длатоўская, А.** Сонца Боны Сфорца [Электронны рэсурс] / А. Длатоўская // Newbellit. – 2016. – Рэжым доступу : <https://newbellit.wordpress.com/2016/06/02/аліна-длатоўская-сонца-боны-сфорца>. – Дата доступу : 19.10.2019.
12. **Дварэцкая, А.** “Пункт адліку” ў Школе маладога пісьменніка [Электронны рэсурс] / А. Дварэцкая. – Рэжым доступу : [https://lit-bel.org/news/Punkt-adlku--Shkole-maladoga-psymennka-FOTAGALEREYa-8210/?sphrase\\_id=241448](https://lit-bel.org/news/Punkt-adlku--Shkole-maladoga-psymennka-FOTAGALEREYa-8210/?sphrase_id=241448). – Дата доступу : 19.10.2019.
13. **Рудак, А.** Прачытаў кнігу Зараславы Камінскай “Русалкі клічуць” [Электронны рэсурс] / А. Рудак. – Рэжым доступу : [https://www.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1811563328854455&id=100000024158518](https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1811563328854455&id=100000024158518). – Дата доступу : 19.10.2019.



# МОВЫ РЫСЫ НЕПАЎТОРНЫЯ

З народнай фразеалогіі

Мікола ДАЊЛОВІЧ,  
доктар філалагічных навук

## ДЫЯХРАНІЧНЫЯ ПАРАДОКСЫ Ў ФРАЗЕАЛОГІІ

Гістарычныя працэсы, што адбываюцца ў лексічнай сістэме мовы, непасрэдным чынам адбываюцца і на фразеалогіі, бо словы выступаюць “будаўнічым матэрыялам”, “сыравінай” для фразеалагізмаў. Напрыклад, адзін з такіх працэсаў, як архаізацыя слова, можа цягнуць за сабой і старэнне самога фразеалагізма, у структуры якога ёсць гэтае слова. Так, у XIX ст. у заходнебеларускіх гаворках, пераважна ў маўленні прадстаўнікоў каталіцкага веравызнання, быў пашыраны фразеалагізм *соцкі дзясяцкі давай падводу* ‘выказванне скептычна-асуджальных адносін да таго, хто жагнаецца праваслаўным спосабам ад правага пляча’, запісаны М. Федароўскім. У сучасных гаворках гэты фразеалагізм ужо забыты, бо словы *соцкі, дзясяцкі* выйшлі з ужытку, ды і слова *падвода* таксама пераходзіць у разрад лексічных гістарызмаў.

Тым не менш фразеалагізмы ў адрозненне ад слоў характарызуюцца незвычайнай жывучасцю. Вядомы выпадак, калі, нягледзячы на поўную забытасць, незразумеласць слова, фразеалагізм працягвае з ім актыўна ўжывацца. У якасці прыкладу можна прывесці агульнанародны выраз *збіцца з панталыку*. Носьбіты беларускай мовы, і літаратурнай і дыялектнай, добра разумеюць яго значэнне, часта выкарыстоўваюць у маўленні, хоць зусім не ўсведамляюць сэнс кампанента *панталык*, яго паходжанне (ад назвы гары ў паўднёвай Грэцыі – *Пентэлік* [1, с. 149]).

Старажытныя словы *руб, рубіна* мелі такія значэнні: ‘вопратка’, ‘тканіна’, ‘рубец’, ‘брыжы’, ‘кант, край’. Сёння іх можна сустрэць толькі ў этымалагічных, гістарычных, зрэдку дыялектных слоўніках, аднак фразеалагізмы з гэтымі словамі ў беларускіх гаворках працягваюць сваё паўнакроўнае жыццё.

**Да руба (да рубіны, да рубінкі).** Цалкам, наскрозь (змокнуць, змачыць і пад.). *Дошч змачыў да руба, але прычлапаў да хаты.* Загор’е Карэл. (СГВ, 386). *Такі ўлеўны дошч падаў, што я змок да руба.* Каробчыцы Гродз. (СГВ, 505). *Такі дошч ліў, што я прамок да рубіны.* Малінавая Сморг. (СГВ, 415). *Смокла да рубінкі.* Ністанішкі Сморг. (СПЗБ-4, 309).

**Руба (рубочка) сухога няма (не засталася) на кім.** Хто-н. прамок цалкам, наскрозь. *Змок, рубачка сухога нема.* Альпень Стол. (ТС-4, 332). *Рубочка нема сухога.* Хотамель Стол. (ТС-4, 332). *Вумок і рубачка не осталосо сухога.* Луткі Стол. (ТС-4, 332).

**Ні рубіначкі сухой на кім.** Хто-н. прамок цалкам, наскрозь. *Папалася пад дошч, як ускабліў дошч – ні рубіначкі сухой!* Кураполле Паст. (СПЗБ-5, 230).

**Ні рубінкі.** Зусім нічога (не мець, не даць і пад.). *Як намерла мама, то мне ні рубінкі ні далі.* Тракелі Воран.

Актыўнасць ужывання фразеалагізмаў са страчаным словам, іх семантычная яснасць падтрымліваюцца рознымі фактарамі. У першую чаргу гэта звязана з такой вызначальнай асаблівасцю фразеалагізма, як яго семантычная цэласнасць – невыводнасць значэння са значэнняў асобных структурных элементаў. Фразеалагічная адзінка “ўзнаўляецца ў свядомасці таго, хто гаворыць, падобна да слова, у гатовым выглядзе і ўспрымаецца ў свядомасці таго, хто слухае, як нешта цэласнае і непадзельнае. У сувязі з гэтым становіцца прынцыпова неістотным, з якіх іменна слоўных знакаў яна складаецца і як яны звязаны паміж сабой” [2, с. 170].

Фразеалагізм як ідыяматычная адзінка ў многім “абьякавы” да таго, ужываюцца яго кампаненты як свабодныя лексемы ці не. Незалежнасць цэласнага значэння ад значэння кампанентавага складу найбольш праяўляецца ў фразеалагічным зрашчэнні, якое “не ёсць ні здабытак, ні сума семантычных элементаў. Яно – хімічнае злучэнне нейкіх раствараных і з пункту гледжання сучаснай мовы аморфных лексічных частак” [3, с. 124].

Выпадзенне фразеалагічнага кампанента з сістэмных сувязяў і адносін прыводзіць да таго, што ён не падпадае пад ціск сучаснага лексічнага ладу мовы. Закансерваваўшыся ў межах фразеалагізма, цьмянае слова становіцца інертным да працэсаў, што адбываюцца ў пластах лексікі. Яно як бы атрымлівае ўнутрыфразеалагічнае жыццё. Фразеалагізм не пераходзіць у разрад застарэлых, а

часта, наадварот, становіцца больш устойлівым, бо нестандартны кампанент надае яму своеасаблівую “экзатычнасць”, узмацняе экспрэсіўнасць.

Устойлівасць фразеалагізмаў з цьмяным кампанентам падтрымліваецца і тым, што многія з іх пабудаваны па тыповых, шырока вядомых структурна-семантычных мадэлях. Кожная з іх мае сталую сінтаксічную схему і напоўнена адным і тым жа сэнсавым зместам. Прыналежнасць фразеалагізма да пэўнай мадэлі дапамагае яму захавацца, іншыя сінанімічныя “браты”-фразеалагізмы адной мадэлі падтрымліваюць яго, спрыяюць “выжыванню”. Для прыкладу возьмем фразеалагізмы з кампанентам *вуда* (*вуды*). Гэтае слова сваімі каранямі сягае да праславянскага \**udъ*, яно выкарыстоўвалася і ў старабеларускай мове (*удъ*, *вуда*) са значэннем ‘частка цела’. У сучасных гаворках яно захавалася толькі ў фразеалагізмах *адкінуць вуды*, *ледзь вуды цягаць*, *падцягнула* (*уцягнула*) *вуды*, *падтаргнула вуды*, *зайцавы вуды* і інш.

Старажытнае значэнне гэтага слова цяпер носьбітамі мовы не ўсведамляецца. У сучаснай мове слова *вуда* ўжываецца з іншым значэннем – ‘рыбалоўная прылада’. Менавіта з гэтым значэннем яно ўспрымаецца пры першым знаёмстве з пералічанымі фразеалагізмамі. Аднак *вуда* ‘рыбалоўная прылада’ лагічна “не стыкуецца” з іншымі кампанентамі фразеалагізмаў, не мае разам з імі лексічна-семантычнай суаднасці. Не атрымаўшы новай вобразнай пэўнасці, фразеалагізмы, здавалася б, павінны быць асуджаны на знікненне. Аднак гэтага не адбылося, бо іх падмацоўваюць іншыя фразеалагізмы аналагічных мадэляў, дзе асобныя кампаненты семантычна суадносяцца з кампанентам *вуды*: *адкінуць вуды* – *адкінуць ногі*, *ледзь вуды цягаць* – *ледзь ногі цягаць*, *падцягнула вуды* – *падцягнула живот*, *уцягнула вуды* – *уцягнула живот*. Падамо некалькі прыкладаў ужывання такіх фразеалагізмаў у сучасных беларускіх гаворках.

**Адкінуць вуды.** 1. Няўхв. Ляжаць, спаць ляжачы. *Аткінуў вуды сабе пат кустом, бо сонца, бачыш, яму паліць, касіць ні хочацца*. Нізяны Ваўк. *Ну ўжэ і вуды аткінуў. Натта ты і нарабіўся*. Зенявічы Навагр. 2. Памерці. *Аткінуў Лёнік вуды бяс пары*. Зенявічы Навагр.

**Зайцавы вуды.** Хто-н. вельмі худы. *Вот зайцавы вуды – казалі на худога чалавека*. Альхоўцы Лях. (СПЗБ-1, 332).

**Падтаргнула вуды каму.** Хто-н. пахудзеў, зблажэў. *Яму паттаргнула вуды, падцягнуў живот*. Кіралі Шчуч. (СПЗБ-3, 452). *Як худая карова, то кажуць: “Паттаргнула вуды, перад здыхатою”*. Вялікія Баяры Шчуч. (СПЗБ-3, 452).

**Падцягнула (уцягнула) вуды каму.** 1. Моцна захацелася есці каму-н. *Даўно ўжэ падцягнула вуды – есці хачу, што воўк які*. Чамяры Сл. (ЖНСл., 177). *Так вуды патцягнула, што*

*і рабіць ні магу*. Жупраны Ашм. *Каб дзе купіць чаго, бо так вуды падцягнула, што аш галава кружыцца*. Красляне Шчуч. 2. Хто-н. пахудзеў, зблажэў. *Але ж Аляксею і ўцягнула вуды, ледва ходзіць*. Нязнанавя Навагр. (СГВ, 611).

**Падцягнуць (уцягнуць) вуды.** Стаць худым, зблажэць. *А што, як пашоў на свой хлеб, то пацягнуў вуды?* Голдава Лід. *Ехала дзісь Ніна з бальніцы, такая страшная, так вуды пацягнула за тры нідзелі*. Машталеры Маст. (ЗНФ, 57). *Яг замуж пашла, так хутка вуды патцягнула, адразу і не пазнаць*. Залесаўцы Навагр. (СГВ, 582). *Як паехала вучыцца, то ўцягнула вуды як мае быць, страшно глядзець*. Валеўка Навагр.

Пададзеныя прыклады ілюструюць парадасальную з’яву, калі старадаўнія слова, з дапамогай якога некалі ўтварыўся фразеалагізм, сёння не ідэнтыфікуецца, а ўспрымаецца як аманімічнае яму слова з сучасным значэннем. Гэта прыводзіць да няпэўнасці, невыразнасці ўнутранай формы фразеалагізма, але, нягледзячы на такую супярэчлівасць, фразеалагізм не спісваецца узусам у архіў, а працягвае традыцыю свайго функцыянавання ў ранейшым абліччы. Можна прывесці яшчэ шэраг падобных прыкладаў.

**Як дзед да штаніны прычапіцца** і пад. Вельмі моцна, неадступна, назойліва (прычапіцца, прыстаць да каго-н.). *Мы жа ш ужо думалі ехаць адныя, алі ш во Янка прычапіўся як дзед да штаніны, усё крычаў ехаць разам*. Варняны Астр. • *Дзед* – калюча-ўчэпістае суквецце-шышка лопуху.

**Развесіць (надуць, надзьмуць, раздуць) грыбы.** *Жарт*. Надзьмуцца, закапрызнічаць. *Грыбы развесіў і гледзіць воўкам*. Пярэдзелка Лоеў. (ДСЛ, 91). *Ты глянь, ужо развесіў грыбы наш малы, ні зачпі*. Мінойты Лід. *Чаго надуў грыбы?* Паршына Гор. (НС-ць, 93). *Во ўжо хлопці! Чуць што, грыбы надме і гатоў заплакаць. У каго ён такі удаўся, ні знаю*. Крутое Чачэр. (СБНФ, 95). *Раздуў грыбы, як цацкі*. Скураты Бял. (НС-ць, 93). • *Грыб (грыбы)* – слова са значэннем ‘губа (губы)’. Зрэдку яно яшчэ выкарыстоўваецца ў гаворках, пераважна ўсходняй часткі Беларусі. Пры ўжыванні гэтага і іншых фразеалагізмаў яно ўжо часцей суадносіцца з аманімічным *грыб* ‘расліна ў выглядзе шапачкі на ножцы’.

**Грыбы закапыліць.** *Груб*. Пакрыўдзіцца, прымаючы непрыступны і злосны выгляд. *Як закапыліў грыбы, – ні так, ні па ём скызалі*. Мсцісл. (Юрч.-1, 152). *От деўка, дня не пройде, шчоб ена не закапыліла грыбы*. Чаплін Лоеў. (ДСЛ, 91).

**Палажыць зубы на градку.** Недадаць, галадаць ад недахопу ежы. *Ні будзяш працаваць летам, та зімою паложыш зубы на градку*. Вялікія Азёркі Маст. *Кончацца запасы – паложыш зубы на градку*. Рыбакі Іўеў. • *Градка* – застарэлае слова са значэннем ‘паліца для захоўвання посуду’, аманімічнае сучаснаму слову *градка* ‘палоска зямлі, падрыхта-

ваная для вырошчвання агародніны, кветак. Градка ўяўляла сабой і адзіночную адкрытую паліцу, і шафку з некалькімі паліцамі і дзверкамі. І тая і другая вешаліся на сцяну. Ужыванне фразеалагізма падтрымліваецца сучасным агульнаўжывальным варыянтам *пакласці (палажыць) зубы на паліцу*.

**Паветра яго ведае.** Невядома. *А паветра яго ведае, хто ён.* Ухвала Круп. (СПЗБ-3, 280). *Паветра яго ведае, дзе ён цягаяцца, мо дзе да Генюся завярнуў, яны ж дружаць.* Бабіна Гродз. • *Паветра (паветрые)* – старажытнае слова, належыць да агульнаўсходнеславянскай лексікі, мела значэнне ‘хвароба, эпідэмія, мор’. Сляды яго захаваліся і ва ўстойлівых выказах *каб ты запаветрыўся (спаветраў)* ‘часцей незаславае, добразычліва-паблажлівае выказванне як рэакцыя на чые-н. словы, учынкi, *марова паветра* ‘эпідэмія, мор’ (*марова* ўтворана ад *Мара* – імя язычніцкай міфічнай істоты, якая сімвалізавала жах, смерць): *А кап ты запаветрыўся! Ужэ паракня сыпляцца, а ён зь дзеўкамі фокусы вычаўпляя.* Бабіна Гродз. (СДФГ, 97). *Кап ты спаветраў са сваім сабакам! Прывяжы на ланіцух, бо яго кот заесыці можа.* Гуменікі Сл. (СДФГ, 97). *Той рок, мусі, на людзей нека марова паветра надыйшло, паміралі – ратунку ні было.* Занявічы Гродз. (СНМ-2, 154). *Ад голаду, войны і маровэго паветра выбаў нас, Пане.* Баранавічы Гродз. (СНМ-2, 154). Дарэчы, сучаснае значэнне слова *паветра* ўзнікла на аснове гэтага старажытнага ў выніку метанімічнага пераносу назвы такой з’вы, як эпідэмія, на такую з’яву, як сумесь газаў, што ўтвараюць атмасферу, праз якую перадаецца эпідэмія.

**Бог палаткі змятае (мяце).** Надвор’е снежнае, з мяцеліцай, завірухай. Звычайна пад канец зімы. *Але ш сыпля сягоньня сьнег, як зь мяха, Бох палаткі зьмятая.* Альхоўка Навагр. (МСГВ, 461). *Гэта, пэўна, ужо згранкі [рэшткі], больш сьнегу ні будзя, Бох палаткі зьмятая.* Каменная Русота Гродз. (СГВ, 172). *А на вуліцы Бог палаткі мяце. Ужэ добра патсыпала.* Алекшыцы Бераст. • Слова *палаткі* тут не мае сэнсавай блізкасці са словам *палатка* ‘часовае памяшканне з непрамакальнай тканіны або скуры’, ‘лёгка пабудова для дробнага гандлю’. Яму былі ўласцівы некалькі значэнняў з агульнай семай ‘насціл з дошак’: ‘палаці’, ‘насціл дошак у гумне, лазні’, ‘падстаўка пад вулей’ і інш. Фразеалагізм заснаваны на вобразе, што жыллё Бога знаходзіцца на небе, і калі ён чысціць ад снегу свае палаткі, то снег падае ўніз, сыплецца на зямлю\*.

\* У вёсцы Кісялі (Мінскі р-н) лічылася, што Бог чысціць свае палаткі ранняй вясной, калі снег ужо растане, звычайна якраз перад Вялікаднем: “*Белья мухі лётаюць, гэта ж Бог палаткі змятае*”. І ўдакладнялася: “*Бог тры разы палаткі змятае*” – г. зн. пасля “сапраўднай” зімы тройчы будзе выпадаць “несапраўдны” снег, ненадоўга (запісала ў 1990-я г. Сагановіч Л. У. ад Кулаковіч В. І., 1912 г. нар.). – *Заввага рэд.*

**Як у палескага злодзея рукі.** *Гумар.* Доўгія, даўгаватыя. *Ну во, купіла сыну свэтар. Усё на месцы, сядзіць як уліты, адно рукавы кароткія. У яго ш рукі як у палескага злодзея.* Стокі Свісл. • Сучаснае значэнне слова *палескі* – ‘які адносіцца да Палесся – гістарычна-геаграфічнай і этнаграфічнай вобласці ў басейне ракі Прыпяць’. У склад фразеалагізма ён увайшоў з іншым значэннем – ‘які адносіцца да лясной зоны’. Палескімі называлі тых людзей, што жылі ў лясной мясцовасці. Іх супрацьпастаўлялі *палевікам, заполенікам*, якія жылі сярод поля. Лясным жыхарам, каб выжыць, часта даводзілася ўпотаі ад дзяржаўных службаў незаконна нарыхтоўваць драўніну для ўласных патрэбаў. Іншымі словамі, яны славіліся як спрытныя зладзеі лесу, мелі да гэтага *доўгія рукі*. Згадаем вядомую беларускую прыказку *Хто ў лесе не злодзей, той дома не гаспадар*.

**Як палескі злодзей.** *Гумар.* Высокі. Пра чалавека. *Вурос як полескі злодзей.* Сямігосцічы Стол. (ТС-4, 141).

**Адным сцягам ісці і пад.** Адзін за адным. *Вунь паішлі гусі адным сцягам па выгане, запыні, каб у шкodu ні ўлезлі.* Чаплі Лід. *Помню, як у бежанстве ішлі людзі: адным сцягам хто пяшком, хто на падводах ехалі на Расею і дзень і ноч.* Пугачы Шчуч. *Сёння ваенныя машыны адным сцягам ідуць па нашай дарозе.* Белеўцы Лід. (СГВ, 577). • Слова *сцяг* у фразеалагізме выкарыстана з архаічным цяпер значэннем ‘рад, палоска’, корань якога знаходзім у шэрагу слоў: *сцяга, сцэжка, насцэж, сцяжком* (вышываць) і інш.

**У казе сядзець.** *Часцей іран.* Заставацца ў школе пасля ўрокаў на дадатковыя заняткі з прычыны кепскай падрыхтаванасці. *Ні хацеў вучыцца, у казе часта сядзеў, вот і застаўся на друзі гот у першум класі.* Моцевічы Лід. *Не вывучыш урокі, то будзьяш у казе сядзець.* Ятаўтавічы Іўеў. *Ну што, сёння зноў сядзеў у казе.* Старыя Паддубы Шчуч. *Бывало, ні зраблю ў хаці ўрокаў, то ўжэ заранё ведаю, што ў казе прыдзяцца сядзець.* Мацвееўцы Ваўк. • На першы погляд вобразны змест фразеалагізма здаецца нерэальным. Разуменне сапраўднай пазамоўнай асновы фразеалагізма становіцца празрыстым, калі звярнуцца да этымалагічных звестак. *Каза* тут – застарэлае слова. Так у часы Расійскай імперыі неафіцыйна называлася ўстанова, дом, куды часова змяшчалі пад варту парушальнікаў парадку – прыкладна тое, што сёння КПЗ (камера папярэдняга затрымання), СІЗА (следчы ізалятар). Першаснае значэнне фразеалагізма якраз мела сувязь з такой установай. Вельмі яскравае тлумачэнне знаходзім у “Слоўніку беларускай мовы” І. Насовіча: “**Коза...** 2) Сь’ёзжій домъ. Городская застава, по Бѣлорусски называется рогатка. Въ старину при заставахъ находились сь’ёзжіе домаы, куда сажа-

ли подь карауль всѣхъ нарушавшихъ въ городѣ благочиніе. Почему отъ слова *рогатка* домъ этот назывался козою. И въ настоящее даже время о посаженномъ подь арестъ или въ смирительный домъ говорятъ: *посадили въ козу; въ козѣ стѣдзиць*” [4, с. 240–241]. Пазней адбылося перасэнсаванне выразу, прыстасаванне яго да школьнай рэчаіснасці. У савецкі час вельмі пашыранай была навучальна-пакаральная форма ўздзеяння на вучняў, якія не выканалі хатняе заданне, – дадатковыя заняткі пасля сканчэння ўсіх урокаў у гэты дзень. Нерэальнасць вобразнай асновы фразеалагізма з пункту гледжання сучаснага носьбіта мовы (як гэта можна залезці ў жывёліну казу і там сядзецц?) прыводзіць да пэўнай яго структурна-вобразнай трансфармацыі, сустракаем і такі варыянт, у якім быццам бы не парушана логіка лексічнай спалучальнасці – **на казе сядзецц:** *А мой шалапут пэўно зну на казе сядзеў, бо позно дадому прышоў.* Старына Маст. Ужываецца і скарачаны фразеалагізм не з дзеяслоўным, а з прыслоўным значэннем:

**У казе застацца.** *Іран.* Пасля ўрокаў за нявыкананае заданне на дадатковыя заняткі (застацца). *А Саішку хоць і цяшка ўдавалася вучоба, але ён у хаці дапазна сядзеў за кнішкамі кап пасья ў школе ў казе ні застацца.* Крупава Лід.

Адзначаныя прыклады ілюструюць выпадкі, калі архаічнае слова фармальна не змяняецца, а накладваецца на сучаснае слова, супадае з ім вонкавай формай. Сэнсавая неадпаведнасць гэтых слоў можа прыводзіць да зацяжнення ўнутранай формы фразеалагізма, да яе алагічнасці. Але, нягледзячы на гэта, фразеалагізм працягвае жыць дзякуючы таму, што ўсе яго кампаненты сінхранічна распазнавальныя.

Фразеалагічны кампанент на стадыі старэння або ў выпадку слабай асвоенасці (іншамоўнае слова) можа не знаходзіць у лексічнай сістэме фармальнага “дубліката”. Становячыся няясным, ён паступова прыводзіць да зацяжнення, незразумеласці вобразнай асновы, да знакавалагічнай непаўнацэннасці фразеалагізма. Каб выправіць гэтую недарэчнасць, “выратаваць” фразеалагізм, мова выкарыстоўвае такі прыём, як народная этымалогія.

Народная этымалогія ўзнікае тады, калі кампанент фразеалагізма не мае семантычнай суаднесенасці з лексемай свабоднага ўжывання, з’яўляецца незразумелым. Цьмянасць структурнага элемента спараджае неадпаведнасць фразеалагізма пераменнай сінтаксічнай адзінцы. Носьбіты мовы імкнуцца адрадыць двухпланаваць фразеалагізма. І калі гэта ўдаецца, фразеалагізм «можа атрымаць новае вобразнае напаўненне, што забяспечвае, а нярэдка нават узмацняе яго экспрэсію. “Рэканструкцыя” зыходнага вобраза ў такіх выпадках

будзе несапраўднай: яна рэгулюецца заканамернасцямі памылковай аналогіі» [5, с. 171].

Народнаэтымалагічнае перасэнсаванне фразеалагізма адбываецца праз паранімічную ці аманімічную трансфармацыю кампанентаў. Сутнасць яе ў тым, што незразумелы ці малавядомы кампанент “падцягваецца” да фармальна падобнага слова, значэнне якога вядомае. У выніку адбываюцца зрухі ў вобразнай структуры фразеалагізма. Красамоўным прыкладам такой трансфармацыі могуць быць фразеалагізмы **ў чорта на кулічках, да чорта на кулічкі.** Сваім паходжаннем яны сягаюць да часоў падсечна-агнавога земляробства. Пры такім земляробстве пад сельскагаспадарчае поле асвойваліся лясныя мясціны. Спальваліся дрэвы, попел служыў угнаеннем, і на гэтым месцы некалькі гадоў садзілі і сеялі. Каб спаліць дрэвы на корані, трэба было спачатку іх засушыць, бо сыры лес гарыць кепска. Для гэтага рабілі засечкі на ствалах, якія называліся *чэрыць (чэрыці)*. Пазней слова *чэрыць* у выніку метанімічных пераносаў набыло дадатковыя значэнні – ‘праведзеная лінія, мяжа ў выглядзе вырубкі ў лесе’, ‘высечаны ўчастак лесу’, ‘паласа, частак зямлі, вырабленай у лесе пад ворыва’. Слова *кулічкі (куліжкі, кулачкі)* першапачаткова мела значэнне ‘частак з-пад лесу, расчышчаны пад ворыва, часам луг’. Пасля яго развіло ў розных гаворках іншыя значэнні і адценні значэнняў, большасць з якіх мае дачыненне да сельскагаспадарчых гоняў у лясной мясцовасці, напрыклад: ‘поле і луг у лесе’, ‘уклінены ў лес частак поля ці лугу’, ‘расчышчанае месца ў лесе, дзе расстаўляюць лён для прасушкі’, ‘месца ў лесе, дзе паміж кустамі ці на дзялянках можна касіць траву’, ‘невялікая лясная паляна’, ‘невялікі лес сярод палёў’, ‘частак зямлі’.

Можна меркаваць, што прасторавае значэнне далечыні ў гэтых фразеалагізмах складвалася на падставе таго, што чэрыці і кулічкі знаходзіліся далёка, бо паблізу жыллі палі ўжо былі распрацаваныя. Такім чынам, элементам фонавага значэння слова *кулічкі* выступае ўяўленне пра адлегласць, далечыню, што знайшло рэалізацыю ў фарміраванні фразеалагічнага значэння: *у чорта на кулічках* ‘вельмі далёка, у аддаленых мясцінах (быць, жыць, знаходзіцца і пад.)’, *да чорта на кулічкі* ‘невядома куды і для чаго (ісці, ехаць і пад.)’. Такім чынам, кампанент *чорт* першапачаткова не меў ніякай сувязі з назвай міфічнай істоты. Можна меркаваць, што ў фразеалагізме *ў чорта на кулічках* першы назоўнікавы кампанент меў выгляд *чэръ / чэрти* (рэканструкцыя: *у чьрти на куличькахъ*). Пазней, калі падсечна-агнавое земляробства адышло ў нябыт, звязаная з ім непасрэдна прафесійная лексіка пачала страчвацца. Слова *чэръ (чэрти)* застарэла і стала незразумелым. Цьмянасць кампанента спарадыла неадпаведнасць пераменным сінтак-

січным адзінкам. Носьбіты мовы імкнуцца адра-дзіць двухпланавасць фразеалагізмаў. У выніку паранімічна-аманімічнай трансфармацыі незразумелы кампанент “падцягваецца” да фармальна падобнага слова *чорт* (у множным ліку *чэрці*) са значэннем ‘нячыстая сіла’, і фразеалагізмы атрымліваюць новае вобразнае напаўненне.

Падобныя вытокі, звязаныя з падсечна-агнявым земляробствам, мае пашыраны ў беларуска-ўкраінскім моўным арэале яшчэ адзін фразеалагізм, у якім пераважае варыянт *кулачкі*, а не *кулічкі* (гл. падрабязней: [6]):

**Чэрці на кулачках не ідуць (не сыходзіліся).** Вельмі рана, перад світаннем. *Чаго ты ўстаў? Сьні. Яшчэ чэрці на кулачкі не ідуць.* Мікелеўшчына Маст. *Чалавек неаспалы, ашчэ чэрці на кулачкі ні сходзіліся, а ён ужэ нешта робіць.* Жылічы Гродз. (СНМ, 94).

Падамо яшчэ некалькі прыкладаў, у якіх дзеянне народнай этымалогіі прывяло да непазнавальнасці першапачатковага вобразнага малюнка фразеалагізмаў.

**Абцасам у вочы лезці.** *Асудж.* Назойліва прыставаць, невыносна дакучаць. *Замайчы! Апцасам у вочы лезаю!.. Дай старшым сказаць! Вензавец Дзятл.* • Першы кампанент фразеалагізма – ад слова з лацінскай мовы *obcessus* ‘шалёны, у якім сядзіць д’ябал’, што прыйшло праз польскую мову (*obces, obceset* ‘дзёрзка, нахабна, бесцырымонна’). Пазычанне ўспрымаецца як субстантыў, яго сэнс невыразна ўсведамляўся носьбітамі гаворак. Гэтым тлумачыцца народнаэтымалагічнае прыстасаванне цьмянага слова да зразумелага назойніка германскага паходжання *абцас* ‘цвёрдая набойка на падэшве абутку пад пятой; каблук’.

**Ад гарода да плота хадзіць.** *Няўхв.* Без справы, без мэты. *За цэлы дзень нічога не зрабіла, ходзіш ад гарода да плота.* Канвелішкі Воран. (ППФВ, 4). • Фразеалагізм утварыўся на аснове біблейнага сюжэта, у якім паказаны безвыніковыя хаджэнні Ісуса Хрыста ад цара Іудзеі Ірада да вярхоўнага суддзі Пілата, якія пэўны час не ведалі, як вырашыць лёс Ісуса. У такім афармленні фразеалагізм склаўся ў асяроддзі беларусаў каталіцкага веравызнання, богаслужэнне для якіх вялося на польскай мове. Па-польску *Ірад* пішацца і гучыць як *Hérod, a Пілат* – як *Pilat* з націскам на перадапошнім складзе. Паколькі ў беларускіх каталікоў родная мова беларуская, яны прыстасавалі гэтыя не зусім зразумелыя польскія словы да сваіх звыклых – *гарод* і *плот*. Дарэчы, гэты фразеалагізм у сваямоўным афармленні вядомы і шэрагу еўрапейскіх моў, напрыклад такіх, як польская, чэшская, нямецкая, дзе імёны біблейных персанажаў захоўваюцца.

**Лезці граком у вочы.** *Няўхв.* Назойліва прыставаць, дакучаць. *Ні лезь граком у вочы да міне, мне трэба карову даіць.* Каменка Шчуч. • Кам-

панент *грак* успрымаецца са значэннем ‘птушка сямейства крумкачовых з чорным бліскучым апярэннем’. Першапачаткова яно ўвайшло ў фразеалагізм як слова ўкраінскага паходжання *грач* (*грак*) ‘удзельнік якой-н. гульні’.

**Чарапы ў вачах становяцца (стаяць) каму.** У чым-н. хваравітым уяўленні ўзнікаюць розныя страхі, здані, каму-н. што-н. здаецца. *Табе ўжо чарапы ў вачах становяцца, нівядома што здаецца.* Вераскава Навагр. *Табе што ўжо хіба чарапы ў вачах стаяць?* Вераскава Навагр. • Кампанент *чарапы* – пераробленае незразумелае слова *тарапы*. Прасочваецца генетычная сувязь апошняга з праславянскім каранем \**torp-* ‘паваротлівы, спрытны, жвавы’ (Фасм.-4). Элемент *торп-* лёг у аснову такіх, напрыклад, слоў, як *тарапіцца* ‘спяшацца’, *тароплівы* ‘паспешлівы, хapatлівы’, *тарапаты* ‘клопат, турботы’ (СПЗБ-5, 88), *таропкі* ‘паспешлівы, жвавы’ (ДСЛ). На базе іх узніклі лексічныя адзінкі са значэннем ‘мітусенне, мільганне ў вачах’ тыпу *тарапаны, тарпэ* (СПЗБ-5, 88, 91). Апошнія атрымалі далейшае развіццё, спарадзілі шляхам метафарычнага пераносу семантычныя варыянтны, прыкладны сэнс якіх – ‘здані, нешта страшнае, жудаснае ў чым-н. часта хваравітым уяўленні’: *прытаропны* ‘страшны’ (Бабіна Гродз.), *прытаромны* ‘страшны, жудасны’ (СНМ, 115), ‘дзіўны, нязвыклы’ (СГВ, 385), *тарапаты* ‘нявытрыманы, прыдзірлівы’ (СГВ, 480), ‘дурнаваты’ (СПЗБ-5, 88), *таропно* ‘страшна, прытаромно ‘жудасна, жажліва, страшна’ (СНМ, 115), *утароп* ‘вар’ят’ (СПЗБ-5, 241), *таранкі* ‘здані, штосьці жахлівае’ (Балотца Навагр.), *тарапы* ‘здані, штосьці жахлівае’ (Уселюб Навагр.). У фразеалагізме *тарапы ў вачах становяцца* першы незразумелы кампанент змяніўся на сучаснае слова *чарапы*. Вобразны змест фразеалагізма абнавіўся, але сэнсавы і эмацыйны бок фразеалагізма захаваўся, бо чэрап (чарапы) – гэта рэалія, якая таксама ў свядомасці чалавека выклікае неспакойныя асацыяцыі.

**Даць (даваць) пяць.** *Жарт.* *Фам.* Ужываецца пераважна ў форме загаднага ладу і, як правіла, суправаджаецца поціскам рукі. 1. Вітацца ці развітвацца з кім-н. *Ну, я ўжэ пашоў, дай пяць.* Правыя Масты Маст. 2. Цвёрда абяцаць што-н. *Даю пяць, што заўтра да цібе прыду.* Вострава Карэл. 3. Пацвердзіць згоду, дамоўленасць у чым-н. *Ну вось і згадзіліся, дай пяць!* Барысаўка Іўеў. *Калі хочучь утачніць, што дагаварыліся, то кажуць – дай пяць!* Правыя Масты Маст. *Ну, от і дагаварыліся, дай пяць, на гэтым і разойдзімся.* Заборцы Астр. 4. Выказаць прымірэнне з кім-н. *Ну ўсё, што было, тоя сплыло, дай пяць!* *Хваціць ваўком глядзець! Дай пятаха!* Старына Маст. 5. Выказаць пахвалу каму-н. за што-н. *Маладзец, што прышоў, дай пяць!* Гудзевічы Маст. *О, дык цябе можна павінішаваць, дай пяць!* Зенявічы Навагр. • Другі

кампанент фразеалагізма – колькасны лічэбнік, які замяніў архаічнае слова *пядзь* ‘пядзя’. Можна меркаваць, што метанімічная замена адбылася лёгка, бо *пядзь* (*пядзя*) усведамляецца як частка рукі, якая складаецца з пяці элементаў-пальцаў.

Аналіз дыялектнай фразеалогіі сведчыць, што народнаэтымалагічнае пераасэнсаванне фразеалагізма – гэта не такая простая з’ява. Адаленне ад кампанента, які страціў актуальнасць, і пошук адэкватнага замяняльніка можа працягвацца доўгі перыяд часу праз падбор і выпрабаванне розных варыянтаў. Так, перш чым выйсці на кампанент *граком* у фразеалагізме *лезіці* (*скакаць, ляцець*) *граком у вочы*, беларускія гаворкі апрабавалі і такія кампаненты, як *зграком, згракам, азграком, зграчом*: *Чаго ты старэйшым зграком у вочы лезыш?! Вот ужо дзіятко!.. Сарокі Шчуч. Са сьвякрухай жылі – усё згракам на міне ляцела. Пат старасыць памякчэла. Памярла яна, пуста ў хаці стала. Красулі Шчуч. А гэта Маня ўжо ўсім прышлася, чуць што – азграком у вочы скача. Няцеча Лід. Як прыстаў – дай бутэльку. Зграчом у вочы леза, спасу німа. А дзе я вазьму. Ашмянцы Шчуч.*

На шляху паміж кампанентамі польск. *obceset* і бел. *абцасам* у фразеалагізме *абцасам у вочы лезці* выкарыстаны такія варыянты, як *обцасам, обсасам, абцэсам, абсцэсам, абсасам, вобцасам, вэбсусам, вобсаса, вобсас*, напрыклад: *Ну й дзіця, ні дасць ш чалавекам пагаварыць, опцасам у вочы леза. Старына Маст. Зачыняй дзьверы, бо гэтыя дзеці опсасам у вочы лезуць. Паўлаўшчына Ваўк. Такі гаткі хлопцы, апцэсам у вочы кідаюцца. Янаўляны Лід. Я яму кажу адно, а ён абсцэсам леза ў вочы, што яго ні было там. Амбілеўцы Шчуч. Вопцасам у вочы леза, рады німа. Ваўкавічы Навагр. Што за чалавек – вопсаса ў вочы леза, хоць ты яму кол на галаве чашы. Крапіўніца Свісл. Што лезыш вопсаса ў вочы?! Зарас я табе налезу. Агрызкі Маст. А ён вэпсусам у вочы леза. Ляпёшкі Іўеў.*

Фразеалагізм *чарапы ў вачах становяцца* таксама мае шэраг варыянтаў: *Так спалохалася, што аш тарпэ ў вачах станавяцца. Кіралі Шчуч. (СПЗБ-5, 92). Ці гэто тарапачэ ў вачах насталі, ці праўды нешто было за кустам, але я ўвесь ацапянеў. Беражна Карэл. (НС, 84). Да калодзежа на воду ні выйдзе, усё тарапке ў вачах насталі: нешто схопіць яе, укусіць. Балотца Навагр. Тарапаны ёй зрабіліся. Альхоўка Навагр. (СПЗБ-5, 88). Ну і цемь на вуліцы. Як гэта дадому дайсьці? Мне ўжо вытарапкі ў вачах стаяць. Лаздуны Іўеў. Вотарапяцянь у вачах становіцца. Альхоўка Навагр. (СПЗБ-1, 329).*

Вышэй паказаны біблейны фразеалагізм (*ад гарода да плота*) функцыянуе і ў варыянце, дзе змяніўся толькі адзін кампанент, а другі захаваў форму (але не значэнне), блізкую да зыходнай (*ад гарода да пілата*): *Як некалі жыла Таліха?..*

*Ні глядзела сваёй работы. Устаніць, карову выведзіць, печы ні цепліць, а пайшла на вёсца на цэлы дзень. Вось і казалі на яе: ходзіць ад гарода да пілата. Косцевічы Астр. Хадзіць то хаджу, але што з гэтага, хаджу ад пілату да гароду, а толку нікага. Дзірванцы Шчуч.*

Такім чынам, адна з асаблівасцяў дыяхранічнага развіцця фразеалагізмаў у тым, што яны, нягледзячы на гістарычныя змены ў лексіцы, на якой заснаваны, імкнуцца да стабільнасці сваёй фармальна-семантычнай структуры. Пры немагчымасці захаваць ранейшае лексічнае аблічча яны не страчаюцца, а імкнуцца прыстасавацца да новых моўных рэалій.

### Спіс скарачэнняў

ДСЛ – Янкова Т. С. Дыялектны слоўнік Лоеўшчыны. – Мінск, 1982; ЖНСл. – Жывое наша слова: дыялектал. зб. / рэд. Л. П. Кунцэвіч, І. Я. Яшкін. – Мінск, 2001; ЗНФ – Лепешаў І. Я. З народнай фразеалогіі: дыферэнц. слоўнік. – Мінск, 1991; МСГВ – Сцяшковіч Т. Ф. Матэрыялы да слоўніка Гродзенскай вобласці. – Мінск, 1972; НС – Народнае слова / пад рэд. А. Я. Баханькова. – Мінск, 1976; НС-ць – Народная словатворчасць / рэд. А. А. Крывіцкі, І. Я. Яшкін. – Мінск, 1979; ППФВ – Сцяшковіч Т. Ф. Прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы, выслоўі народных гаворак Гродзенскай вобласці. – Гродна, 1968; СДФГ – Даніловіч М. А. Слоўнік дыялектнай фразеалогіі Гродзеншчыны. – Гродна, 2000; СБНФ – Мяцельская Е. С., Камароўскі Я. М. Слоўнік беларускай народнай фразеалогіі. – Мінск, 1972; СГВ – Сцяшковіч Т. Ф. Слоўнік Гродзенскай вобласці. – Мінск, 1983; СНМ – Цыхун А. П. Скарбы народнай мовы: з лексічнай спадчыны насельнікаў Гродзенскага раёну. – Гродна, 1993; СНМ-2 – Цыхун А. Скарбы народнай мовы: з лексічнай спадчыны насельнікаў Гардзенскага раёну. – Гародня, 2014; СПЗБ – Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5 т. – Мінск, 1979–1986; ТС – Тураўскі слоўнік: у 5 т. – Мінск, 1982–1987; Фасм. – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – М., 1986; Юрч.-1 – Юрчанка Г. Ф. І коціцца і валіцца. – Мінск, 1972.

Скарачаныя назвы адміністрацыйна-тэрытарыяльных раёнаў: *Астр.* – Астравецкі, *Ашм.* – Ашмянскі, *Брасл.* – Браслаўскі, *Бераст.* – Бераставіцкі, *Бял.* – Бялыніцкі, *Ваўк.* – Ваўкавыскі, *Воран.* – Воранаўскі, *Гор.* – Горацкі, *Гродз.* – Гродзенскі, *Дзятл.* – Дзятлаўскі, *Іўеў.* – Іўеўскі, *Карэл.* – Карэліцкі, *Круп.* – Крупскі, *Лід.* – Лідскі, *Лоеў.* – Лоеўскі, *Лях.* – Ляхавіцкі, *Маст.* – Мастоўскі, *Мсцісл.* – Мсціслаўскі, *Навагр.* – Навагрудскі, *Паст.* – Пастаўскі, *Свісл.* – Свіслацкі, *Сл.* – Слонімска, *Стол.* – Столінскі, *Чачэр.* – Чачэрскі, *Шчуч.* – Шчучынскі.

### Спіс літаратуры

1. **Лепешаў, І. Я.** Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў / І. Я. Лепешаў. – Мінск: БелЭн, 2004. – 448 с.
2. **Попов, Р. Н.** Фразеологизмы современного русского языка с архаичными значениями и формами слов: учеб. пособие для филол. спец. пед. ин-тов / Р. Н. Попов. – М.: Высш. шк., 1976. – 200 с.
3. **Виноградов, В. В.** Избр. труды: лексикология и лексикография / В. В. Виноградов; отв. ред. и авт. предис. В. Г. Костомаров. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
4. **Насовіч, І. І.** Слоўнік беларускай мовы / І. І. Насовіч. – Мінск: БелСЭ, 1993. – 792 с.
5. **Мокиенко, В. М.** Славянская фразеология: учеб. пособие для вузов по спец. “Рус. яз. и лит.” / В. М. Мокиенко. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 287 с.
6. **Даніловіч, М. А.** Пра *чорта* і *кулічкі*: этымалагічны аналіз фразеалагізмаў / М. А. Даніловіч // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2009. – № 3. – С. 81–85.

Віктар ІЎЧАНКАЎ,  
доктар філалагічных навук

## ПРАВАПІС ЛІТАРЫ О: ДЫНАМІКА ЗАСВАЕННЯ Ў ПІСЬМОВАЙ ПРАКТЫЦЫ

Пасля прыняцця Закона Рэспублікі Беларусь “Аб Правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі” (2008) і ўвядзення яго ў дзеянне (2010) быў абвешчаны пераходны перыяд да 2013 г., паводле якога новая рэдакцыя правапісу паступова ўводзілася ў школьную, універсітэцкую, справавую, юрыдычную і іншыя практыкі. У распрацаваным плане мерапрыемстваў маштабна былі задзейнічаны дзяржаўныя органы, установы адукацыі і культуры. Зразумела, што вялікую ролю ў гэтым працэсе адыгрывалі СМІ. Ім адводзілася ледзь не галоўнае месца ў генэрыраванні правапісных асноў. Газету “Звязда” нездарма называлі эксперыментальнай пляцоўкай па апрабаванні новай рэдакцыі правапісу, а пасля і крыніцай укаранення яго ў практыку.

Аналіз дынамікі засваення правапісу літары о ў гэтым артыкуле праводзіцца на матэрыяле медыятэкстаў выданняў “Звязда”, “Настаўніцкая газета” і “Мінская праўда”. Часам выкарыстоўваюцца звесткі інтэрнэт-рэсурсаў. Паданалізны матэрыял ахоплівае храналагічныя рамкі за 2013–2020 гг. Назіранні паказалі перавагі і недахопы ў захаванні заяўленай арфаграфічнай нормы.

Метадам суцэльнай выбаркі фіксавалася напісанне імя ўласнага **Токіа**, а таксама слоў **трыа**, **адажыа**, **партфоліа**. Лексемы розныя па частотных характарыстыках. Першая з іх актуалізавалася ў пісьмовай камунікацыі ў сувязі з правядзеннем чарговых Алімпійскіх гульняў. У газеце “Звязда” выяўляецца тэндэнцыя да паступовага (і ў храналагічнай дынаміцы) і трывалага ўкаранення правапіснай нормы.

Кантэкстуальнае прымяненне імя ўласнага **Токіа** ў “Звяздзе” самае разнастайнае. Часцей за ўсё слова ўжываецца ў якасці лакальнай намінацыі спартыўнага мерапрыемства, здарэння, падзеі: *Алімпійскія гульні ў **Токіа** запланаваны на перыяд з 24 ліпеня па 9 жніўня 2020 года* (23.03.20); *Японія і МАК дамовіліся, што Алімпіяда ў **Токіа** павінна прайсці не пазней за лета 2021 года* (24.03.20); *Да старту летніх Алімпійскіх гульняў у **Токіа** засталася 159 дзён* (15.02.20); *263 беларускія спартсмены рыхтуюцца да Алімпіяды ў **Токіа*** (15.02.20); *МАК плануе перанесці марафон на Алімпіядзе з **Токіа** ў Сапара* (19.10.19); *Карына Таранда выканала кваліфікацыйны нарматыв на Алімпіяду ў **Токіа*** (6.06.19); *Смецязвоз заехаў*

*у натоўп у **Токіа*** (19.04.19); *Выканкам МАК зацвердзіў расклад летняй Алімпіяды-2020 у **Токіа*** (20.07.18); *У **Токіа** аўтамабіль урэзаўся ў натоўп пешаходаў* (12.06.18); *Першы беларуска-японскі эканамічны форум праходзіць у Японіі. Ён праводзіцца з 9 па 11 мая ў **Токіа** і **Осака*** (11.05.18); *Аляксандра Сасновіч не змагла выйсці ў паўфінал турніру WTA ў **Токіа*** (23.09.16); *Вікторыя Азаранка завяршыла выступленне на тэнісным турніры ў **Токіа*** (17.09.14).

Імя ўласнае нярэдка выступае ў метанімічным значэнні: *На падрыхтоўку да **Токіа-2020** Японія ўжо выдаткавала 12 мільярдаў долараў* (21.03.20); ***Токіа** наведаміў, што Трамп наведвае Японію 5–7 лістапада* (29.10.17); *У праграму **Токіа-2020** уключаны 15 новых дысцыплін* (22.07.17); ***Токіа** і Тэгеран дасягнулі дамоўленасці аб інвестыцыйным пагадненні* (14.10.15); *У Маскве і **Токіа** заклапочаныя планами ЗША па размяшчэнні ядзернай зброі* (24.09.15); *На ўзроўні **Токіа*** (3.04.15).

У тэкстах “Звязды” выяўлены 202 выпадкі ўжывання словаформы **Токіа** / **Токіо**, з якіх 120 – правільныя, 82 – няправільныя. Неправамернае ўжыванне фіксуецца ў выпадках: *Варыянт з адтэрміноўкай правядзення летніх Алімпійскіх гульняў у **Токіо** магчымы, калі нельга будзе правесці спаборніцтва ў звычайным фармаце* (23.03.20); *Аднак з-за пераносу летняй Алімпіяды ў **Токіо** з 2020-га на 2021 год гэты пункт прыйшлося перагледзець* (15.04.20); *Пра гэта наведаміў журналістам у **Токіо** кіраўнік фірмы Сюэхэй Камацу* (31.03.19); *Валяцін Елізар’еў ставіў спектаклі ў Ленінградзе, Маскве, Стамбуле, Варшаве, **Токіо**, Анкары, Каіры* (27.09.18); *Кітай, Японія і Рэспубліка Карэя правядуць трохбаковы саміт у **Токіо*** (1.05.18); *Фігуркі ў стылі анімэ стануць талісманамі Алімпіяды-2020 у **Токіо*** (28.02.18); *Частка **Токіо** засталася без святла* (2.10.16); *Кансультацыі па мірнай дамове паміж РФ і Японіяй пачаліся ў **Токіо*** (31.01.14); *Першая ракетка амерыканка Серэна Уільямс знялася з турніру ў **Токіо*** (19.09.13); *Вікторыя Азаранка пакідае турнір у **Токіо*** (24.09.13); *Лідэры Японіі і ЕС абмяркуюць у **Токіо** дагавор аб свабодным гандлі і рэгіянальныя пытанні* (30.05.15). У апошнім сказе некарэктна ўжыта форма **лідэры** замест **лідары**.

Сустрэкаецца ў “Звяздзе”, на жаль, і словаформа **Токіі**: *Мы лічым, што іх непасрэдных продкі*

належалі да старажытнай папуляцыі людзей у Азіі ці ж прыбылі з Афрыкі ў большыя позныя перыяды”, – адзначыў адзін з удзельнікаў даследавання Ёсукэ Кайфа з універсітэта **Токіё** (29.01.15).

Іншую правапісную карціну назіраем пры ўжыванні слова **трыя**. Яно ў газеце “Звязда” сустракаецца 168 разоў, а няправільная форма **трыо** – 12: Весиці марафон будзе **трыо** харызматыкаў са знакамітых амерыканскіх вячэрніх шоу: Джымі Фэлан, Джымі Кімэл і Стывен Колберт (15.04.20); **Трыо** ШАКРАС наогул выдае песню, у якой няма ніводнага слова, акрамя загалова “Ла-лей-ла” (27.01.20); Заяўкі на ўдзел падалі большы за 10 калектываў. Гэта дуэты, **трыо**, септэты і г. д. (17.04.20); У нас будзе гэтае яркае **трыо** жаночых вобразаў з бландзінкі, brunetki і рыжай, – інтрыгуе рэжысёр (25.03.19); Але гэта якраз той выпадак, калі лепш адзін раз убачыць – тым больш, **трыо** вядучых на сцэне (Зінаіда Курьяновіч, Хелена Мерааі і Яўген Перлін) і заадрывыя каментатары шоу (Георгій Калдун і Андрэй Макаёнак) настараліся максімальна дапоўніць прыгожую карцінку інфармацыяй (25.11.18); Ён прыязджаў у Беларусь і выступаў у складзе гітарнага **трыо** (13.09.16); Але найбольшыя шанцы на перамогу, паводле панярдніх прагнозаў брытанскай букмекерскай канторы William Hill, маюць прадстаўнікі Італіі – хлапцае поп-операе **трыо** “Il Volo”, пераможца 65-га фестывалю ў Сан-Рэма (13.03.15); Асабліва ўсе імкнуліся паглядзець і сфатаграфавана з веліканамі джунгляў – **трыо** сланоў, якія з задавальненнем назіралі імаглікаму натоўпу (29.06.14) і інш.

Як бачым, пры ўстойлівай тэндэнцыі да правамернага напісання запазычанняў з фіналямі **-іа**, **-ыа** “Звязда” ўсё яшчэ зазнае ўплыў старой правапіснай практыкі, чым стварае зоны камунікатыўных рызык, пад уздзеянне якіх падпадае чытацкая аўдыторыя.

У газеце “**Мінская праўда**” ў цэлым правіла вытрымліваецца паслядоўна: Трэба сказаць, творчае **трыа** цалкам апраўдала ўскладзеныя на яго надзеі, стварыўшы надзвычай назітывны настрой сваімі вершамі, выдатным гумарам і песнямі (3.05.19); Але зараз мая галоўная мэта – Алімпійскія гульні ў **Токіа** (7.02.20); Разыгралі 200 камплектаў узнагарод у 15 відах спорту, а таксама ліцэнзіі на Алімпіяду ў **Токіа** (31.12.19); Ёсць работы барысаўскіх мастакоў, якія выстаўляліся ў Будапешце, Брно, Познані, Варшаве, Лондане, **Токіа**, Хельсінкі, і ў асабістых калекцыях Леаніда Брэжнева, Ціма Сарпанева, Алены Абрацовай (10.07.19). Аднак трапляецца і некарэктнае напісанне: У **Токіа** працуе Інстытут славянскай культуры імя Станіслава Манюшкі (10.04.19).

Бездакорнасцю ў захаванні арфаграфічнай нормы напісання літары о ў паданалізных запа-

зычаннях вылучаецца “**Настаўніцкая газета**”: ...знайсці новага напарніка і спрацавацца з ім для паспяховага выступлення на Алімпіядзе ў **Токіа** (29.02.20); А традыцыйная прэмія “Беларускі спартыўны Алімп”, паводле слоў Аляксандра Лукашэнкі, павінна натхніць спартсменаў на новыя здзяйсненні на маючых адбыцца Алімпійскіх гульнях у **Токіа** (11.01.20); Аднак хутка нацыянальнай камандзе давядзецца прайсці галоўны экзамен – у ліпені стартуе Алімпіяда ў **Токіа** (28.11.19); Беларусь-японскі эканамічны форум адбыўся ў **Токіа** (12.05.18); У 2020 годзе ў **Токіа** ўпершыню на летніх Алімпійскіх гульнях будзе прадстаўлена скалалажанне – від спорту (4.04.17); Важнай умовай для ўключэння віду спорту ў праграму II Еўрапейскіх гульняў у 2019 годзе з’яўляецца магчымасць адбору на Алімпіяду-2020 у **Токіа** (3.12.16); Прэзентацыя выдання адбылася пры ўдзеле лідара этна-**трыа** “Тройца” Івана Кірчука (28.12.19); Прыгожая музыка гучала ў выкананні **трыа** “Адажыя” дзіцячай музычнай школы мастацтваў № 2 Баранавіч (19.05.18); Так, практычна ніводнае ўніверсітэцкае мерапрыемства не абыходзіцца без выступлення **трыа** Golden, створанага дзяўчынай і яе сяброўкамі (5.04.18); **Трыа** гітарыстаў выканалі музычны твор “Вечар за акном” (8.02.18); ...Бацькі выступаюць у складзе гомельскага студэнцкага **трыа** “Талісман” (25.11.2017); **Трыа** “Зорны шлях” з Цэнтра дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі Баранавіцкага раёна (20.05.17); Майстэрства ўзяло верх над хваляваннем – і беларускае **трыа** заваявала першае каманднае месца (9.06.16); Але наша сямейнае **трыа** не склалася (29.02.16) і інш.

Разнабой зафіксаваны ў напісанні слова **партфоліа**: І дапамагчы ў гэтым зможа сэрвіс па рэпетытарстве, які стане не толькі пошукавай сістэмай, але і своеасаблівым **партфоліа** для спецыяліста, дзе будзе змешчаны персанальны рэйтынг вынікаў яго вучняў (7.12.19); Адбор ажыццяўляўся на падставе **партфоліа** “Прафесійны алімп” (22.01.19); Першы завочны этап “Кіраўніцкае **партфоліа**” ўключаў тры складнікі (09.10.18); **Партфоліа** – у дапамогу (8.03.19) і інш.

І той жа час назіраем: Няма іншага апублікаванага **партфоліа** Антарктыды (15.08.19); Каницэпцыя інтэрнэт-платформы ўліку дасягненняў школьнікаў, якая дапаможа сфармаваць **партфоліа** для будучых працадаўцаў (13.05.19); Арганізатар выставы... на перыяд яе работы падрыхтаваў шэраг мерапрыемстваў, а менавіта – лекцыі, семінары, сустрэчы з удзельнікамі і куратарамі, **партфоліа** рэвю (1.05.19); Пагартушы яе **партфоліа**, падрыхтаванае да сумоўя... (14.07.17); Лічыцца, што ён не ўмеў пісаць партрэты, наяўнасць якіх у **партфоліа**

мастака з'яўлялася адным з асноўных патрабаванняў акадэміі (24.03.15).

На 102 выпадкі ўжывання арфаграмы прыпадае шэсць неправамерных напісанняў, што складае 5,88%.

Менш частотнае слова **адажыя** ў паданаліз-ных медыятэкстах характарызуецца арфаграфічнай стабільнасцю: *Падарункам для публікі стануць сусветна вядомыя і папулярныя музычныя кампазіцыі, дуэты і сіэны з опер, арыі, балетныя адажыя і варыяцыі, знаёмыя кожнаму мелодыі музычных геніяў усіх часоў* (Звязда. 18.03.18); *Напрыклад, Адажыя не можа доўжыцца больш за пэўны час: артысты стамляюцца фізічна. А ў нас у балэце другое Адажыя вялікае* (Звязда. 7.09.13); *Адажыя і эпілог з балета “Клеопатра” Вячаслава Кузняцова* (Звязда. 7.12.13); *Адажыя з “Лебядзінага возера” і па-дэ-дэ з балета “Дон Кіхот”* (Звязда. 14.05.15). Пры вытрымліванні патрабаванняў аднаго правіла (напісанне канцавога *-ыя*) у апошніх прыкладах назіраецца арфаграфічны разнабой у напісанні вялікай і малой літар слова *адажыя*.

Звернемся да асноўнага правіла. У двукоссе бяруцца назвы літаратурных твораў, навуковых прац, газет, часопісаў, рубрык, спектакляў, танцаў, музычных твораў, карцін і пад. Яно даволі агульнае. Пры яго прымяненні ёсць важная акалічнасць, якая можа стаць вырашальнай у пастаноўцы двукосся – умоўны характар выкарыстання слова (параўн.: філіял “Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа” Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі і Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа). Тэрмін *адажыя* мае некалькі значэнняў. У музыцы так могуць называць павольны тэмп, музычны твор або яго частку, напісаную ў такім тэмпе. Слова ўжываецца і ў танцы, і ў акрабатыцы, і ў балэце. Звядзём яго выкарыстанне (як і іншых падобных) да наступных арфаграфічных крытэрыяў. Калі перад намі назва музычнага твора, імя ўласнае пішам з вялікай літары ў двукоссі. Напрыклад: *Г. Я. Бардзін. “Адажыя” (кампазітар Т. Альбіноні)*. Такія назвы бяруцца ў двукоссе і пішуцца з вялікай літары (першае слова і імёны ўласныя), калі род або від музычнага твора не ўваходзіць у саму назву: *сімфонія “Юпітэр”, саната “Анасіяната”*. Калі ж назва музычнага твора ўяўляе сабой спалучэнне родавага слова (*сімфонія, саната* і пад.) з нумарам ці музычным тэрмінам, то яна пішацца з вялікай літары, але не бярэцца ў двукоссе: *была выканана Сёмая сімфонія Д. Шастаковіча, Першы канцэрт для фартэпіяна з аркестрам П. Чайкоўскага, Другая балада Шапэна, Сюіта № 3, Квартэт фа мажор*. Трэба адрозніваць назвы музычных твораў, якія могуць супадаць з назвамі жанру. Іх трэба пісаць

з вялікай літары без двукосся: *праграма выканаўцы ўключала Канцэрт А. Сен-Санса і Сімфонію-канцэрт А. Пракоф’ева. Але: кампазітар працаваў над фартэпіянным канцэртам*. Абазначэнні жанраў музычнага твора (*марш, серэнада, элегія, арыя, таката, інтэрмеца* і інш.) і музычна-танцавальных форм (*па-дэ-ша, па-дэ-дэ, па-дэ-труа, па-дэ-катр, па-дэ-пуасон* і інш.) пішуцца з малой літары.

Арфаграфічную сітуацыю ўжывання запачычанняў з канцавымі *-іа, -ыа* можна наглядна перадаць графікам, у якім прасочваецца дынаміка засваення ў пісьмовай практыцы патрабаванняў правіла.

Графік словаўжыванняў у газеце “Звязда” і “Настаўніцкай газеце”.



Як бачым, крывая функцыянальных каардынат ненарматыўнага выкарыстання словаформ абнуляецца, што сведчыць пра нарошчванне правапіснай практыкай захавання арфаграфічнай карэктнасці ў выданнях.

У іншых камунікатыўных сферах прычынамі адхілення ад правіла могуць стаць экстралінгвістычныя фактары, якія датычаць: 1) ступені частотнасці выкарыстання слова, актуалізаванага ў пэўны перыяд, 2) платформеннасці размяшчэння (камп’ютарнага, мабільнага, мультымедыянага), 3) дыялектнага ўплыву, 4) інтэрферэнцыі. Пашырэнне доступу да вербальных платформаў, імгненнага распаўсюджвання тэксту, разбурэнне канонаў лінейнага тэксту не заўсёды спрыяюць нарматыўнай аднастайнасці напісанага. Так, на адным з парталаў сустракаем няправільную форму напісання: *У святочным канцэрте прынялі ўдзел Ганна Якавенка і Ганна Голуб, якія бліскуча выканалі знакамітае Адажыё з балета Я. А. Глебава “Маленькі прыніц”* (22-01-2020, <http://music.grodno.by/965-vnshuem.html>), што мусім кваліфікаваць як арфаграфічную некампетэнтнасць рэсурсу. Аднак такія выпадкі адзінкавыя і датычаць перш за ўсё камунікавання ў сацыяльных сетках.

Агляд правапіснай практыкі сведчыць пра тое, што правапіс літары *о* сцвярджае свае пазіцыі ў бок захавання арфаграфічнай нормы, уведзенай законам, аднак патрабуе дадатковых рэкамендацый для канкрэтных медыя і адпаведнай карэктнароўкі прафесійнай рэдактарскай дзейнасці.

Васіль МУСІЕНКА,

аспірант кафедры мовазнаўства і лінгвадыдактыкі філалагічнага факультэта  
Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка

## ДРУГАСНЫЯ ТЭМПЕРАТУРНЫЯ НАМІНАЦЫІ НА МАТЭРЫЯЛЕ АД'ЕКТЫВАЎ БЕЛАРУСКАЙ І АНГЛІЙСКАЙ МОЎ

УДК 81'367.623:[811.161.3+811.111]

Артыкул прысвечаны другасным лексіка-семантычным варыянтам тэмпературных прыметнікаў у беларускай і англійскай мовах. Выяўляецца спецыфіка другасных намінацый, вызначаюцца агульныя і спецыфічныя рысы для кожнай з моў. Семантычны аналіз прыметнікаў будзецца на палажэннях рэцыпіентнага аналізу. Праводзіцца супастаўляльны аналіз тэмпературнага выкарыстання прыметнікаў гарачага і халоднага спектраў, падчас якога разглядаюцца асноўныя лініі тэмпературнага развіцця.

Ключавыя словы: *прыметнік, другасныя намінацыі, семантыка, метафара, тэмпературныя прыметнікі.*

The article is devoted to secondary lexical-semantic variants of temperature adjectives in the Belarusian and English languages. The specifics of secondary nominations are shown up and the general characteristics of the both languages are settled. The semantical analysis of adjectives is build up on the provisions of the recipient analysis. The comparative analysis of adjectives of cold and hot patterns in their temperature using is carried out, whereby the principal lines of temperature development is considered.

Ад'ектыўныя намінацыі, якія адлюстроўваюць тэмпературны стан, у сваіх другасных значэннях перадаюць веды пра розныя якасці і ўласцівасці прадметаў аб'ектыўнай рэальнасці, апісваюць “вопыт асэнсавання і апісання духоўнай дзейнасці або духоўна-маральнай здольнасці чалавека” [1, с. 14]. Яны ўказваюць не столькі на колькасны паказчык, колькі на якасна-колькасную прымету, суадносную з нормай, усталяванай у моўнай карціне свету [2, с. 260]. Адзін з галоўных крытэрыяў для вызначэння характарыстыкі тэмпературы – тэмпература чалавечага цела. Гэты прынцып адлюстроўваецца ў тлумачэнні прыметнікаў са значэннем тэмпературы. Прыметнік *гарачы* часцей за ўсё вызначаецца як паказчык тэмпературы, вышэйшай за тэмпературу чалавечага цела, *цёплы* азначае тэмпературу, прыблізна роўную тэмпературы чалавечага цела, а прыметнік *халодны* – тэмпературу, ніжэйшую за тэмпературу чалавечага цела.

Тэмпературныя намінацыі шырока выкарыстоўваюцца для выражэння ўнутранага стану чалавека, яго думак, настрою, перажыванняў, поглядаў і перакананняў. У беларускай і англійскай мовах такія намінацыі разгледжаны недастаткова, і таму ўзнікла неабходнасць засяродзіць увагу на выяўленні сістэмнасці ўтварэння другасных лексіка-семантычных варыянтаў (ЛСВ). Іх утварэнне можна лічыць вынікам семантычнай дэрывацыі, які звязаны з пераносам першасных значэнняў на новыя аб'екты рэчаіснасці на аснове ўжо вядомага вопыту ўзаемадзеяння тэмпературных з'яў з іншымі нетэмпературнымі з'явамі.

Матэрыялам для даследавання паслужылі ад'ектыўныя адзінкі з “Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы”, а таксама з “Macmillan English Dictionary” і N-Корпуса беларускай мовы.

Развіццё другасных ЛСВ у многіх выпадках ажыццяўляецца па прадказальных мадэлях. Першасныя ЛСВ такіх назваў нібы даюць магістральную лінію, па якой у пэўных кірунках утвараюцца другасныя ЛСВ. Намі выяўлена 32 лексічныя адзінкі (17 у беларускай мове і 15 у англійскай), у якіх выражаецца той ці іншы тэмпературны рэжым. З усіх назваў толькі ў 20 развіліся другасныя значэнні, а астатнія засталіся ў межах тэмпературных градацый і не выявілі другасных ЛСВ.

Найбольш пашыраная сэнсавая структура засведчана ў словах *гарачы* і *hot*, дзе актуалізуюцца агульныя для дзвюх моў семы ‘вельмі моцны, напружаны; інтэнсіўны’ (*гарачая спрэчка, гарачы бой, гарачая работа*); ‘involving a lot of activity, argument or strong feelings’ – ‘звязаны з вялікай колькасцю актыўнасці, спрэчак або моцных пачуццяў’ (*a hot phase of the election campaign – гарачая фаза выбарчай кампаніі, hot competition – гарачая канкурэнцыя*); ‘запальчывы, нястрыманы; шпаркі’ (*гарачы хлопец*), ‘angry’ – ‘гнеўны, злосны, раздражнёны’ (*a hot temper – гарачы характар*). Толькі ў беларускай мове выяўлены ЛСВ ‘страсны, палкі’ (*гарачы прыхільнік, гарачы абаронца*); ‘які вызначаецца глыбінёй пачуццяў’ (*гарачае прывітанне, гарачае жаданне, гарачыя вочы, гарачае сэрца*). Спецыфічнымі для англійскай мовы выступаюць значэнні ‘difficult or dangerous to deal with and making you feel worried or uncomfortable’ – ‘тое, з чым складана або небяспечна спраўляцца і што прымушае адчуваць непакой ці нязручнасць’ (*hot life – гарачае жыццё*); ‘containing scenes, statements, etc. that are too shocking or too critical and are likely to cause anger or disapproval’ – ‘які змяшчаюць сцэны, выказванні, што занадта шакіруюць і могуць выклікаць гнеў або неза-

давальненне' (*the hot report* – гарачы даклад), 'feeling or causing sexual excitement' – 'які адчувае або выклікае сексуальнае хваляванне' (*a hot woman* – гарачая жанчына). У беларускай мове ў значэнні 'неразважлівы' можа ўжывацца прыметнік *гарачы*. Напрыклад: *І яшчэ, напэўна, таму, што я – гарачая галава, а ты – дыпламат і на складзе характару, і на прафесіі* (Наша Ніва); *Малады – гарачая галава!* (А. Лойка); *Ён, гарачая галава, да таго часу ўжо астыў і шмат што зразумеў – пасля хвалі снежаньска-студзенскіх арыштаў* (І. Шамякін); *Чалавек быў вельмі дзейны, і – "гарачая галава", як казалі пра яго рабочыя...* (М. Гарэцкі).

Больш простая сэнсавая структура назіраецца ў прыметнікаў *халодны* і *cold*, для якіх агульнае ЛСВ 'стрыманы ў праяўленні пачуццяў; раўнадушны, бясстрасны; пазбаўлены душэўнага цяпла; строгі, нядобразычлівы' (*халодны позірк, халодны прыём*), '(of a person) without emotion' – 'абьякавы, без эмоцый (пра чалавека)' (*a cold look / stare / welcome* – *халодны погляд / позірк / прыём*). Спецыфічны для англійскай мовы ЛСВ 'facts with nothing added to make them more interesting or pleasant' – 'нецікавы, непрыемны (пра факты рэчаіснасці)' (*the cold facts / truth* – *халодныя факты, халодная праўда*).

Для выражэння гарачыні, спякоты ў беларускай мове выкарыстоўваюцца прыметнікі *гарачы, спякотны*. У англійскай мове ім адпавядае слова *hot*. Беларускі адпаведнік *спякотны* не развіў другасных ЛСВ. І толькі ў сэнсавай структуры беларускага *гарачы* і англійскага *hot* развіліся другасныя ЛСВ прыкладна аднолькавага паказчыка, адной семантыкі, якая звязана з выражэннем унутранага стану чалавека і яго ментальнай характарыстыкі (*гарачая спрэчка, hot competition* – *гарачая канкурэнцыя*).

У рэцыпіентнай зоне прыметнікаў *цёплы* і *warm* актуалізуюцца агульныя для дзвюх моў семы 'які вызначаецца душэўнай цеплынёй' (*цёплая усмешка*); 'showing enthusiasm or affection; friendly' – 'які праяўляе энтузіязм або прыхільнасць; дружалюбны' (*warm smile* – *цёплая ўсмешка, warm reception* – *цёплы прыём, warm congratulations* – *цёплыя віншаванні, warm applause* – *цёплыя апладысменты*). Толькі ў беларускай мове выяўлены ЛСВ 'мяккі, прыемны для зроку, слыху' (*цёплая музыка, цёплы тон пейзажу*).

Спецыфічны для англійскай мовы прыметнік *lukewarm*, які ў першасным значэнні мае пэўны тэмпературны паказчык 'slightly warm' – 'злёгка цёплы'. Вынікам семантычнай дэрывацыі стаў ЛСВ 'not interested or enthusiastic' – 'незацікаўлены або не ў захапленні' (*a lukewarm response* – *цеплаваты адказ*). Адпаведны пераклад для гэ-

тага слова – *абьякавы* 'які не выяўляе ніякай цікакасці', 'які выяўляе раўнадушнасць' (*абьякавы выгляд, абьякавы тон*).

Падобныя другасныя значэнні таксама выкарыстоўваюцца ў тэмпературных прыметніках *халаднаваты* і *cool, tepid* 'not enthusiastic' – 'не ў захапленні' (*tepid applause* – *цеплаватыя апладысменты*). Словазлучэнне *tepid applause* можа перакладацца як *халодныя апладысменты*.

У выніку семантычнай дэрывацыі прыметнікаў *халаднаваты* і *cool* актуалізуюцца агульныя для дзвюх моў семы 'абьякавы, бясстрасны' (*халаднаватая цікакасць, халаднаваты вобраз*); 'not friendly, interested or enthusiastic' – 'непрыязны, незацікаўлены ці незахоплены' (*a cool reception* – *халаднаваты прыём*). Толькі ў англійскай мове выяўлены ЛСВ 'calm; not excited, angry or emotional' – 'спакойны; не ўзбуджаны, не злосны, не эмацыянальны': *He has a cool head* – *У яго халаднаватая галава* (разважлівая; цвярозая) = *he stays calm in an emergency* 'ён захоўвае спакой у надзвычайнай сітуацыі'.

Да ліку прыметнікаў, блізкіх па сваіх значэннях да слова *халодны*, адносяцца зыбкі 'халодны, сцюдзёны, золкі 'сыры, пранізліва халодны (пра надвор'е, дождж, вецер)', якія адпавядаюць англійскаму *chilly* 'too cold to be comfortable' – 'занадта халодны, каб быць камфортным', другасны ЛСВ гэтага прыметніка '(of people) not friendly' – '(пра людзей) непрыязны' (*a chilly reception* – *халодны прыём*).

Выніковая паняццевая сфера прыметнікаў *ледзяны* і *icy* ўключае вельмі падобныя для дзвюх моў семы 'пагардліва-халодны, знішчальны' (*ледзяны позірк*), 'халодна-раўнадушны, абьякавы' (*ледзяныя вочы, ледзяны выраз твару*); '(of a person's voice, manner, etc.) not friendly or kind; showing feelings of dislike or anger' – '(пра ледзяны голас чалавека, манеру і г. д.) непрыязны ці нядобры; які паказвае пачуццё непрыязнасці альбо злосці' (*My eyes met his icy gaze* – *Мае вочы сустрэлі яго ледзяны позірк*). У беларускай ментальнасці гэта выражае пагарду, абьякавасць да чалавека, у англійскай – непрыязнасць або злосць.

Зыходная паняццевая галіна для *марозны* і *frosty* хоць і супадае, але другасныя ЛСВ фіксуецца толькі ў англійскай мове 'unfriendly, in a way that suggests that sb does not approve of sth' – 'недружалюбны настолькі, што не ўхваляе нешта' (*a frosty look / reply* – *марозны погляд, адказ; The latest proposals were given a frosty reception* – *Апошнія прапановы атрымалі марозны прыём*).

Для выніковай паняццевай сферы *пякучы* і *burning* у беларускай мове выяўлены ЛСВ 'з'едлівы, калючы, востры' (*пякучае слова, пякучы*

язык), ‘які вельмі востра, балюча перажываецца; пакутлівы’ (*пякучае гора, пякучая крыўда; Вочы прыжмураныя, пякучыя і злыя*. І. Саркоў). У англійскай мове выяўлены ЛСВ ‘a very important and urgent’ – ‘вельмі важны і актуальны’ (*a burning issue / question* – *пякучае пытанне*). Агульныя для дзвюх моў семы ёсць у літаратурных прыкладах: *А вочы – свядзёлкі, вочы пякучыя* (М. Лынькоў); *Гэтаму ўражанню дапамагалі яшчэ дзве зморшчкі паміж броваў і шырока пастаўленыя пякучыя вочы* (У. Караткевіч); ‘eyes that seem to be staring at you very hard’ – ‘вочы, якія, здаецца, вельмі моцна глядзяць на вас’ (*burning eyes* – *пякучыя вочы*).

У фрэйме прыметнікаў *кіпучы* і *boiling* толькі ў беларускай мове выяўлены ЛСВ ‘дзеіны, ажыўлены, напружаны’ (*кіпучая дзейнасць*), ‘палкі, гарачы’ (*кіпучая натура*). У англійскім адпаведніку ЛСВ не развіліся. У другасным значэнні выкарыстоўваецца слова *ebullient* лацінскага паходжання. **Ebullient** 1. ‘full of confidence, energy and good humour’ – ‘поўны ўпэўненасці, энергіі і добрага настрою’ (*He was accompanied by an ebullient, talkative blonde*. – *Яго суправаджала бадзёрая [дасл. кіпучая], гаваркая бландзінка; She sounded as ebullient and happy as ever* – *Яна гучала так кіпуча і радасна, як ніколі*).

Семантычныя кампаненты прыметнікаў *вогненны*, *агністы* і *blazing* знаходзяць агульныя рысы ў тым, што рэцыпіентам аднолькава ўяўляецца калыханне пялёсткаў агню. Усе тры словы выкарысталі свой семантычны патэнцыял і ўтварылі другасныя ЛСВ ‘гарачы, парывісты страсны’ (*агністая душа, агністыя словы, вогненны парыў*). Для англійскага *blazing* узнікае крыху іншае адценне: ‘extremely angry or full of strong emotion’ – ‘надзвычай раззлаваны або поўны моцных перажыванняў’ (*She had a blazing row with Eddie and stormed out of the house* – *У яе была вогненная сварка з Эдзі і яна выскачыла з дому*).

Пры разглядзе семантычнай дэрывацыі прыметнікаў *агнявы* і *fiery* ў беларускай мове выяўлены ЛСВ ‘палымяны, гарачы, парывісты’ (*агнявы пацалунак*), ‘напоўнены напружанай барацьбой, бурнымі падзеямі’ (*агнявая эра*). У англійскай мове – ЛСВ ‘quickly or easily becoming angry’ – ‘які хутка ці лёгка злуецца’ (*She has a fiery temper* – *У яе агнявы нораў; a fiery young man* – *агнявы малады чалавек*); ‘showing strong emotions, especially anger’ – ‘які праяўляе моцныя эмоцыі, асабліва гнеў’ (*a fiery look* – *агнявы погляд*).

У сэнсавай структуры *палымяны* і *flaming* выяўлены ЛСВ ‘палкі, страсны’ (*палымяны патрыятызм, палымяны рэвалюцыянер*). У англійскай мове засведчаны ЛСВ ‘full of anger’ – ‘поўны

гневу’ (*a flaming argument / temper* – *палымяны аргумент, нораў*); ‘used to emphasize that you are annoyed’ – ‘узбуджаны, раздражнёны’ (*You flaming idiot!* – *Палымяны ідыёт!; Who let that flaming cat in?* – *Хто ўпусціў гэтага палымянага ката?*).

Такім чынам, тэмпературныя прыметнікі валодаюць высокім семантычным патэнцыялам і ўдзельнічаюць ва ўтварэнні тых фрагментаў моўнай карціны свету, якія звязаны з сацыяльнай, ментальнай і духоўнай дзейнасцю чалавека. Зыходная паняццевая сфера, звязаная з катэгорыяй тэмпературнасці, характарызуецца канкрэтнасцю, антрапацэнтрычнасцю і сувяззю з сэнсаматорным вопытам чалавека. Выніковая сфера заўсёды больш абстрактная і патрабуе асэнсавання праз апеляцыю да чаго-небудзь канкрэтнага, вядомага. Разумовыя здольнасці чалавека і яго ўнутраны стан атаясамліваюцца з рознымі адценнямі тэмпературы. Нягледзячы на агульныя кірункі ўтварэння другасных ЛСВ у беларускай і англійскай мовах, назіраюцца адметныя рысы, характэрныя для кожнай з моў. Як правіла, такія адрозненні абумоўлены шырокім ці вузкім аб’ёмам сэнсавых структур прыметнікаў, спецыфічнасцю іх спалучальнасці, а таксама колькаснымі паказчыкамі асобных ЛСВ ці наогул другасных намінацый. Толькі ў беларускай мове выяўлены ЛСВ *халодны* ‘звязаны з пачуццём унутранага, душэўнага холаду, страху, хвалявання’ (*Падумаў Міколка і аж уліп у зямлю, халодным потам абліўся*. М. Лынькоў); *У Яўхіма ад усяго гэтага закружылася галава й халодны камяк падкаціў пад горла*. В. Мудроў), толькі ў англійскай – *frosty* ‘unfriendly, in a way that suggests that sb does not approve of sth’ – ‘недружалюбны настолькі, што не ўхваляе нешта’ (*a frosty look / reply* – *марозны погляд / адказ, a frosty reception* – *марозны прыём*). Класіфікацыя па істотных прыкметах абумоўлена разнастайнасцю спосабаў спазнання аб’ектыўнай рэчаіснасці, агульнасцю падыходаў да катэгарызацыі моўных з’яў, дзякуючы чаму асноўныя прынцыпы мыслення атрымліваюць рэальныя і наглядныя ўяўленні ў канкрэтных тэмпературных вобразах.

#### Спіс літаратуры

1. Клімова, Ю. А. Имя прилагательное как репрезентант концепта “качество” в русской языковой картине мира : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Ю. А. Клімова ; Белгор. гос. ун-т. – Белгород, 2008. – 19 с.
2. Мерзлякова, А. Х. Типы семантического варьирования прилагательных поля “Восприятие”: на материале английского, русского и французского языков : монография / А. Х. Мерзлякова. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 350 с.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 13 сакавіка 2020 г.

Вераніка ГАЛАЙ,  
саіскальнік кафедры беларускага мовазнаўства  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

## ЭТЫМАЛОГІЯ АНАТАМІЧНЫХ ТЭРМІНАЎ У АНГЛІЙСКОЙ І БЕЛАРУСКАЙ МОВАХ

У артыкуле разглядаецца паходжанне анатамічных тэрмінаў англійскай і беларускай моў. Прыведзены розныя сэнсавыя варыянты асобных лексем. Разглядаюцца словы – родапачынальнікі сучаснай медыцынскай тэрміналогіі.

Ключавыя словы: *анатомія, медыцынская тэрміналогія, лацінская мова, старажытнагрэчаская мова, этымалогія.*

The origin of anatomy terminology in English and Belarussian is considered in the article. Different semantic variants of certain lexemes are provided. The words which are thought to be the ancestors of nowadays medical terminology are determined.

Сучасная медыцынская тэрміналогія – адна з самых складаных у паняццевых адносінах сістэм тэрмінаў. Гэта вынік шматвяковага развіцця медыцыны.

Медыцынская тэрміналогія дасягнула найбольшай ступені інтэрнацыяналізацыі ў параўнанні з тэрміналогіяй іншых галін. Гэта, на наш погляд, тлумачыцца тым устойлівым уплывам на яе, які аказвалі на працягу многіх стагоддзяў і аказваюць сёння дзве класічныя мовы антычнага перыяду – старажытнагрэчаская і лацінская. Шляхі фарміравання медыцынскай тэрміналогіі на аснове грэчаскай і лацінскай моў унікальныя: спыніўшы сваё існаванне ў жывой форме, гэтыя мовы працягваюць іншае, штучнае жыццё ў новай сферы.

Тэрытарыяльна і гістарычна мовы ўзаемадзейнічалі паміж сабой. Адсутныя ў лацінскай мове абазначэнні прыходзілі з грэчаскай у якасці запазычанняў, якія потым асіміляваліся. Працэс асіміляцыі праходзіў даволі хутка, паколькі большасць рымскіх дактароў былі грэкамі. Навучанне і працы па медыцыне з даўніх часоў былі толькі на лацінскай і грэчаскай мовах. Доктары ўсіх краін мелі зносіны толькі на латыні. Многія еўрапейскія ўніверсітэты ў Італіі, Францыі, Англіі вучылі студэнтаў на лацінскай мове. Дарэчы, першыя англійскія ўніверсітэты Оксфард і Кембрыдж узніклі ў XII–XIII стст. першапачаткова як царкоўныя ўстановы, заняткі ў якіх праходзілі толькі на латыні.

Што да англійскай мовы, то яна ўзбагацілася пад уплывам лацінскай мовы не толькі тэрмінамі, але і яе элементамі, якія выкарыстоўваліся пры ўтварэнні медыцынскай тэрміналогіі. Лацінская мова лічыцца мёртвай мовай, г. зн. з цягам часу яна не мяняецца, і ў гэтым яе перавага. Грэчаскія па паходжанні тэрміны поўнасьцю лацінізаваліся і не ўспрымаюцца больш як грэчаскія. З канца XX ст. пераважныя пазіцыі пачала займаць англійская мова, якая дамінуе і ў сучаснай медыцыне.

Разгледзім паходжанне некаторых анатамічных тэрмінаў, што мае як тэарэтычнае, так і практычнае значэнне. Этымалогія дапамагае нам пашырыць уяўленне пра гістарычны змест анатамічных тэрмінаў.

У залежнасці ад паходжання анатамічных тэрмінаў можна падзяліць на некалькі груп.

1. Міфалагізмы, біблейскія антычнага паходжання.

Лац. *rotum Adami: prominentia laryngea* [2, с. 403] – англ. *Adam's apple* – бел. *Адамаў яблык, кадык, выступ гартані* ‘анатамічнае ўтварэнне ў выглядзе прамавугольнага выступу на пярэдняй паверхні шыі ў мужчын’. ‘Паходжанне выразу звязваецца з павер’ем: калі біблейскі Адам стаў есці яблык, што дала яму Ева, сарваўшы, насуперак Богавай забароне, з дрэва пазнання добра і зла, то кавалачак засеў у горле і назаўсёды ператварыўся ў выступ, які як кляймо грэху перадаецца ўсім мужчынам’ [6, с. 26].

Лац. *cornu Ammonis: hippocampus* (грэч. *Ammon, Ammonos = hippocampus* ад *hippos* ‘конь’ + *kampto* ‘згінаць, перагінаць’: ‘міфічнае марское страшыдла з целама каня і хвастом рыбы’) [2, с. 204] – англ. *Ammon's horn (larger hippocampus)* – бел. *Амонаў рог (зіпакамн)*: парнае ўтварэнне, размешчанае ў выглядзе падобнага на валік узвышэння ў медыяльных скроневых аддзелах паўшар’яў галаўнога мозгу. У старажытнаегіпецкай рэлігіі Амон – бог сонца, якому сталі прыпісваць ролю вярхоўнага бога Егіпта, малявалі ў выглядзе чалавека, падобнага на Зеўса, з каронай на галаве, але часцей за ўсё – з барановай галавой.

Лац. *atlas, atlantis* (грэч. *atlas, atlantos* ‘атлант, тытан’) – англ. *atlas, atlant* ‘1. атлант; 2. атлас’ [1, с. 121] – бел. *атлант* ‘1. *архим.* мужчынская статуя, якая падтрымлівае перакрыццё будынка, порціка і звычайна прыстаўляецца да сцяны або калоны; 2. першы шыйны пазванок у вышэйшых пазванковых’ [7, т. 1, с. 296]. Атлант у грэчаскай міфалогіі – тытан (паўбог-велікан),

сын тытана Япета, які па загадзе Зеўса на галаве і руках трымаў купал неба. Заснавальнік навуковай анатоміі А. Везалій (1514–1564) першы пачаў ужываць гэты тэрмін, які быў уведзены ў анатомію ў XVII ст. [4, с. 46].

2. Анатамічныя назвы, якія адлюстроўваюць антычныя ўяўленні пра навакольнае асяроддзе.

2.1. Тэрміны, па паходжанні звязаныя з жывымі істотамі.

Лац. *ossis, ossis* (грэч. *kokkux* ‘зязюля’) ‘ніжні канец пазваночніка, хвасцец’ – англ. *ossis* ‘хвасцец’ – бел. *хвасцец* ‘ніжняя частка пазваночніка чалавека’ [7, т. 5, кн. 2, с. 188]. Старажытнагрэчаскі лекар Герафіл (каля 300 да н. э.), адзін з родапачынальнікаў Александрыйскай медыцынскай школы, упершыню стаў вывучаць анатомію чалавека на трупах. Хвасцец падаўся яму падобным да дзюбы зязюлі.

Лац. *musculus* (грэч. *mys, myos* ‘мыш’, ‘цягліца’) ‘мыш’, ‘цягліца’ – англ. *muscle* ‘цягліца, мускул’ – бел. *мускул*, тое, што і *мышца* ‘тканка жывога арганізма, здольная скарачацца і забяспечваць функцыю руху частак цела’ [7, т. 3, с. 183, 188]; напр.: скарачаная цягліца пляча прыпадае мае скуру ў выглядзе бугра, што нагадвае мыш.

Лац. *skeleton, skeletum, skeletus* (грэч. *skeleton* ‘мумія, шкілет’ ад *skeletos* ‘высушаны, высахлы’ ад *scello* ‘сушы, сохну, худзею’). Магчыма, назва ўказвае на даўнейшы спосаб вырабу шкілета: высушванне на сонцы або ў гарачым пяску. Некаторыя даследчыкі выводзяць гэты тэрмін ад *skelos* ‘сцегнавая косць’ – самая доўгая косць шкілета [4, с. 193]. Англ. *skeleton* ‘1. каркас, шкілет; 2. шкілет цела пазваночных; 3. план, эскіз [1, с. 981]; 4. вельмі худы чалавек або жывёла; 5. каркас будынка; 6. мінімальная колькасць людзей для працы; 7. разнавіднасць санак; 8. від спорту, звязаны з катаннем на санках’ [9, с. 1440]. Бел. *шкілет* ‘1. сукупнасць касцей, якія ўтвараюць цвёрдую аснову цела чалавека і жывёл // *перан.* пра вельмі худога, хворага, знясіленага чалавека; 2. аснова, каркас; астаткі чаго-н.; 3. *перан.* тое, што служыць асновай для далейшага развіцця, канструявання; схема’ [7, т. 5, кн. 2, с. 366].

2.2. Тэрміны, паходжанне якіх звязана з прадметамі хатняга ўжытку.

Лац. *acetabulum (acetum* ‘воцат’) ‘1. воцатніца, соуснік; 2. кубачак; 3. ацетабул, мера ёмкасці (0,07 л); 4. вяртлюжная ўпадзіна тазавай косці; *бат.* чашачка (кветкі); *заал.* прысоска [3, с. 23]; 5. маленькі кубачак (першапачаткова выкарыстоўваўся для воцату); 6. частка расліны ў выглядзе кубачка; 7. бакавы адростак паліпа; 8. упадзіна тазабедранага сустава’ [10] – англ. *acetabulum* ‘вяртлюжная ўпадзіна тазавай косці’ (тут можна

патлумачыць: *вяртлюжны* ‘які мае адносіны да вяртлюга’, *вяртлюг* ‘1. бугарок у верхняй частцы сцегнавой косці, які з’яўляецца месцам прымацавання мышцаў, што рухаюць сцягно; 2. злучальнае зв’язно дзвюх частак механізма, якое дазваляе адной з іх вярцецца вакол сваёй восі’ [7, т. 1, с. 602]).

Лац. *axis, -is* ‘1. вось, ствол; 2. пазваночнік, пазваночны слуп; 3. другі шыйны (восевы) пазванок; 4. зубавідны адростак другога шыйнага пазванка [4, с. 47]; 5. вось павозкі; 6. *тэхн.* вал; 7. вось нябеснага цела; зямная вось; 8. полюс (паўночны або паўднёвы); 9. краіна свету; 10. неба; 11. вось пятлі дзвярэй; 12. *паэт.* павозка, калясніца’ [3, с. 123] – англ. *axis* ‘1. вось, ствол; 2. пазваночнік; 3. сістэма (узаемазвязаных органаў); 4. другі шыйны (восевы) пазванок; 5. адростак другога шыйнага пазванка’ [1, с. 130].

Лац. *malleolus* (памянш. ад *malleus*) ‘шчыкалатка’. *Malleus* ‘малаточак (адна са слыхавых костчак)’. Малаток, на які падобна костчак (хутчэй за ўсё доўбня з круглай галоўкай), вельмі цяжкі, з цвёрдага дрэва, выкарыстоўваўся мяснікамі і жрацамі для аглушэння жывёл ударам у галаву [4, с. 139], у слоўніку І. Дварэцкага *malleus* ‘1. малаточак; доўбня; 2. абух; 3. хвароба’ [3, с. 613], у слоўніку К. Тананушкі – ‘шчыкалатка; мышчалка’ [5, с. 665] – англ. *malleolus* ‘мышчалка; шчыкалатка’.

Лац. *tibia, -ae* ‘дудка, якую ў старажытнасці выраблялі з вялікагалёначных касцей буйной свойскай жывёлы, а таксама з трубчастых касцей жураўля; вялікагалёначная косць’ [4, с. 217] – англ. *tibia* ‘вялікагалёначная косць’ [8, с. 420].

Лац. *vomer, -eris* (лац. *voto* ‘вывяргаю’) ‘сашнік, лямеш’. Плуг у Старажытным Рыме раскідаў зямлю ў абодва бакі, быццам вывяргаў. Грэкі і рымляне доўгі час не ведалі такой косці, як лямеш. Калі ніжнюю частку косці насавай перагародкі (*saepum nasi osseum*) вылучылі як самастойную па падабенстве з лемяшом сахі, Г. Фалопій (1523–1652) і Р. Каломба (1516–1559) далі ёй такую назву [4, с. 238]. Англ. *vomer* ‘сашнік’.

2.3. Тэрміны, звязаныя з будаваннем, ваеннай дзейнасцю чалавека.

Лац. *labyrinthus, -os* (ад грэч. *labyrinthos*, якое ад старажытнаегіпецкага *lopero hunt* ‘палац на возеры’) ‘лабірынт – будынак з мноствам пакояў і забытанымі пераходамі; самымі вядомымі былі крыжкі і егіпецкі; *анат.* лабірынт ‘унутраная частка вуха’ [4, с. 126] – англ. *labyrinth* ‘1. *анат.* лабірынт [1, с. 610]; 2. забытанае спляценне дарог, дзе складана знайсці выхад’ [9, с. 860] – бел. *лабірынт* ‘1. палац з мноствам пакояў і забытаных ходоў, пабудаваны, паводле старажытна-

грэчаскага падання, Дэдалам на востраве Крыт; 2. складанае, забытанае размяшчэнне памяшканняў, праходаў, дарог, алей у парку і пад.; 3. *перан.* што-н. вельмі складанае, забытанае, у чым цяжка адразу разабрацца; 4. *спец.* унутраная частка вуха' [7, т. 3, с. 7].

Лац. *spina*, -ae 'восць, вастрыё, шып, калючка'. На час конных спаборніцтваў арэна рымскага цырка была падзелена сцяной на 20 футуў шырыні і 6 вышыні. Знаходзілася сцяна пасярэдзіне рысталішча (арэны); па яе канцах стаялі памежныя камяні, вакол якіх паварочвалі калясніцы; такую сцяну, упрыгожаную абеліскамі і статуямі, называлі *spina*. Хрыбет таксама падзяляе спінную паверхню цела на дзве роўныя часткі, таму і яму далі назву *spina / dorsalis* [4, с. 8]. У слоўніку І. Дварэцкага *spina*: '1. бат. шып; 2. цярноўнік; 3. заал. ігла, калючка; 4. зубачыстка; 5. косць рыбы; 6. хрыбет, хрыбетны слуп, *паэт.* спіна; 7. мука, мучэнні; 8. тонкасці, хітраспляценне' [3, с. 947]. К. Тананушка дадае яшчэ: '1. вострая іголка вожыка, дзікабраза; 2. *анат.* восць, грэбень' [5, с. 1044]. Англ. *spine* '1. пазваночнік, хрыбетны слуп; 2. восць; адростак; выступ, грэбень; 3. шып, калючка; 4. аснова, сутнасць' [1, с. 999]. – бел. *спіна* 'задняя (у жывёл – верхняя) частка тулава ад шыі да крыжа' [7, т. 5, кн. 1, с. 262].

Лац. *phalanx*, -ngis (ст.-грэч. *phalanx* 'прадаўгаваты кусок чаго-н.') 'членік пальца'. Гэты тэрмін увёў Арыстоцель для абазначэння ў пальцах костчак, размешчаных радамі (як у старажытных грэкаў шчыльна самкнуты строй з некалькіх шарэнгаў, дзе за спінай кожнага воіна стаяў іншы, які замяняў першага, калі той быў забіты ці паранены). Яшчэ адно тлумачэнне знаходзім у элінскай міфалогіі. У выдатнай ткачыхі Арахны (як вядома, Афіна ператварыла Арахну ў павука за высакамернасць і ганарлівасць) быў брат Фаланг. За сувязь з сястрой багіня і Фаланга ператварыла ў павука – сальпугу, ці фалангу. Англ. *phalanx*, *phalanges* 'фаланга пальцаў' – бел. *фаланга*<sup>1</sup> '1. баявы парадак пяхоты і конніцы ў старажытных грэкаў, шчыльна самкнуты строй з некалькіх шарэнгаў; 2. *перан. кніжн.* рад, шарэнга каго-н., чаго-н.; *фаланга*<sup>2</sup> '*анат.* кожная з трох кароткіх трубчастых костчак пальцаў'; *фаланга*<sup>3</sup> 'ядавітая жывёліна класа павукападобных' [7, т. 5, кн. 2, с. 104].

2.4. Анатамічныя назвы, звязаныя з раслінамі.

Лац. *palma*, -ae (грэч. *palame* 'лапатка вясла') '1. далонь, кісьць рукі; 2. рука; 3. лапатка вясла; 4. пальма; 5. галінка пальмы; 6. фінік; 7. венік або мятла з галінак пальмы; 8. узнагарода (галінка пальмы); 9. перавага; 10. слава; 11. удзельнік спаборніцтва; 12. пераможца; 13. парастак,

атожылак; 14. шчыт; 15. *паэт.* шукальнік узнагароды' [3, с. 720]. Старажытнагрэчаскія лекары называлі так і далонь, і ўсю кісьць рукі: у час плавання яна служыла нібы вяслom. Дрэва з лістамі, якія нагадваюць кісьць рукі з выпрастанымі пальцамі, таксама называлі *palma* (пальма – сімвал праслаўлення і прывітання на Далёкім Усходзе). Англ. *palm* 'далонь; пальмавае дрэва' [9, с. 1097] – бел. *пальма* 'паўднёвае вечназялёнае дрэва з высокім прамым ствалом і кронай з перыстых або веерападобных лістоў' [7, т. 3, с. 642].

Лац. *sesamoideus*, *sesamoides* (грэч. *sesames*, *sesamum* 'сезам, алейная расліна') 'сезамападобная (косць)' – англ. *sesamoid* 'невялікая сезамападобная косць' [1, с. 964] – бел. *сезамападобны*. Рымскі лекар і вядомы тэарэтык антычнай медыцыны К. Гален (130–200) назваў маленькія костчакі ў пальцах жывёл сезамападобнымі (нібы насенне кунжуту / сезаму), а нямецкі анатам і антраполог І. Блуменбах (1752–1840) замацаваў у анатаміі.

Як бачым, асноўны спосаб папаўнення анатамічнага слоўніка англійскай мовы – запазычаны з антычных моў. Што датычыцца беларускай мовы, то тут назіраем у асноўным літаральны пераклад грэка-лацінскіх тэрмінаў.

Этымалагічны аналіз паказаў, што анатамічныя тэрміны выразна ўвабралі ў сябе асацыятыўнае аблічча навакольнага асяроддзя. Сучасная медыцына – адзіная навука, у якой і сёння грэка-лацінізмы выкарыстоўваюцца ў якасці міжнародных зносін.

#### Спіс літаратуры

1. **Акжигитов, Г. Н.** Большой англо-русский медицинский словарь / Г. Н. Акжигитов, Р. Г. Акжигитов. – М., 2005. – 1224 с.
2. **Арнаутов, Г. Д.** Медицинская терминология на пяти языках : Latinum, русский, English, Francais, Deutsch / Г. Д. Арнаутов ; пер. В. В. Завьялов. – 4-е рус. изд., испр. – София : Медицина и физкультура, 1979. – 1029 с.
3. **Дворецкий, И. Х.** Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Рус. яз., 1976. – 1096 с.
4. **Карузин, П. И.** Словарь анатомических терминов / П. И. Карузин. – Москва – Ленинград : Гос. изд-во, 1928. – 293 с.
5. **Латинско-русский словарь** / авт.-сост. К. А. Тананушко. – Москва : АСТ; Минск : Харвест, 2002. – 1344 с.
6. **Лепешаў, І. Я.** Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн, 2004. – 448 с.
7. **Тлумачальны слоўнік беларускай мовы** : у 5 т. – Мінск : 1977–1984.
8. **Dictionary of Medical Terms fourth edition**, A & C Black. – London, 2004. – 480 p.
9. **Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English**, eighth edition, A S Hornby, Oxford university press, 2010. – 1796 p.
10. **Oxford Latin Dictionary**. – Oxford / At the Clarendon Press, 1968. – XXIII + 2126 p.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 18 сакавіка 2020 г.*

Анжаліка САДОЎСКАЯ,  
Ганна САДОЎСКАЯ

## ВЯСЕЛЛЕ І ШЛЮБ У МОЎНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ І ІТАЛЬЯНЦАЎ

Заканчэнне. Пачатак у № 6.

Беларускія парэміі сведчаць, што вяселле суадносіцца перадусім са святам, шчасцем, застоллем і вясёлым баўленнем часу: *Вяселле і шчасце на адным кані едуць; Раз не было песень, то не было і вяселля; Цешся, ліска, вяселле блізка – каўбасы з’ясі; Жэняцца – скачуць, разводзяцца – плачуць; Маладым хоць у мір, абы нам пір; Вяселлю казала і качарга гуляць ад нядзелі да чацвярга* і інш. Апошні выраз засведчыў і той факт, што ў XIX ст. абрад вяселля на Беларусі сапраўды мог доўжыцца “ад нядзелі да чацвярга”, бо спачатку святкаванне адбывалася ў маладой, а потым у маладога.

Вясельнае застолле беларусаў не абыходзілася без гарэлкі (*Вяселле без гарэлкі, што колы без мазі; Без гарэлкі не пахаваеш бабы і не возьмеш дзеўкі; Няма вяселля без пахмелля; Прыехала сваіца з вяселля, захацела рэдзькі з пахмелля*), а часам прыводзіла да спрэчак і боек (*Вяселле без звадкі не бываець; Вярнуўся не п’яны, не драны, а кажа – на вяселлі быў*).

Не такія адназначныя ў гэтых адносінах італьянскія прыказкі, хоць большасць з іх і сцвярджае, што калі хтосьці жэніцца, якой бы ні была сітуацыя, умовы і праблемы, вяселле – гэта момант радасці: *In tempo di nozze l’esultanza è generale* ‘падчас вяселля галоўнае весялосць’; *Non vi furono mai nozze così povere dove non ci fosse allegria* ‘ніколі не было вяселляў настолькі бедных, дзе б не было весялосці’. Для італьянцаў, як і для беларусаў, абавязковыя элементы вясельных урачыстасцей – музыка і песні: *Matrimonio senza suoni temporale senza tuoni* ‘вяселле без музыкі, як бура без грому’.

Пры гэтым у шэрагу выказаў італьянскай мовы вяселле параўноўваецца з пахаваннем. У адных з іх вяселле ўстойліва суадносіцца са святам, весялосцю і песнямі і такім чынам супрацьпастаўляецца пахаванню, якое звязана з плачам і слязьмі: *Né nozze senza canto, né mortorio senza pianto* ‘не бывае вяселляў без песень, пахаванняў без слёз’; *Né nozze senza canto, né morto senza pianto, né vigilia senza santo* ‘не бывае ні вяселля без песні, ні смерці без плачу, ні рэлігійнага свята без святых’. Іншыя выразы супрацьлеглыя папярэднім: *Né nozze senza pianto, né mortorio senza canto* ‘не бывае ні вяселляў без слёз, ні па-

хаванняў без песень’. Важна адзначыць метафараўны сэнс апошняй прыказкі: кожная шчаслівая сітуацыя мае ў сабе гаротны матыў і наадварот. Да таго ж у італьянскай парэміі вяселле прама суадносіцца са смерцю: *Il matrimonio è come la morte: pochi ci arrivano preparati* ‘вяселле (шлюб) як смерць: мала хто прыходзіць да гэтага падрыхтаваным’.

Разам з тым і беларускія прыказкі адлюстроўваюць матыў так звананага абрадавага плачу нявесты: на беларускім вяселлі дзяўчыне даводзіцца плакаць некалькі разоў, пачынаючы з дзявочніка, да таго ж вельмі моцна. Асноўны матыў такога плачу – развітанне маладой з дзявоцтвам, шчаслівым і бесклапотным жыццём у бацькоўскай хаце. Лічылася вельмі добрым, калі нявеста на вяселлі плача, таму яе імкнуліся расчуліць, у тым ліку жаласлівымі песнямі: *Калі не плачаш за сталом, будзеш плакаць за хлявом; Лепей плакаць за сталом, як потым плакаць за слупом; Калі дзеўка ідзе к вяню і не плача, пэўна і замужам не паскача*. Не без слёз адбываліся і провады маладой у дом мужа: *Даўжэйшыя праводы – то даўжэйшыя слёзы*.

Цікавымі падаюцца беларускія парэміі, якія адлюстроўваюць рэшткі старажытных славянскіх вераванняў, згодна з якімі ў даўнейшыя часы быў звычай вянчаць маладых людзей абвядзеннем іх вакол дрэва [9, с. 268]: *Абвёў вакруг елі, і чэрыці ім пелі; Абвёў вакруг дуба, ды й няхай будзе любя*. Сляды шанавання дрэў нашымі продкамі захаваліся і ў звычай ўпрыгожваць галінку елкі або вішні папяровымі кветкамі, саламянымі крыжыкамі, свечачкамі і падобным з мэтай выкарыстання яе на розных этапах шлюбнага абраду: напрыклад, падчас дзявочніка “ўюць елку”, “ўюць елца”; елкай мог аздабляцца каравай; елку выкуплялі жаніх, дружкі і сваты, калі прыезджалі пасля вячання з царквы і інш. Рускі даследчык А. Гура лічыць вясельнае дрэўца абрадавым увасабленнем канцэпту Сусветнага дрэва [5, с. 83–84]. М. Сумцоў выказваў наступнае меркаванне: “Наўрад ці нашы продкі дадумаліся да сусветнага дрэва, да дрэва жыцця, каб мелі на гэты конт якія-небудзь складаныя і распрацаваныя міфічныя ўяўленні. Нашы продкі жылі ў лесе і маліліся ў лесе, прычым дрэвы

складалі пастаянную знешнюю абстаноўку маленняў і ахвярапрынашэнняў” (цыт. паводле: [9, с. 268]). Такім чынам, даследчык меркаваў, што вясельнае дрэўца, якое магло адлюстроўваць і міфічныя матывы, асновай мела ўсё ж побытавыя з’явы.

Перад ад’ездам да шлюбу маладыя ў абодвух народаў павінны атрымаць блаславенне бацькоў, што знайшло адлюстраванне ў беларускай парэміі: *Бацькоўскае шчырае багаслаўенне і ў агні не згарыць і ў вадзе не ўтопіцца*. Жаніцьба па каханні без бацькоўскага блаславення ў традыцыйным грамадстве лічылася грахам. На жаль, намі не знойдзены італьянскія парэміі з падобным зместам, але сітуацыі атрымання бацькоўскага блаславення на шлюб падрабязна апісаны італьянскімі этнографамі, напрыклад: “Пакідаючы бацькоўскі дом, нявеста разам з жаніхом становяцца на калені перад бацькамі, каб атрымаць іх блаславенне. Бацькі сядзяць на двух крэслах, пастаўленых на плашч жаніха, разасланы на падлозе (калі ў жаніха няма плашча, то ён павінен прынесці са свайго дома пакрывала для цырымоніі). Пацалаваўшы бацькам ногі, калені і рукі, жаніх і нявеста атрымліваюць разам з сардэчнымі парадзімі, успамінамі і пажаданнямі блаславенне, заглушанае слязамі і замацаванае абдымкамі і пацалункамі” [24, с. 46]. Развітанне маладой з родным домам адлюстравала наступная беларуская парэмія: *Жывіце здаровы, парогі, дзе хадзілі мае белыя ногі*.

Італьянскія выразы звяртаюць увагу на тое, што такая кароткая па часе з’ява, як вяселле, вызначае лёс чалавека на ўсё жыццё: *Matrimonio: per farlo una nottata e per disfarlo una vita tribolata* ‘вяселле: для таго каб справіць, спатрэбіцца ноч, а каб адмяніць – гаротнае жыццё’; *Il matrimonio è un giorno d'allegria e cent'anni di guai* ‘шлюб – гэта адзін дзень радасці і сто гадоў гора’; *Una volta sposati non si può tornare indietro* ‘аднойчы ажаніўшыся, нельга вярнуцца назад’. Таму прыказкі заклікаюць не спяшацца з вяселлем, ставіцца да жаніцьбы як да свядомага выбару на ўсё жыццё: *Chi si marita in fretta, stenta adagio* ‘хто жэніцца ў спешцы, той бядуе павольна’; *Il matrimonio non si fa per prova* ‘шлюб не бярэцца дзеля пробы’. Выказаныя меркаванні тычацца перш за ўсё рэлігійнага каталіцкага шлюбу, які калісьці быў адзінай вядомай формай сямейнага саюзу і не падлягаў скасаванню. Падобны змест мае і наступная парэмія: *Se il matrimonio durasse un anno, tutti si sposerebbero* ‘калі б шлюбы доўжыліся адзін год, усе б жаніліся’.

Такім чынам, згодна з італьянскай народнай мудрасцю, вяселле, шлюб – справа сур’ёзная, якая не дапускае паспешлівасці і памылак, патрабуе асэнсаванасці і падрыхтоўкі, гэта вызна-

чаны найвышэйшымі сіламі лёс: *I matrimoni si decidono in cielo e si fanno sulla terra* ‘шлюбы адбываюцца на нябёсах, а заключаюцца на зямлі’; *Matrimoni e vescovati son dal cielo comandati (destinati)* ‘шлюбы і епархіі накіраваны нябёсамі’. Італьянцы верылі ў тое, што царкоўныя званні (саны), судовыя органы і шлюбы прадвызначаюцца нябёсамі, іншымі словамі, гэта ажыццяўленне Боскага плана [26, с. 899].

Калі ж у выбары партнёра і падрыхтоўцы да вяселля назіраецца паспешлівасць, нядбайнасць і легкадумнасць, гэта выклікае рэзкае асуджэнне: *Alla buona, come alle nozze dei cani* ‘проста, як на вяселлі ў сабак’, што азначае ‘рабіць пэўныя рэчы лёгкім спосабам’.

У абодвух народаў вяселле суправаджалася пэўнымі размовамі і плёткамі: *Калі хто захаца ажаніцца ці замуж выйсці, дык ніхай надзене глухую шапку, каб не чуць намоў на маладых*; *Matrimonio si fa in una sera, ma dura un pezzo la tiritera* ‘вяселле адбываецца ў адзін вечар, а балбатня (плёткі) цягнецца (цягнуцца) доўга’.

Італьянская парэмія акцэнтуюе ўвагу на тым, што на вяселле можна ісці толькі запрошаным: *Chi va a nozze senza invito torna a casa schernito* ‘хто ідзе на вяселле без запрашэння, вяртаецца дадому абсмяяным’. У беларусаў жа той, хто не быў запрошаны на вяселле, стаяў у праходзе і назіраў за абрадам. Пра яго гаворыць фразеалагізм *топча памяло* [6, с. 116].

Італьянцы лічаць, што калі ў дзень вяселля на картэж ідзе дождж, то нявеста – падліза, сквапная, абжора, бо пра дзяўчыну, якая есць са скаварады, так і кажуць: *Chi lecca i tegami chiama l'acqua alle sue nozze* ‘хто вылізвае скавароды, кліча ваду на сваё вяселле’.

Вяселле разглядаецца ў парэміях і з матэрыяльнага, фінансавага пункту гледжання. З аднаго боку, безумоўна, арганізацыя вясельнай урачыстасці патрабуе фінансавых выдаткаў. Гэта непасрэдна адлюстравана ў італьянскіх прыказках: *Non si fan nozze coi fichi secchi (coi funghi)* ‘не робяцца вяселлі з сухім інжырам (з сухімі грыбамі)’, г. зн. важная рэч не адбываецца з маленькімі затратамі, з эканоміяй. Разам з тым вяселле прыносіць і даходы, у першую чаргу праз адорванне маладых гасцямі і сваякамі, а таму беларускія парэміі адзначаюць, што найбольш жаданы госць з добрым падарункам: *На вяселлі любяць з прыносам, а не з доўгім носам*; *Хто будзе кароўкаю дарыці, таго будзем віном паіці*.

Чакаюць ад жаніцьбы і паляпшэння матэрыяльнага стану сужэнцаў, чаго часам не адбываецца: *Не жаніўся – дзве сарочкі, ажаніўся – дзве сарочкі*; *Не жаніўся – тры анучы, ажаніўся – тры анучы*. Італьянскія прыказкі ўтрымліваюць наступныя меркаванні на гэты конт: *Il matrimonio*

*è come il lotto: si gioca molto e si rimedia poco* ‘шлюб як лато: гуляюць многа, а зарабляюць мала’; *Chi si sposa povero ne risente fino alla morte* ‘хто жаніцца бедным, адчувае гэта да самай смерці’.

Змест некаторых парэмій звязаны з вызначэннем пары правядзення вяселляў. Так, у беларусаў вясельным днём лічылася нядзеля: *У суботу на работу, а ў нядзелю на вяселле*. Італьянская прыказка рэкамендуе: *Né di Venere né di Marte non si sposa e non si parte* ‘не жаніся і не ад’язджай ні ў пятніцу, ні ў аўторак’.

І ў беларусаў, і ў італьянцаў няўдалым месяцам для замужжа лічыўся май. Так, з 30 красавіка беларусы спынялі сватанне: *Хто ў маі ажэніцца, той усё жыццё маяцца будзе*. Таксама і многія італьянскія прыказкі не раець спраўляць вяселле ў маі: *Nozze di maggio, brutte nozze* ‘вяселлі ў маі – дрэнныя вяселлі’; *A sposarsi di maggio si diventa pazzi* ‘ад жаніцтвы ў маі становяцца вар’ятамі’; *Disse il saggio: “Non fate nozze a maggio”* ‘мудрасць гаворыць: «Не спраўляйце вяселле ў маі»’; *Sposarsi di maggio, ci si tiran guai* ‘жаніцтва ў маі прыцягвае няшчасці’. У Італіі (у Лігурыі і іншых рэгіёнах) было распаўсюджана павер’е, згодна з якім лічылася дрэнным спраўляць вяселле ў маі, нават нягледзячы на тое, што існавала песня, у якой гаварылася: *Ажэнімся ў маі з мноствам руж...* Павер’е было пашырана яшчэ ў грэчаскай і лацінскай культуры і адносілася да традыцыі святкавання ў маі дня Лемурыі, прысвечанага душам памерлых [26, с. 843]. Лічылася, што ў маі жэняцца толькі няўдачнікі.

Такім чынам, вяселле як цырымонія шлюбу ў абедзвюх лінгвакультурах суадносіцца перш за ўсё са святам, шчасцем, радасцю, застоллем і вясёлым баўленнем часу. Аднак толькі італьянскія парэміі суадносяць вяселле з пахаваннем і смерцю. Акрамя таго, вяселле разглядаецца ў прыказках і з матэрыяльнага, фінансавага пункту гледжання як падзея, якая, з аднаго боку, патрабуе немалых выдаткаў, а з іншага боку, прыносіць даходы і дывідэнды праз абдорванне маладых гасцямі або фінансавую заможнасць аднаго з бакоў. Шмат увагі ў парэміях аддаецца часу правядзення самой урачыстасці. Падабенства зместу і семантыкі многіх беларускіх і італьянскіх парэмій можна растлумачыць як блізкасцю светапоглядных устаноў беларусаў і італьянцаў у сферы вясельна-шлюбных традыцый, так і пэўнай універсальнасцю тэматычнага блока даследаваных выказаў і канцэптаў. Нацыянальна маркіраванымі з’яўляюцца прыказкі, якія сваім зместам адлюстроўваюць унікальныя старажытныя вясельныя павер’і і звычаі беларускага і італьянскага народаў.

### Спіс літаратуры

1. Аксамітаў, А. Прыказкі і прымаўкі / А. Аксамітаў. – Мінск : Беларус. навука, 2000.
2. Бартмінский, Е. Языковой образ мира : очерки по этнолингвистике / Е. Бартминский. – М. : Индрик, 2005.
3. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992.
4. Герасимович, О. Восточно-славянская семантическая аксиология (вера, надзежда, любовь) / О. Герасимович. – Мінск : Беларус. навука, 2013.
5. Гура, А. Деревце свадебное... / А. Гура // Славянские древности : этнолингв. словарь : в 5 т. – М. : Междунар. отн., 1999. – Т. 2.
6. Даніловіч, М. Беларускае вяселле (на матэрыяле Гродзеншчыны) / М. Даніловіч, Н. Памецька, І. Піваварчык. – Гродна : ТБМ, 2000.
7. Дыялекталогічны атлас беларускай мовы. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963.
8. 3 народнага слоўніка / пад рэд. А. Крывіцкага, Ю. Мацкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975.
9. Карский, Е. Белорусы : в 3 т. / Е. Карский. – Мінск : БелЭн, 2007. – Т. 3, кн. 1.
10. Лексічны атлас беларускіх народных гаворак : у 5 т. – Мінск : НАН Беларусі, 1998. – Т. 5.
11. Ліцвінка, В. Слова міма не ляціць / В. Ліцвінка, Л. Царанкоў. – Мінск : Універсітэцкае, 1985.
12. Носович, И. Словарь белорусского наречия / И. Носович. – СПб., 1870.
13. Прыгодзіч, М. Старабеларускі лексікон / М. Прыгодзіч, Г. Ціванова. – Мінск : Хата, 1997.
14. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / пад рэд. А. Фядосіка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976.
15. Старабеларускія лексіконы / уклад., прадм., паслясл. і камент. А. Яскевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1992.
16. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. – Мінск : БелСЭ, 1977, 1979. – Т. 1, 3.
17. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. – Мінск : БелЭн, 2005.
18. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 4.
19. Чалавек : тэматычны слоўнік. – Мінск : Беларус. навука, 2006.
20. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978–2008. – Т. 2, 3, 8, 9, 12.
21. Boggione, V. Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi / V. Boggione, L. Massorbio. – Torino : UTET Libreria, 2007.
22. Boryś, W. Słownik etymologiczny języka polskiego [Электронны рэсурс] / W. Boryś. – Kraków : Wydwo Literackie, 2005. – Рэжым доступу : [http://www.poradniajezykowa.pl/baza\\_archiwum.php?POZYCJA=60&AKCJA=&TEMAT=Etymologia&NZP=&WYRAZ](http://www.poradniajezykowa.pl/baza_archiwum.php?POZYCJA=60&AKCJA=&TEMAT=Etymologia&NZP=&WYRAZ). – Дата доступу : 10.01.2020.
23. Cortelazzo, M. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana / M. Cortelazzo, P. Zolli. – Bologna : Zanichelli, 1999.
24. *Curiosità popolari tradizionali pubblicate per cura di Giuseppe Pitre* / Vol. XIII : Tradizioni popolari abruzzesi raccolte da Gennaro Finamore. – Torino – Palermo : Carlo Clausen, 1894.
25. *Dizionario Garzanti di italiano con sinonimi e contrari*. – Milano : Garzanti Linguistica, 2000.
26. Lapucci, C. Dizionario dei proverbi italiani / C. Lapucci. – Milano : Mondadori, 2007.
27. Santoro, C. Proverbi Milanesi / C. Santoro. – Firenze : Giunti, 1993.
28. Zingarelli, N. Vocabolario della lingua italiana / N. Zingarelli. – Bologna : Zanichelli editore, 2005.

Алесь КАЎРУС

## “ВЫХОДЖУ НА СУСТРЭЧУ З ЧЫТАЧАМІ”

### АДКАЗ АЎТАРА НА ПАЖАДАННЕ С. ШАХОЎСКОЙ\*

#### ПРЫПЫНІМЯ КАЛЯ “МОЎНАЙ ХВІЛІНКІ”

На Беларускім радыё (каналы Першы нацыянальны, “Культура”) ужо шмат гадоў вядуцца праграмы “Родная мова: моўная хвілінка” і “Гаворым па-беларуску” (назва мянялася).

У друку намі выказвалася думка, што моўныя факты (словы, словаформы, выразы), якія бяруцца для разгляду ў радыёперадачах, часам не адлюстроўваюць жывой, рэальнай маўленчай практыкі, асвятляюцца без належнага (дарэчнага) выкарыстання тэарэтычных звестак (гл., напрыклад: «Ісці ад жывой мовы: заўвагі да “Моўнай хвілінкі”» // Роднае слова, 2008, № 2).

У апошнія два-тры гады актыўна выкарыстоўваюцца даведнікі “Самабытнае слова: слоўнік беларускай безэквівалентнай лексікі (у рускамоўным дачыненні)” Ірыны Шкрабы (Мінск, 1994), “Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем” Зьмітра Санько (Мінск, 1991). Гэтыя працы маюць значную каштоўнасць, найперш для навучэнцаў і навучэнцаў: у іх сабраны і сістэматызаваны багаты, самабытны лексічны і фразеалагічны матэрыял.

Перад рыхтавальнікамі моўных перадач паўстае праблема яго транслявання масаваму слухачу. Якія словы, прыказкі, фраземы, у якой колькасці і паслядоўнасці выносіць на ўвагу шматтысячнай аўдыторыі? Напэўна, трэба выбіраць і “прэзентаваць” моўныя адзінкі адпаведна іх прыдатнасці ў той ці іншай сферы слоўнага камунікавання, арыентавацца на практычны, утылітарны падыход. Ці могуць, ці павінны ўжывацца яны ў нашчаснай беларускай мове? З якой мэтай? Адпаведна гэтаму мае быць і спосаб выкладу матэрыялу, і яго памер / аб’ём для канкрэтнай “хвілінкі”.

У неаднаразова прагучалых “Моўных хвілінках”, якія грунтуюцца на кнізе І. Шкрабы “Самабытнае слова...” (1994), побач з адметнымі беларускімі словамі, што абазначаюць паняцці, актуальныя для сучаснага жыцця (*агораць, знерухомець, знякавець, зняверыцца, шуфляда, шыба*), фігуруюць словы, што ўспрымаюцца як састарэлыя: *адранак, ажабрачыць, заплоце, здольнік, настрамак, шарварка*. Безумоўна, гэта ніякая не хіба даведніка: ён дае магчымасць выбраць слоў. Можна, было б мэтазгодна падаваць іх паводле

тэматычнага (ці іншага) прындцыпу, а не проста алфавітным спісам. Напрыклад: *словы, якія характарызуюць чалавека (станоўча, адмоўна); словы, якія абазначаюць з’явы прыроды і г. д.*

Здаецца, часам з поля зроку тых, хто рыхтуе тэксты моваперадач, выпадае эстэтычны складнік. У “Моўнай хвілінцы” (І канал. 12.04.20) падкрэсліваецца роля прыказак, фразеалагізмаў у маўленні, нагадваецца, што з іх дапамогай “людзі хочуць гаварыць прыгожа”. І даецца (як станоўчы) прыклад-ілюстрацыя: *Хто ты быў да вайны? У калгасе быкам хвасты закручвай* (І. Чыгрынаў).

Зрэшты, такая “эстэтыка” не скупа адлюстравана ў беларускім фальклоры.

У друку адзначалася, што пры чытанні дыктарам тэкстаў “Моўных хвілінак” праскокваюць акцэнтныя памылкі – у ілюстрацыях і нават у загалоўных словах слоўнікавых артыкулаў. І што яшчэ не менш раздражняе слухачоў – у прозвішчах вядомых асоб: *Алесь Аркуш так і назваў адзін з сваіх вершаў: “Немаўля”* (І канал. 30.04.20).

Шкада, што аўтары “Моўных хвілінак” не выкарыстоўваюць (прынамсі, не называюць) “Слоўнік безэквівалентнай лексікі (у рускамоўным дачыненні)” (2008) І. Шкрабы, які значна паўнейшы за папярэдні (каля 2 тысяч слоў). Мне ўдалося нядаўна пазнаёміцца з гэтым выданнем. Да асобных артыкулаў паставіў пыталнікі.

ВОРЧЫК, -а, м., абл. Небольшой мешок. *Прывёў ён [кандуктар] дзядзьку ў калідорчык (абодвух іх трымае ворчык): – Ідзі сюды! – кандуктар кажа.* Я. Колас.

Да знаёмства з артыкулам І. Шкрабы я разумееў гэтыя радкі з паэмы “Новая зямля” так. Персанажы звязаны, спрэжаны\* няпраўным учынкам, калі не сказаць злачыствам – змовай пра безбілетны праезд, зайцам: *Ў Баранавічах налучыўся / Кандуктар добры: ён згадзіўся / Давезці ў Вільню дзядзьку сходна.*

Што ж, хоць позна, а вучыцца трэба. Думка скіроўвае чытача да “Польска-беларускага слоўніка” пад рэдакцыяй Г. Цыхуна (Мінск, 2004). У ім даецца: **Woreczek** м. мяшочак, мяшэчак; торбачка; сумачка.

\* **Ворчык**, -а, м. Прыстасаванне для прыпрэжкі каня ў дапамогу каранніку; бярэц. *Хадзіць на ворчыку* (ТСМБ, т. 1, с. 506); **Ворчык** м. 1. (упряжное приспособление) валёк; 2. (способ упряжки) пристяжка ж.; **запрагаць на ворчык** – запрягаць в пристяжку; **хадзіць на ворчыку** – ходіць в пристяжке (БРС-1988, т. 1, с. 239). – *Заўвага рэд.*

\* Шахоўская С. З прапайскай у родным слове: Да юбілею Алесь Каўруса // Роднае слова. – 2020. – № 5. – С. 31–33.

Напэўна, гэтае слова ў збеларушаным варыянце бытавала ў гаворках Стаўбцоўшчыны на пачатку XX ст. І трапіла ў тэкст Коласавай паэмы, адаптаваўшыся да вымог вершавання.

Але не будзем выпускаць з-пад увагі, што рэальная “торба з кутасамі” была толькі апазнавальным знакам дзядзькі Антося між пасажыраў. З яе ніякай аддзякі-гасцінцу кандуктару за безбілетны праезд не даставалася, не давалася. Значыць, не ворчык-сумка іх абодвух трымала.

Калі магчыма адхіліць першае меркаванне пра сэнс выразу *абодвух іх трымае ворчык* і пагадзіцца з тлумачэннем І. Шкрабы, усё адно паданалізны артыкул не застанецца непарушаным у яе слоўніку безэквівалентнай лексікі. Слова *ворчык* са значэннем ‘невялікі мяшок’ не ўжываецца ў сучаснай беларускай літаратурнай мове. Укладальніца слоўніка абмежавала яго стылістычнай паметай *абласное*, якая, аднак, наўрад ці ратуе, рэанімуе гэтае слова. Параўнаем, таксама з яе кнігі, слова, стылістычная памета для якога паказвае на яго рэальнае месца ў сучаснай літаратурнай мове: ШАБЕТА, -ы, ж., *абл.* Сумка, ktorую носят на поясе. *Ключнік, падклаўшы пад галаву раменную паляўнічую шабету, злёгка пахраввае.* І. Навуменка.

ЛЮБОВЫ, -ая, -ае, і ў знач. наз. Предпочитаемый, который нравится более. *І так, з расою, ранкам, навесіў на кіек у торбачыцы буханку, любовага скрылёк.* М. Лужанін. *Цвірчыць на патэльні каўбаса і сала – выбрала самае лепшае, любовае, такое, якое ён любіць.* М. Лупсякоў.

Такое слова даецца ў “Вялікім слоўніку беларускай мовы” Ф. Піскунова: **любовы** (любимы; без праслоек сала).

Спашлюся на свой жыццёва-моўны досвед. Любіў у дзяцінстве і я любовае мяса (свіное – без праслоек сала). Яно было мне “смашное” (калі траплялася). Але і пазней, у сталасці прыметнік *любовы* генетычна, дэрывацыйна ні мала не звязваўся ў маім уяўленні з дзеясловам *любіць*, прыметнікамі *любимы*, *упадабаны*.

Прыведзеныя словы-ілюстрацыі пацвярджаюць ужыванне ў мастацкіх тэкстах слова *любовы*. Але не даюць дастаткова падстаў тлумачыць яго значэнне ў фармулёўцы, прапанаванай у рускамоўнай дэфініцыі. У вершаваным сказе слова *любовы* відавочна ўжыта не ў значэнні ‘такі, якому аддаецца перавага, які болей падабаецца’. Дапусцім, што ў сказе праявіў прыметнік *любовы* сапраўды азначае ‘любимы’. Тады незразумела, навошта было яшчэ рабіць удакладненне – ‘такое, якое ён любіць’. Тут ужо нейкае лішняслоўе, кшталтам плеаназму. У творы М. Лупсякова, напэўна, слова *любовы* ўжыта са значэннем, якое ўласціва яму ў гаворках Гомельшчыны. Параўнаем у “Вушацкім словазборы” Рыгора Бара-

дуліна: “**Любавізна** – сала з прораззю (бэкон), любовае мяса, проразь у сале”.

Не ацэнка прадмета (стравы), не смакавыя якасці прадукту харчавання браліся пад увагу пры тлумачэнні слова *любовы* і яго сінонімаў у “Слоўніку беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча” (т. 2, 1980): ЛЮБІВЫ, ЛЮБЛІВЫ, ЛІБІВЫ, ЛІБЛІВЫ, ЛЮБÓВЫ (вылучана мною. – А. К.), ЛЮБЫ-ВЫЙ *прым.* Нятлусты (пра мяса)\*.

У нашым выпадку істотнае, паказальнае, што да значэння разглядамага слова, прызнанне аднаго з рэспандэнтаў (у названым слоўніку): *Любовага мяса не люблю* (Валынцы Верхнядзвінскага раёна). Практычна хіба ж скажам “любимага мяса не люблю”?

НАСЦАК, -а́, м., *абл.* Удар носком сапога. *Падбег потым сабачка, дык ён [гаспадар] яго так варсануў насцаком, што яно, беднае, аж звілося...* А. Наўроцкі.

Незразумела, чаму назоўнік *насцак* аднесены да разрады безэквівалентнай лексікі. Калі ён, як і дзеяслоў *варсануць*, можа перакладацца аднаслоўным рускім адпаведнікам. У “Вялікім слоўніку беларускай мовы” Ф. Піскунова даецца: *насца́к* (насок абутку), у ТСБМ: ВАРСАЦЬ, -аю, -аеи, -ае; незак. *абл.* Тыкаць, пароць канцом чаго-н.

Мо я тут чаго недацяміў.

Значнае месца ў “Моўных хвілінках” займаюць фразеалагічныя матэрыялы З. Санько, апублікаваныя ў “Малым руска-беларускім слоўніку прыказак, прымавак і фразем” (1991) і даведніку-мінімуме “А як па-беларуску?” (2016). Бывае, рыхтавальнікі перадач выходзяць за межы гэтых выданняў: некаторыя прыказкі ўзяты не з іх (*Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*).

Закранем метадычны аспект гэтай серыі перадач.

У кароткія часавыя рамкі адной “Моўнай хвілінкі” ўціснута шмат моўных фактаў: некалькі рускіх прыказак, фразем і да кожнай з іх не па адным, два – часам да дзесяці беларускіх адпаведнікаў. Пры ўсёй актывізацыі ўвагі і высілкаў я, напрыклад, не магу раслухаць чытаных

\* Для дапытлівых чытачоў падамо цытату з кнігі “Гісторыя прыметнікаў беларускай мовы. Ч. 3. Лексікалагічны нарыс (агульнаславянская лексіка)” М. Булахава: “Са старажытных часоў славянскім мовам уласціва ўжыванне якаснага прыметніка \**libivъ*, захаванага ў блізкіх фанетычных варыянтах большасцю пазнейшых роднасных моў: ст.-сл. *libivъ, libivъ* ‘тонкі, кволы, худы, слабы’; ст.-руск. *libivyyi* ‘тощий, худой’ (Срезн., МДСДРЯ, П, 19–20); руск. нар. *libivyyi* ‘хилый, плохой силами, здоровьем’ (Даль, ТСЖВРЯ, И, 251); ст.-чэшск. *libivъ, libevъ* ‘худы’; чэшск. дьял. *levavъ* ‘дрэнны, пусты’; чэшск. літ. *libovъ* ‘нятлусты, посны’. <...> У даследаваных намі старабеларускіх помніках гэты прыметнік сустраэўся адзін раз: *седьмъ пакъ кравъ худыхъ и libivъыхъ* (Скар., КБ, 75). Беларуская народная мова захавала яго да нашага часу: *любовае мяса* ‘мяса без тлушчу, сала’ (Юрч., ДС, 123); *любивае мяса* ‘поснае (мяса), без праслоек сытага’ (Сцяцко, ДС, 91)” (Мінск: Выд-ва БДУ, 1973, с. 113–114). – *Заўвага рэд.*

дыктаркай прыказкі, прымаўкі, фраземы, не тое, каб запомніць, асэнсаваць іх (з мэтай узбагачэння сваёй мовы, як заклікаюць “навучальнікі”).

Друкаваныя матэрыялы З. Санько, бясспрэчна, каштоўныя. Іх могуць выкарыстоўваць не толькі студэнты і выкладчыкі, настаўнікі і вучні, але і майстры слова – пісьменнікі, перакладчыкі, журналісты, усе, паводле выразу аўтара, “хто імкнецца да чысціні сваёй гаворкі, да вобразнасці і трапнасці ў штодзённым маўленні”.

Для шараговага, паспалітага радыёслухача было б мэтазгодна (больш эфектыўна) падаваць актуальныя выслоўі рускай мовы і да іх не больш як два беларускія эквіваленты. Прыкладна так складзены згаданы даведнік-мінімум: адна руская прыказка ці фразема – адна беларуская прыказка ці фразема.

Асобна зазначым. Той факт, што да многіх рускіх устойлівых выразаў падабрана па некалькі беларускіх, дэманструе, паводле традыцыйнага ўяўлення, багацце, адметнасць нашай роднай мовы. Але гэтая акалічнасць, пры жаданні, можа трактавацца як яе пэўны функцыянальны недахоп: хісткасць, незамацаванасць літаратурных нормаў у абсягу фразеалогіі.

Прапануючы аўдыторыі слухачоў падабраныя прыказкі, прымаўкі і фраземы, чытальніца-дыктар паведамляе па тэксце: прывядзем іх “разам са Зьміцерам Санько”. Няясна, ці аўтар перадачы (ён не называецца) рыхтаваў тэкст паводле кнігі гэтага фразеолога, ці сумесна з ім.

Спадзяюся папрысутнічаць на падноўленых “Моўных хвілінках”.

А тым часам слухаю моўныя праграмы не толькі на Першым нацыянальным, але і тыя, што ідуць па канале “Культура” пад рубрыкай “Таворым па-беларуску”.

Спадабаўся ўпершыню пачуты тэкст (чытала Л. Пташук 11.05.20) пра слова *прысак*. Да яго не толькі падаецца (як у даведніку І. Шкрабы) рускі адпаведнік *горячая зола*, але і звяртаецца ўвага на асаблівасці ўжывання беларускага назоўніка. Пры словазмяненні апошняга заканамерна выпадае галосны *а*: *прысак* – *прыскам* (а не *прысакам*, як часам сустракаецца). Лаканічна тлумачыцца, чаму нельга пісаць / казаць *гарачы прысак*.

#### БАР’ЕР СЛОВА

##### *Няболець*

Прачытаў мініяцюры А. Крэйдзіча “Паміж сном і явай” (ЛіМ. 27.03.20). З гледзішча мовацікаўцы – небезвынікова: выпісаў два сказы, у якіх увагу запынілі адметныя словы.

1. *Напаўсонні прымроіліся апошнія вячэрнія навіны.*

2. *Заўсёды няболеў, калі ў вагон цягніка рэгіянальных ліній (у нас называюць дызель-цягнік)*

*шумным натоўпам увальваюцца цыганы, а малыя цыганяты пачынаюць спяваць песні, што толькі раздражняе, замінае засяродзіцца на нечым вельмі важным.*

Прыслоўе *напаўсонні* адразу ўспрынялася як дарэчнае, удалае. І празрыстасцю будовы, і дакладнасцю значэння.

Зусім іншае – дзеяслоў *няболеў*. Яго ўжываннем створаны бар’ер на самым старце выказвання (у пачатку мініяцюры). Чытач з філалагічнай падрыхтоўкай не ў змозе яго адолець: разгадаць значэнне вылучанага слова; яно амаль не вынікае з кантэксту. Аўтар міжволі прапанаваў загадку чытачам.

У гэтым выпадку ніяк не даводзіцца лічыць, што невядомае слова ўзята дзеля ўзбагачэння літаратурнай мовы, мажліва, з мясцовай гаворкі.

Аўтару-апавядальніку, напэўна, хапіла слова *няболець*, каб для сябе акрэсліць свой псіхалагічны стан у канкрэтнай жыццёвай сітуацыі. Але ж друкаваны твор адрасуецца чытачу... Тут прыдаўся б першы-лепшы літаратурны адпаведнік меркаванага дэялектызма.

Аўтар нататкі рызыкуе: узяў да разгляду адзінае словаўжыванне (яно ілюструе пашыраныя выпадкі). А раптам гэта нерэальнае слова.

#### СЛОВА НАСТАЎНИКАВА. І МАЁ

##### *Заўжываны*

З пункту гледжання стылістыкі даводзіцца да некаторых слоў даваць азначэнні: *збітае*, *сцёртае*, *зацяганае* (і самі гэтыя нібытэрміны “падношаныя”).

Няўжо нельга знайсці (утварыць) свяжэйшае, выразнейшае слова для выказвання значэння ‘які (якое) зашмат, зачаста, праз меру ўжывалася, ужываецца’?

Спрабую весці пошук. Матывавальным мае быць дзеяслоў *ужываць* (→ *ужываны*). Далучаецца прыстаўка *за-* ў значэнні ‘выхад дзеяння за межы звычайнага або дапушчальнага’, напрыклад: *забавіцца*, *загаварыцца*... *зацягаць* (вылучана мною. – А. К.) (ТСБМ, т. 2, с. 273–274).

На нашых вачах ідзе нараджэнне слова: *ужываць* + *за* → *заўжываць* → *заўжываны* (і *заўжыванне*).

Насамрэч слова *заўжываны* з’явілася на паперы ўжо 40 гадоў назад. Мне давялося стаць сведкам яго (першага?) выступу.

У рэцэнзіі (машынапіснай) на рукапіс “Мова народа, мова пісьменніка” доктар філалагічных навук Фёдар Міхайлавіч Янкоўскі выказаў у шэрагу заўваг і такое пажаданне: «Варта падумаць. Падумаць над “Мова народа, мова пісьменніка”. Ці не з вельмі “заўжываных” словазлучэнняў – сам заглавак, сама назва кніжкі» (Роднае слова, 2015, № 7, с. 41).

Відаць, пад уплывам аселага ў памяці індывідуальна-аўтарскага слова ў маім тэксе нядаўна напісалася: “У мове радзе суўжываюцца: *захварэлыя, захварэўшыя, тыя, што захварэлі*” (Роднае слова, 2020, № 6, с. 44). Разумею: вылучаныя курсівам словы ўжываюцца паралельна. Параўнаем: [Людзі] *супрацоўнічаюць* ‘займаюцца якой-н. дзейнасцю, працуюць сумесна з кім-н.’ (ТСБМ).

**СЛОВА АД ЖЫЦЦЯ**  
**Ажыццёўны**

Прачытаў карэктурку артыкула, трэба вярнуць у рэдакцыю. Праз тэлефон перадаваць праўкі не надзейна: не ўпэўнены, што ўсё паведамлю, як належыць, нічога не прапусчу, не наблытаю.

Пачалося абдумванне спосабаў дастаўкі рукапісу ў рэдакцыю. Стоп! Здаецца, адзін з іх самы рэальны, магчымы, **ажыццёўны**. Але ці прымуць такі план роднаслоўцы: ён патрабуе фізічнага ўдзелу каго-небудзь з іх.

Як ні павернецца справа, а цяпер увага скіравалася да актуалізаванага пошукавай сітуацыяй слова. Яно ўтворана (адкіданнем прыстаўкі *не-*) ад антоніма *неажыццёўны*, патэнцыйнага (уяўнага) адпаведніка прыметніка *неажыццявімы* ‘такі, які цяжка, немагчыма ажыццявіць; нездзяйсняльны, нябытны’ (ТСБМ).

Не хаваю гэтыя індывідуальна-аўтарскія словы ад зацікаўленых чытачоў.

**І МАЙ, І ТРАВЕНЬ**

У канцы 60-х, калі я працаваў у Інстытуце мовазнаўства, дырэктар М. Суднік даручыў перакласці (з рускай) шэраг назваў прадуктаў. Вядома, я не мог пры гэтым не выявіць сваю “беларускасць”: нават “Майское” (пячэнне; да печыва тады яшчэ думка не дарасла) перахрысціў.

Чытаючы падрыхтаваны спіс, М. Суднік уголас прамовіў “Маёвае, маёвае”, выслухоўваючы, узважваючы слова на гучанне. Які быў яго лёс, здагадацца няцяжка.

Як даўні прыхільнік лёгкай рыфмы, выкарыстоўваю абодва прыметнікі – *майскі, маёвы*.

У згадцы пра мінулыя гады (аспіранцкія) – адкрыўшыся, расшчыраваўшыся:

Быў волі час – вясёлы, майскі –  
І кола вузкае людзей...  
Лявон Пракопавіч Падгайскі,  
Як сонца, асвяціў мой дзець.

Цвёрда трымаючы ў памяці зялёны месяц вясны як “свой”, звяртаюся да рэдактара часопіса (з просьбай надрукаваць артыкул) у напаўжартоўнай форме кшталту: *Пусціце маё Вы / Ё “мой” нумар – маёвы*.

У нашы дні адзначаецца спарадычнае ўжыванне назвы месяца *травень*, у перадачах радзе, у перыядычным друку.

Аднак *май* займае пераважныя пазіцыі ў беларускай мове.

Новыя выданні

Алена КАВАЛЁВА,  
кандыдат філалагічных навук,  
Ганна ЮДЗЯНKOBA,  
кандыдат філалагічных навук

**НАЗВЫ, ДАРАГІЯ СЭРЦУ**

**Шур В., Слівец В.** Малая і вялікая радзіма ў анамастыконе пісьменнікаў. – Мазыр: МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2019. – 171 с.

УДК 808.26-313.1(043.3)

Доктар філалагічных навук, прафесар Васіль Шур на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў грунтоўна і паслядоўна займаецца даследаваннем анамастычнай лексікі беларускай мовы ў розных тыпах дыскурсу. Значная колькасць яго прац прысвечана лінгвістычнаму краязнаўству. Асноўныя выданні і іх назвы сведчаць пра навуковыя праблемы, якія даследуе лінгвіст: “З гісторыі ўласных імёнаў” (Мінск, 1993), “Беларускія ўласныя імёны: беларуская антрапаніміка і тапаніміка” (Мінск, 1998), “Анамастычная лексіка ў беларускай мастацкай літаратуры” (Мінск, 2002), “Онім у мастацкім тэксце” (Мінск, 2006),

“Уласныя імёны ў часе і прасторы” (Мінск, 2008), “Уласныя імёны ў мастацкім тэксце” (Мазыр, 2010), “Слова ў мастацкім тэксце” (Мазыр, 2013; у суаўтарстве), “Уласнае імя ў соцыуме і ў мастацкім тэксце” (Мінск, 2015), “Беларускія ўласныя імёны: беларуская антрапаніміка і тапаніміка” (Мазыр, 2018).

Васіль Шур, мабыць, у ліку першых з тых даследчыкаў-краязнаўцаў, хто паслядоўна ў артыкулах, падручніках, манаграфіях рэальныя мясцовыя факты ўмела далучае да тлумачэнняў паходжання паселішчаў, прозвішчаў, прататыпаў літаратурных персанажаў, гістарычных падзей, што, безумоўна, садзейнічае выхаванню патрыятызму,

любаві і павагі да малой і вялікай радзімы. І гэтая манаграфія – яскравае сведчанне сказанага.

Новая кніга Васіля Шура ў суаўтарстве з Вольгай Слівец “Малая і вялікая радзіма ў анамастыконе пісьменнікаў” прымеркавана да Года малой радзімы. Гэта абагульненне іх ранейшых даследаванняў у галіне рэгіянальнай анамастычнай лексікі ў творах Якуба Коласа, Івана Мележа, Івана Шамякіна, Івана Навуменкі, Фёдара Янкоўскага, Уладзіміра Верамейчыка, Віктара Карамазава, Уладзіміра Караткевіча, Галіны Дашкевіч. Паэтонімы – спецыфічны пласт рэгіянальнай лексікі. Побач з сучаснымі адметнасцямі яны захоўваюць у сабе асаблівасці далёкага і блзкага мінулага. Гэта слушна адзначыў У. Ліпскі: “Колькі жыву, увесь час думаю, якой была тысячы гадоў назад наша зямля, дзе я нарадзіўся? Якімі былі людзі, іх побыт, якой тады была прырода? Якой была мова? Як зваліся мае продкі, якія мелі імёны?” Анамастычны рэгіяналізм – стылёва абумоўленае насычэнне мастацкага тэксту асабовымі ўласнымі імёнамі, мянушкамі, тапанімічнымі адзінкамі, якія ўласцівы пэўнаму рэгіёну і выразна ілюструюць непаўторнасць, адметнасць мясцовасці і падзей, што адлюстраваны ў творы. Заслугоўвае ўвагі і тое, што некаторыя фрагменты змешчанага ў манаграфіі матэрыялу публікаваліся ў такіх часопісах, як “Польмя”, “Роднае слова”, “Маладосць”, пра што адзначаецца ва ўступе.

Вядома, што вывучэнне ўласных імёнаў немагчыма толькі ў межах лінгвістыкі, таму ў манаграфіі аўтары аналізуюць фактычны матэрыял у некалькіх аспектах – лінгвістычным, этналінгвістычным, гістарычным, геаграфічным, міфалагічным, краязнаўчым. У кнізе пададзены шматлікія факты з аўтабіяграфій і ўспамінаў пісьменнікаў, прыводзяцца звесткі пра гісторыю стварэння літаратурных персанажаў, многія з якіх маюць рэальных прататыпаў. Напрыклад, Марыя Філатаўна Кротава – жонка Івана Шамякіна. Драматург Андрэй Макаёнак таксама прататып некалькіх персанажаў у творах гэтага класіка. «Бліжэй за ўсё да Машы – *Саіша Траянава* з “Трывожнага шчасця”, гэтая рэч у многіх сваіх і сюжэтных хадах, і характарах аўтабіяграфічная... А хіба *Тацяна Маеўская* з “Глыбокай плыні” не Маша? І сюжэтная канва з першай часткі – жыццё сям’і Кротавых у акупацыі. А фельчарка *Тася Батрак* з рамана “Вазьму твой боль”, *Поля* з “Атлантаў і карыятадаў”... у іх характар маёй жонкі, яе вернасць, адданасць мужу, дзецям» (с. 41). Зямляк і сябар Канстанціна Міцкевіча Аляксандр Сянкевіч стаў правобразам аж чатырох літаратурных герояў – Алеся Садовіча ў трылогіі “На ростанях” і Баса-Грэнкі ў п’есе “Забастоўшчыкі” Якуба Коласа, а таксама доктара Сташынскага ў п’есе “Смерць Чэньювая” і рамане “Разгром” А. Фадзеева.

Палессе – геаграфічна шырокі этнаспецыфічны рэгіён на тэрыторыі Беларусі, Украіны, Расіі. Цікаваць да яго ўжо доўгія дзесяцігоддзі ўстойліва працягваюць этнографы, мовазнаўцы, фалькларысты, гісторыкі, якія адзначаюць моўную, этна- і лінгвакультурную спецыфічнасць палешукоў. Мясцовы каларыт перадаецца ў мастацкіх творах пры дапамозе такіх рэгіянальных адзінак, як асабовыя ўласныя імёны, прозвішчы, мянушкі, андронімы, разнастайныя тапонімы, дыялектызмы, праз паказ традыцыйных народных свят, якія характарызуюць побытавы ўклад жыцця палешукоў, і інш. З павагай і любоўю малююцца ў творах дарагія сэрцу родныя мясціны; для Івана Мележа – Глінішчы, Юравічы, Мазыр, Брагін, Рэчыца, Хойнікі, для Уладзіміра Верамейчыка – Мазыр, Нароўля, Рэчыца і інш. У манаграфіі таксама адзначаецца, што сімваламі малой радзімы ў беларускай літаратуры выступаюць тапонімы *Мікалаеўшчына*, *Альбуць*, *Загор’е*, *Багацькаўка*, *Церуха*, *Давід-Гарадок*, *Боркі*, *Вялікі Бор*, *Цімкавічы*, *Бабчыны*, *Ліхаўня* і інш. Выяўлены і цалкам змененыя пісьменнікамі назвы рэальных айконімаў: *Алешнікі* (на самай справе Алексічы), *Курані* (Каранёўка), *Журавічы* (Юравічы), *Гарбылі* (Калінкавічы), *Піляцічы* (Бабічы), *Гарохаўчы* (Гарочычы) і інш.

Любоў да малой радзімы перадаецца пісьменнікамі і праз паслядоўны зварот да гідронімаў: *Нёман* (Я. Колас, Ф. Янкоўскі), *Прыпяць* (Ф. Янкоўскі, І. Навуменка, У. Караткевіч, У. Верамейчык, Г. Дашкевіч), *Піціч* (І. Навуменка), *Дняпро* (У. Караткевіч, В. Карамазаў, І. Шамякін).

Бібліёнім (онім-загалолак) займае цэнтральнае месца ў анамастычнай прасторы кожнага мастацкага твора і можа функцыянаваць як самастойная адзінка ці выступаць у якасці асацыятыўнага “намесніка” тэксту, уваходзячы ў канцэптасферу нацыянальнай лінгвакультуры. Частка аналізаваных назваў мастацкіх твораў гэтых аўтараў мае сімвалічны характар. Таму сёння лічацца прэцэдэнтнымі такія бібліёнімы, як “*Людзі на балоце*”, “*Сэрца на далоні*”, “*Новая зямля*”, “*Крыніцы*”, “*Глыбокая плынь*”, “*Злая зорка*”, “*Зямля пад белымі крыламі*”, “*Каласы пад сярпом тваім*”, “*Брама*” і інш.

У кнізе прыводзіцца кароткі слоўнік анамастычных тэрмінаў, што робіць працу завершанай, дакладнай і зручнай для карыстання.

Думаецца, што выданне “Малая і вялікая радзіма ў анамастыконе пісьменнікаў” знойдзе ўдзячных чытачоў сярод навуковых супрацоўнікаў, аспірантаў, магістрантаў і студэнтаў гуманітарных факультэтаў, настаўнікаў беларускай мовы і літаратуры, спатрэбіцца падчас правядзення выхаваўчых мерапрыемстваў. Такую серыю манаграфій варта прадаўжаць. Гэтага патрабуе наша рэчаіснасць.

## АРНОЛЬД МІХНЕВІЧ



23 мая 2020 г. пайшоў з жыцця доктар філалагічных навук, прафесар, акадэмік Міжнароднай акадэміі навук Еўразіі, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, аўтар амаль 600 публікацый і больш як 30 кніг Арнольд Яфімавіч Міхневіч. Грамадзянская паніхіда і пахаванне адбы-

ліся 10 чэрвеня ў Кельне, дзе ён жыў апошнія 10 гадоў.

Арнольд Яфімавіч прайшоў доўгі і надзвычай плённы жыццёвы і навуковы шлях. Нарадзіўся 9 верасня 1936 г. у Мінску, скончыў філалагічны факультэт Гомельскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута (1958), працаваў настаўнікам у СШ в. Бабічы Рэчыцкага раёна (1958–1960). Бліскуча абараніў кандыдацкую дысертацыю “Сінтаксічна непадзельныя словазлучэнні ў беларускай мове (трансфармацыйны аналіз)” у 1963 г., доктарскую (“Праблемы семантыка-сінтаксічнага даследавання беларускай мовы”) – у 1976-м. Працаваў загадчыкам кафедры Інстытута паліталогіі і сацыяльнага кіравання (1983–1991), прарэктарам па навуковай рабоце Мінскага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта (1991–1995), першым прарэктарам і рэктарам Беларускага інстытута праблем культуры (1995–2002).

Кола навуковых інтарэсаў і кампетэнцый А. Міхневіча было неабсяжным – член Міжнароднай камісіі па вывучэнні граматычнай структуры славянскіх моў пры Міжнародным камітэце славістаў, член двух саветаў па абароне доктарскіх дысертацый (БДУ), член і старшыня экспертнага савета ВАК (1994–1998), член навукова-выдавецкага савета Беларускай Энцыклапедыі. За вялікі ўнёсак у развіццё беларускай навукі быў уганараваны званнем выдатніка народнай асветы (1980), узнагароджаны Ганаровай граматай Вярхоўнага Савета БССР (1982).

Прайшоўшы ўсе этапы навуковай працы – ад аспіранта да рэктара і акадэміка, – Арнольд Яфімавіч на кожным кроку філалагічнай дзейнасці пакідаў нешта адмысловае, эўрыстычнае,

цікавае, а “крочыў” ён літаральна па ўсіх галінах мовазнаўства: сінтаксіс, семантыка, рыторыка, этымалогія, сацыялінгвістыка, тыпалагічнае мовазнаўства, супастаўляльная лінгвістыка, лексікаграфія, афарыстыка і інш. Асноўныя навуковыя дасягненні вучонага: “Хрестоматія по лекторскому мастерству” (1978), “Ораторское искусство лектора” (1984), “Русско-белорусский разговорник” (1991), у суаўтарстве напісаны “Слоўнік славянскай лінгвістычнай тэрміналогіі” (1977–1979), “Беларуская мова для небеларусаў” (1978), “Этымалагічны слоўнік беларускай мовы” (т. 2; 1980), “Беларуская мова: падручнік для IV класа школ з рускай мовай навучання” (1982, 4-е выд.), арталагічны даведнік “Слоўка за слоўкам” (2006) і шмат іншых.

Сваім самым вялікім поспехам у галіне этымалогіі А. Міхневіч лічыў другі том “Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы” і шэраг артыкулаў у часопісе “Маладосць”. Адна з апошніх публікацый – раздзел “Беларуская мова” ў томе “Славянскія мовы” з энцыклапедыі “Языки мира” (М., 2005).

У 2001 г. імя Арнольда Міхневіча заслужана ўключана ў “Слоўнік міжнародных біяграфій” Міжнароднага біяграфічнага цэнтра ў Кембрыджы.

Балючая страта напаткала не толькі родных шаноўнага Арнольда Яфімавіча, калег, сяброў, але і яго паслядоўнікаў і шматлікіх вучняў, якім ён асабістым прыкладам, дарэчнымі парадамі і часам вельмі іранічнымі кансультацыямі даў слушны кірунак у жыццё. Навуковае і Чалавечае.

Назаўжды застанецца ў памяці яго філасофскае “будзем плыць памалу далей, хоць далёка берагі” з Якуба Коласа, творчую спадчыну якога А. Міхневіч лічыў скарбонкай афарызмаў.

Таленавіты чалавек таленавіты ва ўсім. Мала хто ведаў пра захапленне А. Міхневіча музыкай. Мы маглі б мець выдатнага музыканта, каб не вайна – не давялося вучыцца ў спецыялізаванай школе... Але наяўнасць выдатнага слыху дазволіла падчас вучобы ў інстытуце разам з іншымі энтузіястамі стварыць хор і кіраваць ім, многа ездзіць і выступаць. Арнольд Яфімавіч сціпла лічыў сябе ўсяго толькі слухачом, аматарам музыкі, асабліва класічнай, хоць валодаў акардэонам і фартэпіяна.

Вечная памяць, дарагі Настаўнік, вучоны з душой музыкі!

Юлія НАЗАРАНКА,  
кандыдат філалагічных навук.



# МЕТОДЫКА І ВОПЫТ

ВНУ – школе

Іна СЫЧОВА,  
кандыдат педагагічных навук,  
дацэнт кафедры педагогікі і псіхалогіі інклюзіўнай адукацыі  
Інстытута інклюзіўнай адукацыі  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Максіма Танка

## БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ СКОРАГАВОРКІ ЯК СРОДАК РАЗВІЦЦА МАЎЛЕННЯ

Беларусы заўсёды аддавалі значную ўвагу культуры маўлення, разуменню і асэнсаванню сказанага: “І тут гу-гу, і там гу-гу, і нічога разабраць не магу” [4, с. 5]. Дзіця з першых гадоў жыцця вучылі прыгожа і правільна гаварыць (“чыста”, без “кашы ў роце”), для чаго ў залежнасці ад узросту выкарыстоўвалі забаўляючыя лічылкі і, вядома, скорогаворкі.

Беларускія народныя скорогаворкі збіралі і даследавалі М. Федароўскі, Ч. Пяткевіч, К. Машынскі, А. Сержпутоўскі, М. Грынблат, Л. Малаш, Я. Саламевіч, Ф. Янкоўскі, У. Васілевіч. Народныя матывы выразна адчуваюцца ў аўтарскіх скорогаворках (“языкаломках”, “хуткамоўках”), творах для дзяцей В. Віткі, Р. Бардуліна, А. Клышкі. Згаданы жанр фальклору не ўсімі даследчыкамі вылучаны як самастойны, асобна ад выслоўяў, прыказак і прымавак, твораў дзіцячага фальклору, што абмяжоўвае асэнсаванне іх каштоўнасці і выкарыстанне бацькамі і педагогамі.

Тэматычная і гукавая палітра беларускіх народных скорогаворак дастаткова разнастайная. Пераважае тэма ўхвалення працы, асуджэння ляюты, гультайства: “Лянок не любіць ляют. Ляют не любіць лянок” [4, с. 7]; “Спрытна кроп палоў Пракоп, лёг пад плотам і захроп” [4, с. 12]. Адзначаюцца індывідуальныя асаблівасці чалавека, якія ўплываюць на засваенне працоўных навываў: “Нясмелага з няўмелым не распазнаеш” [4, с. 9]; “Санлівага не дабудзішся, лянлівага не дашлешся” [4, с. 12]. Асуджаецца народам нехайнасць, абьякавасць да справы: “Стаў стругаць – не дастругаў, стаў дастругаваць – перастругаў” [4, с. 13]; “Набаранаваў баранавалок, што трэба перабаранаўваць” [4, с. 9]. Паказаны спрадвечныя працоўныя заняткі беларусаў: “Хоць ёсць макацёр, ды ты маку не цёр” [3, с. 282]; “Мяшок дзєразы надзяры. Дзєразы надзяры мяшок” [4, с. 8];

“Тры дрывасекі, тры дрываколы на трох дварах дровы колюць” [1, с. 139]; “Цярпення няма цяпер церці церніцаю лён” [1, с. 140]. Азначаецца раздзяленне працоўных заняткаў паводле гендарнай прыналежнасці, прафесій: “Чэсь калоду чэша, Чэся цеста месіць” [4, с. 16]; “Намётка ў прачкі, сарочка ў швачкі” [1, с. 138].

У скорогаворках адлюстравана тэма выхавання, сям’і і сямейных адносін, дзіцячых заняткаў: “За дзетак – маткі, за матак таткі” [4, с. 4]; “Дабёр бабёр, бабраняты – на падбор” [4, с. 3]; “Ішоў Пракоп, ішла Пракопіха і ішлі малыя пракапяняткі” [2, с. 91]; “Тэй малы, скажы малому, хай малы малому скажа, хай малы каня прывяжа” [2, с. 88]; “Прывезлі гасцінцы ў хусцінцы” [3, с. 195]; “Сем семярэй, і сёмяра свіней. Свінка і свінчын брат і сямёра парасят” [2, с. 91].

Скорогаворкі знаёмяць сучаснага чалавека, малога і дарослага, з традыцыйнай культурай: “Сыроватка з-пад прастаквашы” [2, с. 92], “Каму па каму, а каму і два камы” [1, с. 137]; народнай музыкой: “Дудар дудару дарма грае” [4, с. 3], “У бубны бубнілі бубнілі, панабубніваліся” [4, с. 14].

Скорогаворкі дэманструюць адметнасць фанетычнага складу роднай мовы: “цеканне” – “Цецеручыха цецеруковым цецеручанятам цеста месіць” [4, с. 16]; “дзеканне” – “Дзяды і дзядзькі на дзядзінцы дзялілі дзялянку” [1, с. 137]; наяўнасць зацвярдзелых гукаў: “Драч з драчыхаю анучы дзецям дзярэ” [4, с. 3]; вымаўленне [г] фрыкатыўнага: “Таварыў, гаварыў, не дагаварыў, дагаворваў, дагаворваў, ды загаварыўся” [1, с. 137] і інш.

У беларусаў шмат скорогаворак экалагічнай тэматыкі, іх героямі з’яўляюцца звяры, птушкі, рыбы: “Вылецеў смэцюх з-пад смэцюшанят” [1, с. 136]; “Адна сарока, адна марока, сорок сарок, сорок марок” [1, с. 136]; “Дзятлы дзюбамі дзяўблі дзєравіну” [1, с. 137]; “Пад вываратнямі вавёр-

ка ўе вяроўкі вёртка” [1, с. 138]; “Лавіў рыбак судака, судзіў судак рыбака: лоўка, рыбак, ловіш, судаку сорам робіш” [1, с. 138].

Асобную групу складаюць скорогаворкі (ці “слоўныя забаўкі”, як назваў іх К. Машынскі), пабудаваныя на перайманні галасоў птушак, што можна лічыць адметнасцю менавіта беларускага фальклору. Напрыклад, голас цецерака беларусы ўспрымалі і перадавалі наступным чынам: “Твой парабак у майго парабка ўкраў тапарок. Няхай твой парабак маяму парабку аддасць тапарок” [5, с. 272]; ластаўкі: “Паехаў мужык на ніўку, узяў хлеба скарынку, а як едзе, так і скрыпіць” [5, с. 271]; дыялог дзергача (дыялектная назва драча, дзергача) і перапёлкі: “– Бач, бач! – дзярках ідзець, вала вядзець”. “– От, бяда. От, вядзець. Няма хлява. Няма дзе дзець” [5, с. 272]. На аснове гэтых арыгінальных моўных мініячур можна зладзіць сапраўднае падарожжа ў свет не толькі гукаў роднай мовы, але і гукаў роднай прыроды.

Скорогаворкі – гэта сведчанне досціпу і пачуцця гумару беларускага народа: “Прыйшоў хтось, узяў штось дай пайшоў кудысь; пайшоў бы і я за ім, да не знаю за кім” [6, с. 611]; “Я ніколі нікому нічога нікага, а калі што якое, дык што там такое?” [1, с. 140]; “Паддзямідзіў Кузьма Дзяміда, падкузьміў Дзямід Кузьму” [4, с. 9]; “Не кпі са кпа, часам і кеп табе адкпіць” [1, с. 138].

Асобныя скорогаворкі вельмі складаныя для вымаўлення: “Я чалавек верцікульцяпісты, магу выверцікульцяпнуцца, перавыверцікульцяпнуцца” [2, с. 91]; “Калясо выкалесілася, жалеза выжалезілася, палукашак выпалукашыкаваўся, агонь выагнаваўся” [1, с. 137]; “Затпрукаў пан Тпрут-Ппрукевіч” [1, с. 137]; “Перапілі, пераелі, пералушчылі, перапаролі, перамалолі, ператрушчылі” [1, с. 138].

Беларускія народныя скорогаворкі – вельмі лаканічны і ў гэтым сугучны сучаснасці жанр фальклору. Патрабуючы мінімум часу, скорогаворкі дазваляюць вырашыць шэраг педагогічных задач:

- павышаюць культуру маўлення, развіваюць дыкцыю, артыкуляцыю, пашыраюць дыяпазон голасу, фарміруюць правільнае дыханне;
- дэманструюць адметнасці фанетычнага і лексічнага складу роднай мовы;
- развіваюць фанематычны слых, вучаць успрымання і вымаўленню гукаў, спецыфічных для беларускай мовы: [дж], [дз’], [ц’], [г] і інш.;
- актывізуюць інтэлектуальныя і творчыя здольнасці, вучаць разумець народны гумар, гульні слоў, рытмічнасць, сугучнасць, рыфму;
- трэніруюць памяць;
- узбагачаюць слоўнікавы запас, знаёмяць з рэаліямі традыцыйнай беларускай культуры і побыту;

- вучаць, выхоўваюць: утрымліваюць маральна-выхаўчы змест, жыццёвыя назіранні і павучанні.

Выхавацелі, педагогі, лагапеды могуць выкарыстаць наступныя формы работы са скорогаворкамі:

- фанетычныя практыкаванні, фанетычная зарадка;
- чытанне скорогаворак (павольнае, хуткае, хорам), тлумачэнне слоў;
- чытанне скорогаворак з рознай інтанацыяй: весела, бадзёра, сумна, са здзіўленнем, з раздражненнем і г. д.;
- вымаўленне, прагаворванне, развучванне скорогаворак (павольнае, хуткае, хорам);
- гутаркі па змесце скорогаворак, падбор пэўнай тэматыкі;
- параўнанне скорогаворак на розных мовах, вылучэнне агульнага і адметнага ў іх фанетычным складзе;
- аднаўленне, “збіранне” скорогаворак (з прапушчанымі літарамі, словамі, пераблытанымі часткамі);
- рэдагаванне скорогаворак (замена слоў / частак скорогаворкі на іншыя);
- складанне ўласных скорогаворак (па тэмах, на пэўны гук);
- конкурсы знаўцаў скорогаворак (“Хуткі на язык”);
- малюнкi да скорогаворак;
- паказ скорогаворак з дапамогай мімікі і рухаў (“Кракадзіл”);
- інсцэнаванне скорогаворак.

Такім чынам, скорогаворкі – эфектыўны сродак развіцця мовы ў любым узросце. Яны дапамогуць не толькі выпрацаваць добрую дыкцыю, але і палюбіць родную мову (або засвойць беларускую мову як замежную), навучыцца адчуваць яе хараство і непаўторнасць.

#### Спіс літаратуры

1. **Выслоўі** / склад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. М. Я. Грынבלата; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 520 с.
2. **Залаты клубочак** / уклад. У. Васілевіч. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 93 с.
3. **Касько, У. К.** Палескі дзівасіл: бел. нар. прыказкі, прымаўкі, выслоўі: са скарыніцы А. К. Сержпутоўскага / У. К. Касько. – Мінск: Выш. шк., 2005. – 383 с.
4. **Мама мышка сушыла шышкі**: Беларускія народныя скорогаворкі / укл. Я. Саламевіч. – Мінск: Юнацтва, 1983. – 16 с.
5. **Машынскі, К.** Усходняе Палессе / К. Машынскі; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча; пер. Л. Салавей. – Мінск: Беларус. навука, 2014. – 528 с.
6. **Пяткевіч, Ч.** Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч; уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. Л. Салавей і У. Васілевіча. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2004. – 672 с.

# КОМПЛЕКСНАЯ РАБОТА ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ І ЛІТАРАТУРЫ

## III ЭТАП XXXVI РЭСПУБЛІКАНСКАЙ АЛІМПІЯДЫ. 2019/20 НАВУЧАЛЬНЫ ГОД

### XI КЛАС

**Заданне 1.** Уважліва прачытайце прыклады. Вызначце ў кожным радку, дзе трэба напісаць вялікую літару (у першым выпадку, у другім выпадку ці ў абодвух), ці патрэбна двукоссе ў гэтым радку, ці патрэбны дэфіс(ы) у гэтым радку. Пастаўце знак плюс (+) у адпаведным слупку. Улічыце, што кожны з прыкладаў знаходзіцца не ў пачатку сказа.

Максімальная колькасць балаў – 8.

Прыклады	Вялікая літара пішацца ў першым выпадку	Вялікая літара пішацца ў другім выпадку	Ставіцца двукоссе	Неабходны толькі адзін дэфіс	Неабходны два дэфісы
(З, з)ямля (П, п)рынцэсы Лізаветы знаходзіцца ў Антарктыдзе					
(У, у)станова адукацыі (П, п)алескі дзяржаўны ўніверсітэт					
горад Магілёў (П, п)адольскі знаходзіцца на тэрыторыі (П, п)равабярэжнай Украіны					
пацешыў знойдзены на карце надпіс мыс Канін (Н, н)ос					
(О, о)рдэн (Д, д)ружбы народаў					
сталіца Мальты – горад (Л, л)а (В, в)алета					
пабываў на знакамітай Куршскай (К, к)асе					
Антуан (Д, д)э (С, с)ент Экзюперы					

**Заданне 2.** Аднавіце прапушчаныя кампаненты прыведзеных у левым слупку табліцы фразеалагізмаў паводле іх значэнняў і запішыце гэтыя кампаненты ў правым слупку ў адпаведных радках. Падказка: прапушчаныя кампаненты – дзеепрыметнік або дзеепрыслоўе.

Максімальная колькасць балаў – 6.

дай бог... бачыць	‘выказванне пажадання, каб абяцанае здзейснілася’	
як жару...	‘вельмі хутка, спяшаючыся (бегчы, уцякаць)’	
малоць не...	‘гаварыць глупства, пустасловіць’	
як... машына	‘аднастайна і бесперапынна, з механічнай дакладнасцю (рабіць што-н.)’	
вароты пірагамі (пірагом) ...	‘усяго ўволю, колькі хочаш’	
савы... не бачыў	‘не сустракаўся з жыццёвымі цяжкасцямі, не зведаў нягод у жыцці’	

**Заданне 3.** Перакладзіце тэкст на беларускую мову.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Когда я увидел Бэлу в своем доме, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления, может быть больше, нежели

ли она: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня... (по М. Лермонтову).

**Заданне 4.** Вызначце прадмет па апісанні. Улічыце, што ў даведцы ёсць “лішнія” назвы.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Узор:

Апісанне	Назва
Два злучаныя гліняныя гаршчочкі з ручкай, у якіх насілі ежу ў час палявых работ	спарыш

Апісанне	Назва
Вялікая скрынка з векам для захоўвання тканіны, адзежы, каштоўнасцей	
Шырокая драўляная пасудзіна з клёпак з двума вушкамі	
Спецыяльная кружка для піва	
Высокая гліняная пасудзіна, якая звужаецца ўверсе і мае звычайна ручку	
Драўляная пасудзіна, выдзеўбаная з тоўстай калоды	
Вялікая драўляная пасудзіна з клёпак, сцягнутых абручамі (выкарыстоўваецца для заквашвання капусты і інш.)	

Для даведкі: жароўня, збан, кадаўб, кадушка, куфар, куфель, палукашак, пляцёнка, цэбар.

**Заданне 5.** Прыведзеныя словы пастаўце ў родным склоне і размяркуйце па адпаведных слупках.

Бялок, вагончык, дом, забор (дзеянне), зюйдвест, кар’ер, лістапад, мурашнік, сумнеў, халадок, хвост, шланг.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Канчатак -а	Канчатак -у	Канчатак -а / -у залежыць ад значэння слова

**Заданне 6.** У мастацкіх творах з мэтай стварэння камічнага эфекту часта выкарыстоўваецца *каламбур* – стылістычны прыём з выкарыстаннем у адным кантэксце розных значэнняў аднаго слова або розных слоў, падобных паводле гучання. Патлумачце, чаму прыведзены тэкст з’яўляецца прыкладам каламбура.

Максімальная колькасць балаў – 4.

**Гарнак** (*напаўголаса*). Наш галава вашаму галаве галавою галаву разбіў (*Якуб Колас. “Забастоўшчыкі”*).

**Заданне 8.** Запоўніце прабелы ў табліцы.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Тэрмін	Азначэнне тэрміна	Прыклад (уласны або аўтарскі)
Ямб	Асноўная думка твора, якой прасякнуты яго вобразы і карціны, паэтычны сэнс твора, ацэнка тых з’яў, якія паказаны ў творы	У вершы “Той дзень прапаў і страчаны навекі...” Пімен Панчанка імкнецца данесці чытачу, што паўнаватраснае жыццё чалавека магчыма толькі ў шчырай дапамозе іншым, спагадзе і жаданні раздзяліць радасць і боль іншых
Метафара	Мастацка-публіцыстычны твор на актуальную тэму сучаснасці, у якім распавядаецца пра падзеі, што сапраўды здараліся ў жыцці, а персанажы маюць рэальных прататыпаў і выступаюць пад сваімі прозвішчамі	“Зямля пад белымі крыламі” Уладзіміра Караткевіча


**Заданне 9.** Уважліва разгледзьце ілюстрацыі Арлена Кашкурэвіча да адной вядомай паэмы Янкі Купалы. Назавіце гэты твор. З пералічаных хэштэгаў выберыце і абвядзіце нумары тых, якія найбольш адпавядаюць зместу ілюстрацыі. Патлумачце выбар адным сказам. Перад тлумачэннем указвайце нумар хэштэга.

**Узор:** Хэштэг 5. Кашкурэвіч намаляваў персанажа паэмы Якуба Коласа Сымона.

Максімальная колькасць балаў – 6.

**Для даведкі.** *Хэштэг* – ключавое слова ці некалькі слоў паведамлення, тэг (памета), што выкарыстоўваюцца, як правіла, у сацыяльных сетках для пошуку паведамленняў па тэме ці змесце.

Твор называецца \_\_\_\_\_

<p>1.</p> 	<p>1. #цар# хорам #купала #грозны 2. #служка #баярын #бяседа #купала 3. #князь #хорам #грозны #кашкурэвіч 4. #машэка #кашкурэвіч #леў #купала 5. #баярын #замак #папяванне #герб 6. #князь #церам #купала #грозны 7. #бяседа #колос #князь #хорам 8. #хорам #купала #слаўнысвету #князь 9. #баярын #грозны #слаўны #багдановіч 10. #царэвіч #купала #вяселле #герб</p>
Тлумачэнне _____	



**Заданне 7.** Часам адзін і той жа член сказа можа выконваць адначасова дзве сінтаксічныя функцыі. Прыдумайце прыклад, каб адзін член сказа выконваў адначасова розныя функцыі. Падкрэсліце яго адной рыскай.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Узор:

Сінтаксічная функцыя	Прыклад
недапасаванае азначэнне і акалічнасць месца	Браслаў раскінуўся на перашыйку між азёрамі

Сінтаксічная функцыя	Прыклад
недапасаванае азначэнне і акалічнасць часу	
дапаўненне і акалічнасць прычыны	
дапаўненне і акалічнасць мэты	

<p>2.</p> 	<p>1. #баль #мастацтва #украіна #дуб 2. #вайна #дружына #пракляцце #купала 3. #рублі #госці #золата #машэка 4. #забойства #сон #гусляр #украіна 5. #спявак #беларусь #госці #дудка 6. #бяседа #забавы #госцізнатныя #купала 7. #купала #колос #шклянкі #госці 8. #басальга #купала #госці #курган 9. #бяседа #госцізнатныя #украіна #купала 10. #вяселле #госці #забавы #кашкурэвіч</p>
Тлумачэнне _____	
<p>3.</p> 	<p>1. #гусляр #курган #кашкурэвіч #багдановіч 2. #летапісец #курган #купала #кашкурэвіч 3. #купала #гуслі #украіна #стары 4. #гусляр #курган #кашкурэвіч #купала 5. #кашкурэвіч #машэка #цар #купала 6. #хорам #гусляр #купала #басальга 7. #кашкурэвіч #сон #гусляр #колос 8. #гусляр #украіна #заробак #мастацтва 9. #кашкурэвіч #бандароўна #патоцкі #цар 10. #летапісец #беларусь #купала #курган</p>
Тлумачэнне _____	

**Заданне 10.** Па апісанні пазнайце твор вядомага беларускага пісьменніка. Напішыце буктэрэйлер да гэтага твора (да 50 слоў). У сваім тэксце назавіце аўтара і твор.

Максімальная колькасць балаў – 6.

**Для даведкі.** Буктэрэйлер – гэта кароткі відэаролік, які расказвае ў адвольнай мастацкай форме пра якую-небудзь кнігу (мастацкі твор). Мэта такіх ролікаў – рэклама кнігі (мастацкага твора), прапаганда чытання, прыцягненне ўвагі да кнігі з дапамогай візуальных сродкаў. Як правіла, працягласць буктэрэйлера складае не больш за тры хвіліны.

Нарадзіўся будучы пісьменнік у горадзе на Дняпры, універсітэцкую адукацыю таксама атрымаў у горадзе, які стаіць на Дняпры. Паміж гэтымі гарадамі больш за 500 км. Падняпроўе бясконца згадвалася ў творах гэтага паэта, празаіка і драматурга. Ён быў аднолькава геніяльны ва ўсіх трох родах літаратуры. Стаў адной з найбольш яскравых фігур беларускай літаратуры ХХ ст. Яго ўклад у распрацоўку тэмы гісторыі Бацькаўшчыны цяжка пераацаніць. Многім з беларусаў адкрыў таямніцы беларускай гістарычнай спадчыны.

У адным са сваіх твораў, які быў напісаны амаль 60 гадоў таму, расказвае пра выпадак падчас паўстання 1863–1864 гг. У цэнтры ўвагі – супрацьпастаўленне дзвюх жыццёвых пазіцый персанажаў: небагатага рускага двараніна, які бачыць у паўстанцах людзей, вартых павагі, і

цынічнага мясцовага афіцэра, які слепа выконвае загад. Дзеянне твора адбываецца на Дняпры. Гэты тэкст пазней стаў пралагам да рамана. Сам раман выйшаў праз 20 гадоў пасля напісання, а пралог жыў як самастойны твор.

#### ТЭКСТ ДЛЯ ВОДГУКУ

##### Ідуць дажджы

В последний раз –  
опомнись, старый мир!

А. Блок.

Ідуць дажджы.

А травы жухнуць,

Грыбы хаваюцца ў зямлю.

Ідуць дажджы злавесна, глуха,

Рунь заганяюць у раллю.

Ідуць дажджы.

А птушкі млеюць

І нема падаюць на дол.

Ідуць дажджы...

І ліст лілеі

Над смерцю рыб – хаўтурны стол.

Ідуць... І стронцыю ўдары

Цвікі ў дамоўкі б'юць і б'юць...

А ў небе хмары,

хмары,

хмары...

Ідуць дажджы...

Дажджы ідуць...

Васіль Зуёнак (1964).

#### ДАВЕДКІ

##### Заданне 1.

Прыклады	Вялікая літара пішацца ў першым выпадку	Вялікая літара пішацца ў другім выпадку	Ставіцца двукоссе	Неабходны толькі адзін дэфіс	Неабходны два дэфісы
(З, з)ямля (П, п)рынцэсы Лізаветы знаходзіцца ў Антарктыдзе	+	+			
(У, у)станова адукацыі (П, п)алескі дзяржаўны ўніверсітэт		+	+		
горад Магілёў (П, п)адольскі знаходзіцца на тэрыторыі (П, п)равабярэжнай Украіны	+	+		+	
пацешыў знойдзены на карце надпіс мыс Канін (Н, н)ос	+		+		
(О, о)рдэн (Д, д)ружбы народаў		+			
сталіца Мальты – горад (Л, л)а (В, в)алета	+	+		+	
пабываў на знакамітай Куршскай (К, к)асе					
Антуан (Д, д)э (С, с)ент Экзюперы		+		+	

**Каментарый.** За кожны правільна запоўнены радок – 1 бал.

##### Заданне 2.

дай бог... бачыць	'выказванне пажадання, каб абяцанае здзейснілася'	чутае
як жару...	'вельмі хутка, спяшаючыся (бегчы, уцякаць)'	ўхапіўшы
малоць не...	'гаварыць глупства, пустаасловіць'	падсяваючы
як... машына	'аднастайна і бесперапынна, з механічнай дакладнасцю (рабіць ш.-н.)'	заведзеная
вароты пірагамі (пірагом) ...	'усяго ўволю, колькі хочаш'	падпёрты(-я)
савы... не бачыў	'не сустракаўся з жыццёвымі цяжкасцямі, не зведаў нягод у жыцці'	смаленай

**Каментарый.** За кожны правільны адказ – 1 бал.

**Заданне 3. Прыкладны варыянт перакладу.**

Калі я ўбачыў Бэлу ў сваім доме, я, неразумны (дурань), падумаў, што яна анёл, пасланы мне спагадлівым лёсам... Я зноў памыліўся: каханне дзікункі ненамнага (ненашмат) лепшае за каханне шляхетнай (знатнай) пані; невучтва (цёмната) і прастадушнасць адной гэтак жа (на)дакучаюць, як і какецтва другой. Дурань я ці ліхадзей (злыдзень), не ведаю; але тое праўда, што я таксама вельмі варты шкадавання (спагады, спачування, жалю), можа быць больш, чым яна: да смутку (маркоты, журбы) я гэтак жа лёгка прывыкаю, як да асалоды, і жыццё мае становіцца пусцейшым з кожным днём...

**Каментарый.** За кожную памылку (любога тыпу) ад максімальнай колькасці балаў адымаецца 0,1 бала, але павінна атрымацца не менш за нуль балаў.

**Заданне 4.**

Апісанне	Назва
Вялікая скрынка з векам для захоўвання тканіны, адзежы, каштоўнасцей	куфар
Шырокая драўляная пасудзіна з клёпак з двума вушкамі	цэбар
Спецыяльная кружка для піва	куфель
Высокая гліняная пасудзіна, якая звужаецца ўверсе і мае звычайна ручку	збан
Драўляная пасудзіна, выдзеўбаная з тоўстай калоды	кадаўб
Вялікая драўляная пасудзіна з клёпак, сцягнутых абручамі (выкарыстоўваецца для заквашвання капусты і інш.)	кадушка

**Каментарый.** За кожны правільны адказ – 1 бал.

**Заданне 8.**

Тэрмін	Азначэнне тэрміна	Прыклад (уласны або аўтарскі)
Ямб	Двухскладовая стапа з націскам на другім складзе (магчымы іншыя варыянты адказу з захаваннем сутнасці)	Павінны прымацца як правільныя любыя прыклады (вядомых аўтараў ці прыдуманых самім удзельнікам алімпіяды) пры ўмове захавання ў паэтычным радку пераважнай большасці ямбічных стоп ( __ ). Для станоўчага адказу дастаткова аднаго радка
Ідэя	Асноўная думка твора, якой прасякнуты яго вобразы і карціны, паэтычны сэнс твора, ацэнка тых з’яў, якія паказаны ў творы	У вершы “Той дзень прапаў і страчаны навекі...” Пімен Панчанка імкнецца данесці чытачу, што паўнаватарнае жыццё чалавека магчыма толькі ў шчырай дапамозе іншым, спагадзе і жаданні раздзяліць радасць і боль іншых
Метафара	Мастацкі троп, у аснове якога ляжыць схаванае параўнанне (перанос уласцівасцей адной з’явы на іншую паводле падабенства) (магчымы іншыя варыянты адказу з захаваннем сутнасці)	Павінны прымацца як правільныя любыя прыклады (вядомых аўтараў ці прыдуманых самім удзельнікам алімпіяды) пры ўмове захавання сутнасці правільнага азначэння метафары
Нарыс	Мастацка-публіцыстычны твор на актуальную тэму сучаснасці, у якім распавядаецца пра падзеі, што сапраўды здараліся ў жыцці, а персанажы маюць рэальных прататыпаў і выступаюць пад сваімі прозвішчамі.	“Зямля пад белымі крыламі” Уладзіміра Караткевіча

**Заданне 9. Назва твора – “Курган”.**

<b>Малюнак 1</b>	#3. А. Кашкурэвіч намалюваў грознага князя ў хораме. #8. Намалюваны персанаж паэмы Купалы – “слаўны свету ўсяму князь у хораме”
<b>Малюнак 2</b>	#6. Намалюваны госці знатныя з паэмы Купалы ў час бяседы за забавамі. #10. А. Кашкурэвіч намалюваў гасцей на вяселлі за забавамі
<b>Малюнак 3</b>	#4. А. Кашкурэвіч намалюваў героя паэмы “Курган”, якую напісаў Купала

**Каментарый.** Пададзена прыкладнае тлумачэнне. За правільна ўказаны твор – 1 бал, за правільна ўказаны хэштэт – 0,5 бала, за пераканальнае тлу-

**Заданне 5.**

Канчатак -а	Канчатак -у	Канчатак -а / -у залежыць ад значэння слова
вагончык	забор (дзеянне)	бялка (частка птушынага яйца; абалонка вока); бялку (арганічнае рэчыва)
мурашнік	зюйд-вест	дома (будынак); дому (жыллё, сям’я, родныя мясціны)
хвост	сумнеў	кар’ера (месяц здабычы карысных выкапняў); кар’еру (бег каня)
шланг	халадок	лістапада (месяц); лістападу (ападанне лісця)

**Каментарый.** За кожны правільны адказ – 0,5 бала.

**Заданне 6. Варыянт тлумачэння:** мнагазначнае слова галава ў кантэксте рэалізуе два значэнні: прамое (‘верхняя частка цела чалавека’) і пераноснае (‘кіраўнік, начальнік’).

**Каментарый.** За правільны па сутнасці адказ – 4 балы.

**Заданне 7.**

Сінтаксічныя функцыі	Прыклад
недапасаванае азначэнне і акалічнасць часу	Раса на досвітку хутка высыхае
дапаўненне і акалічнасць прычыны	Нахілялася ад расы маладая трава
дапаўненне і акалічнасць мэты	Бабуля прынесла ягады для варэння / на варэнне

**Каментарый.** Прыклады павінны адпавядаць заданню. За кожны правільны адказ – 2 балы.

мачэнне адным сказам – 0,5 бала, за пераканальнае тлумачэнне некалькімі сказамі – 0,25 бала.

**Заданне 10. У апісанні расказваецца пра Уладзіміра Караткевіча і яго “Паром на бурнай раіц”.**

**Каментарый.** За правільнае вызначэнне аўтара – 1 бал, за правільнае вызначэнне твора – 1 бал, за захаванне формы буктрэйлера ў адведзеных межах (да 50 слоў) – 1 бал, за правільную перадачу зместу твора – 2 балы, за творчы характар буктрэйлера – 1 бал.

Падрыхтавалі **Вячаслаў КАРАТКЕВІЧ, Валерыя ВАРАНОВІЧ, Ірына КАРАТКЕВІЧ.**

Галіна ДАВЫДАВА,  
старшы выкладчык  
факультэта даўніверсітэцкай адукацыі  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

## ЗАДАННІ ПА АРФАГРАФІІ

### ЧАСТКА А

**A1.** Адзначце правільныя сцверджанні.

1) Фанетычны прынцып беларускага правапісу прадугледжвае перадачу гукаў на пісьме ў адпаведнасці з літаратурным вымаўленнем.

2) Аканне і яканне адносяцца да марфалагічнага прынцыпу беларускага правапісу.

3) У запазычаных словах у першым складзе перад націскам пішацца літара *е*.

4) Апостраф не пішацца ў складаных і складанаскарочаных словах на мяжы састаўных частак, у тым ліку калі іх часткі пішуцца праз злучок.

5) Ненаціскныя фіналі *-эль, -эр* у запазычаных словах заўсёды перадаюцца як *-аль, -ар*.

**A2.** Адзначце словы, напісанне якіх заснавана на фанетычным прынцыпе:

- |               |               |
|---------------|---------------|
| 1) роўнядзь;  | 4) расольнік; |
| 2) праязны;   | 5) чэшскі.    |
| 3) свіслацкі; |               |

**A3.** Адзначце словы, напісанне якіх заснавана на марфалагічным прынцыпе:

- |               |              |
|---------------|--------------|
| 1) міласэрны; | 4) у лодцы;  |
| 2) Полаччына; | 5) выгаралы. |
| 3) пояс;      |              |

**A4.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *а*:

- |                   |               |
|-------------------|---------------|
| 1) поч_рк;        | 4) ж_мчужына; |
| 2) к_ршун;        | 5) сыр_ватка. |
| 3) б_мбасховішча; |               |

**A5.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *о*:

- |                 |              |
|-----------------|--------------|
| 1) ф_льга;      | 4) ск_раход; |
| 2) в_страдзюбы; | 5) в_семсот. |
| 3) л_пух;       |              |

**A6.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *э*:

- |                 |              |
|-----------------|--------------|
| 1) кр_дыт;      | 4) ш_равокі; |
| 2) ар_ндаваць;  | 5) ш_рсцяны. |
| 3) ш_сцізначны; |              |

**A7.** Адзначце рады слоў, дзе ва ўсіх словах пішацца змякчальны мяккі знак:

- 1) голуб\_, сем\_, Ул\_яна;
- 2) любан\_скі, абедз\_ве, песе\_ка;
- 3) снежан\_скі, кін\_ма, хтос\_ці;
- 4) сядз\_, Кас\_ян, лепел\_скі;
- 5) дз\_ме, ц\_мяны, ледз\_ве.

**A8.** Адзначце рады слоў, дзе ва ўсіх словах пішацца раздзяляльны мяккі знак:

- 1) Іл\_я, бул\_н, мен\_ш;
- 2) міл\_ярд, парц\_ера, Арсен\_евіч;
- 3) медал\_ён, шампін\_ён, канферанс\_е;
- 4) вал\_ера, Анатол\_еўна, рэл\_еф;
- 5) бол\_ш, малац\_ба, сляз\_мі.

**A9.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць апостраф:

- 1) сям\_я;
- 2) здароў\_е;
- 3) трох\_ярусны;
- 4) дзярж\_юрвыдавецтва;
- 5) інтэрв\_ю.

**A10.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *е*:

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| 1) земл_апісанне; | 4) м_давар;     |
| 2) хмел_ўборачны; | 5) м_даварэнне. |
| 3) м_травы;       |                 |

**A11.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *ё*:

- |                    |                  |
|--------------------|------------------|
| 1) л_гкаатлетычны; | 4) л_дадрабілка; |
| 2) л_дарэз;        | 5) м_даносны.    |
| 3) л_гкадумны;     |                  |

**A12.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *я*:

- |                  |                 |
|------------------|-----------------|
| 1) м_дзвездзяня; | 4) л_мантаваць; |
| 2) ц_льменная;   | 5) ц_гніковы.   |
| 3) вын_ньчыць;   |                 |

**A13.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць у (складовае):

- |                   |                  |
|-------------------|------------------|
| 1) ра_нд;         | 4) ва_нісон;     |
| 2) шо_;           | 5) Брэсцкая_нія. |
| 3) дачушка-_цеха; |                  |

**A14.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць ў (нескладовае):

- 1) паўночна-\_сходні;
- 2) да\_ляны;
- 3) а\_дытар;
- 4) п'еса "Паўлінка" \_рэпертуары;
- 5) кансілі\_м.

**A15.** Адзначце словы, напісаныя правільна:

- |                 |               |
|-----------------|---------------|
| 1) двадцатка;   | 4) таварыскі; |
| 2) картатэччык; | 5) Рэмбрант.  |
| 3) атціскаць;   |               |

**A16.** Адзначце словы з памылковым напісаннем:

- |               |                 |
|---------------|-----------------|
| 1) зацменне;  | 4) карэліцкі;   |
| 2) хатыньскі; | 5) шэсцьдзясят. |
| 3) абеліск;   |                 |

**A17.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *i*:

- 1) дэз\_нфекцыя;                    4) суб\_нспектар;
- 2) спорт\_нвентар;                5) контр\_гра.
- 3) адна\_менны;

**A18.** Адзначце словы, у якіх на месцы пропуску трэба пісаць літару *ы*:

- 1) кр\_шыць;                        4) з\_мправізаваць;
- 2) сан\_нструктар;                5) за\_кацца.
- 3) аб\_ду;

**A19.** Адзначце рады слоў, дзе ва ўсіх словах няма арфаграфічных памылак:

- 1) разьбяр, пяшчынка, шведскі;
- 2) спадылба, якраз, расстанне;
- 3) наўме, соценка, даспадобы;
- 4) фаўна, паўлімона, калёквіум;
- 5) плыўчыха, расаднік капусты, адмалку.

**A20.** Адзначце правільна напісаныя словы са спалучэннямі зычных:

- 1) рашчыніць (цеста);
- 2) скарастны (цягнік);
- 3) гушчар;
- 4) кантрастны (душ);
- 5) націскны (галосны гук).

**A21.** Адзначце словы, правільна перакладзеныя і напісаныя па-беларуску:

- 1) пицца – піца;
- 2) грамматика – грамматыка;
- 3) аккордеон – акардыён;
- 4) аббревиатура – абрэвіатура;
- 5) счастье – шчасце.

**A22.** Адзначце словы, у якіх пішацца вялікая літара:

- 1) (П/п)ершая сусветная вайна;
- 2) (Б/б)альзакаўскі ўзрост;
- 3) браты (Г/г)арэцкія;
- 4) (В/в)арфаламееўская ноч;
- 5) Вялікае (К/к)няства Літоўскае.

**A23.** Адзначце словы, якія пішуцца з малой літары:

- 1) (Н/н)обелеўская прэмія;
- 2) (Г/г)егелеўская дыялектыка;
- 3) казачная (П/п)апялушка;
- 4) (П/п)алац мастацтваў;
- 5) (Л/л)ютаўская рэвалюцыя.

**A24.** Адзначце рады слоў, дзе ва ўсіх словах няма арфаграфічных памылак:

- 1) мецца, мовазнаўца, ябляня;
- 2) свіслацкі, інжынер, скорогаворка;
- 3) фартэпіяна, санцапёк, маянэз;
- 4) фае, раззбраенне, міні-маркет;
- 5) вокаімгненна, велікадушны, высветліць.

**A25.** Адзначце рады слоў, дзе ўсе словы пішуцца праз злучок:

- 1) контр(адмірал), паў(яблыка), зюйд(ост);

2) gros(майстар), леў(талстоўскі), перакаці(поле);

- 3) сям(там), дэ(факта), па(сяброўску);
- 4) мікра(раён), Эпімах(Шыпіла), контр(атака);
- 5) Давыд(Гарадок), паў(Азіі), паўночна(ўсходні).

**A26.** Адзначце рады слоў, дзе ўсе словы пішуцца разам:

- 1) на(выперадкі), народна(гаспадарчы), інда(еўрапейскі);
- 2) глыбока(паважаны), старажытна(грэчаскі), гідра(масаж);
- 3) пакаці(гарошак), сямі(мільённы), жыллёва(камунальны);
- 4) на(паказ), у(семярых), агульна(адукацыйны);
- 5) экстра(ардынарны), высока(адукаваны), што(тыдзень).

**A27.** Адзначце рады слоў, дзе ўсе словы пішуцца асобна:

- 1) прама (прапарцыянальны), што (небудзь), ні (зашто);
- 2) на (памяць), па (трое), пад (вечар);
- 3) (без) канца, усё (роўна), у (абдымку);
- 4) як (раз), неда (ацэньваць), на (жаль).
- 5) куды (сьці), на (славу), па (мойму).

#### ЧАСТКА В

**В1.** Закончыце сказ.

Чаргаванне цвёрдага зычнага гука [д] з мяккім [дз'] – гэта...

**В2.** Знайдзіце ў сказе слова з арфаграфічнай памылкай і запішыце слова правільна.

Жураўлі праляталі над полем, забіраючы лета з сабой, ды пагульваў вецяр на волі з неакрэсленай ціхай журбой.

**В3.** Закончыце сказ.

Літара *в* бывае прыстаўная і...

**В4.** Запішыце *летучая мышь* па-беларуску.

**В5.** Адзначце колькасць арфаграфічных памылак у сказе. Адказ запішыце лічбай.

Каса не слізгала нават па высока зрэзанных, засохлых карэнчыках, якія засталіся ад першага ўкосу: яны адыйшлі ў расе і рэзаліся бес натугі, амаль нячутна, амаль так, як атава.

#### ДАВЕДКІ

**Частка А:** **A1.** 1, 3, 4; **A2.** 2, 3, 4; **A3.** 3, 4; **A4.** 2, 3, 4; **A5.** 1, 3, 5; **A6.** 1, 4; **A7.** 3, 5; **A8.** 2, 3, 4; **A9.** 1, 3, 5; **A10.** 1, 2, 3, 4; **A11.** 1, 4; **A12.** 3, 4, 5; **A13.** 2, 5; **A14.** 1, 3, 4; **A15.** 2, 4, 5; **A16.** 1, 2, 4; **A17.** 2, 5; **A18.** 1, 3, 4; **A19.** 2, 4; **A20.** 1, 3, 5; **A21.** 1, 4, 5; **A22.** 1, 3, 4, 5; **A23.** 2, 5; **A24.** 2, 3, 4; **A25.** 3, 5; **A26.** 1, 2, 4, 5; **A27.** 2, 3.

**Частка В:** **В1.** *дзеканне*; **В2.** *вечер*; **В3.** *ўстаўная*; **В4.** *кажан*; **В5.** 3.



# КАЛІ ЗАКОНЧЫЎСЯ ЎРОК

У дапамогу педагогу

Валянціна ПАДГАЙСКАЯ,  
настаўнік беларускай мовы і літаратуры  
Курапольскай базавай школы Пастаўскага раёна

## “У ВЕТРЫ ДЗІКІМ НЕ ЗАГІНЕШ...”

### ІНТЭЛЕКТУАЛЬНАЯ ГУЛЬНЯ ДА 120-ГОДДЗЯ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ (ІХ КЛАС)

**Мэта:** сістэматызацыя ведаў пра жыццё і творчасць У. Дубоўкі.

**Задачы:** абагульніць веды пра жыццёвы і творчы шлях У. Дубоўкі; развіваць лагічнае мысленне, памяць, удасканалваць камунікатыўныя ўменні і навыкі публічнага выступлення; выхоўваць цікавасць да вывучэння беларускай літаратуры.

**Абсталяванне:** партрэт У. Дубоўкі; кнігі, мапаграфія, прысвечаныя яго жыццю і творчасці; выстава малюнкаў па казках У. Дубоўкі, мультымедыяная ўстаноўка, выказванні беларускіх пісьменнікаў пра У. Дубоўку, урыўкі з твораў, таблічкі з надпісамі “Так”, “Не”, лічбамі 1, 2, 3.

**Папярэдняя падрыхтоўка:** вучні самастойна вывучаюць жыццёвы і творчы шлях У. Дубоўкі, чытаюць яго творы.

**Умовы гульні.** Мерапрыемства распрацавана паводле інтэлектуальнай гульні “Я ведаю!”, складаецца з чатырох тураў. Удзельнікі, якія выбылі з гульні пасля 1–4 тураў, атрымліваюць дыпламы і салодкія прызы. Пераможца атрымлівае галоўны прыз.

#### I ТУР

У першым туры прапаноўваецца 12 пытанняў, на якія трэба даць адказ (так / не). Вядучы задае пытанне, а гульцы на працягу 5 секунд могуць адказаць паднятымі таблічкамі з надпісамі “Так” або “Не. За кожны правільны адказ – 1 бал. Чатыры ўдзельнікі, якія набралі найменшую колькасць балаў, выбываюць з гульні.

1. У. Дубоўка нарадзіўся ў вёсцы Агароднікі Вілейскага павета Віленскай губерні. (Так.)

2. Нарадзіўся У. Дубоўка 25 верасня 1910 г. (Не. 15 ліпеня 1900 г.)

3. У. Дубоўка вучыўся ў пачатковай школе ў вёсцы Манькавічы. (Так.)

4. Пасля заканчэння Манькавіцкай пачатковай школы У. Дубоўка вучыцца ў Віленскім вучылішчы. (Не. У Мядзельскім вучылішчы.)

5. У. Дубоўка скончыў Нова-Вілейскую настаўніцкую семінарыю. (Так.)

6. Пасля заканчэння Нова-Вілейскай настаўніцкай семінарыі У. Дубоўка паехаў да сям’і ў Пецярбург, дзе ўжо з 1915 г. працаваў бацька і жыла маці з братамі і сястрой. (Не. У Маскву.)

7. У. Дубоўка быў прыняты студэнтам фізіка-матэматычнага факультэта Маскоўскага ўніверсітэта. (Не. Студэнтам гісторыка-філалагічнага факультэта.)

8. У. Дубоўка праходзіў службу ў асобнай тэлеграфна-будаўнічай роце Чырвонай арміі. (Так.)

9. У друку У. Дубоўка дэбютаваў з вершам “Там, дзе кіпарысы” ў газеце “Савецкая Беларусь”. (Не. З вершам “Сонца Беларусі”.)

10. Першы зборнік “Строма” У. Дубоўкі выйшаў у Вільні. (Так.)

11. Разам з А. Бабарэкам, К. Чорным, К. Крапівой, З. Бядулем У. Дубоўка засноўвае літаратурнае аб’яднанне “Узвышша”. (Так.)

12. У. Дубоўка перакладаў тэксты новых савецкіх законаў з рускай мовы на беларускую. (Так.)

#### II ТУР

Прапаноўваецца 10 пытанняў і тры варыянты адказаў на пытанне. Пры дапамозе таблічак з лічбамі даецца адказ на пытанне. За кожны правільны адказ – 2 балы. У канцы тура выбываюць чатыры ўдзельнікі, якія набралі найменшую колькасць балаў. У III тур пераходзяць чатыры гульцы, якія набралі найбольшую колькасць балаў у II туры.

1. Сына У. Дубоўкі звалі:

- 1) Андрэй;
- 2) Альгерд;
- 3) Аўгуст.

2. Зборнік вершаў У. Дубоўкі, які выйшаў у 1927 г.:

- 1) “Анэля”;
- 2) “Галя”;
- 3) “Наля”.

3. У 1927 г. У. Дубоўка бярэ шлюб:
- 1) з *Марыляй Кляўс*;
  - 2) з Ханнай Абрамаўнай;
  - 3) з Нінай Іванаўнай Кавалёвай.
4. Колькі разоў арыштоўвалі У. Дубоўку?
- 1) 2;
  - 2) 3;
  - 3) 4.
5. Пасля першага арышту У. Дубоўка быў асуджаны на высяленне:
- 1) у Зугдзідзі;
  - 2.) у Пачэт;
  - 3) у Яранск.
6. Пасля другога арышту У. Дубоўку пазбавілі волі:
- 1) на 7 гадоў;
  - 2) на 3 гады;
  - 3) на 10 гадоў.
7. Пасля другога арышту У. Дубоўка адбывае пакаранне:
- 1) у *Бірабіджане*;
  - 2) у Абакане;
  - 3) у Талдоме.
8. У 1949 г. У. Дубоўка арыштаваны трэці раз. Да чаго яго прысудзілі?
- 1) 5 гадоў высылкі;
  - 2) 25 гадоў пасялення;
  - 3) пазбаўленне волі на 15 гадоў.
9. У якім годзе У. Дубоўка быў рэабілітаваны?
- 1) 10 жніўня 1958 года;
  - 2) 15 лістапада 1957 года;
  - 3) 25 кастрычніка 1959 года.
10. Займаўся У. Дубоўка перакладамі. У 1964 г. выйшлі ў свет пераклады санетаў:
- 1) Тарквата Тасо;
  - 2) Франчэска Петраркі;
  - 3) Уільяма Шэкспіра.

### III ТУР

У трэцім туры – 10 заданняў і пытанняў. За кожны правільны адказ – 3 балы. Удзельнікі адказваюць па прыцыце “хто хутчэй”. Калі адказ няправільны, то іншыя ўдзельнікі могуць адказаць і атрымаць балы. У канцы III тура выбываюць два гульцы, якія набралі найменшую колькасць балаў.

1. Разгадаць рэбус (дадатак 1). (“Пялёсткі” – кніга ўспамінаў У. Дубоўкі, 1973 г.)

2. Суаднесці радкі з вершаў Уладзіміра Дубоўкі з назвай яго вершаў (дадатак 2).

3. Які з прыведзеных псеўданімаў не выкарыстоўваў Уладзімір Дубоўка?

Тупяец, В. Туянец, У. Гайдукевіч, Ганна Аршыца, Бладзь Дубоўка, Уладзік Павадыр, Язэп Дубоўка, У. Гайдукевіч.

4. Уладзімір Дубоўка быў асабіста знаёмы з гэтым паэтам. Хто на фотаздымку (дадатак 3)? (Уладзімір Маякоўскі.)

5. Гэта Палац Дадзіяні (дадатак 4). У якім горадзе знаходзіцца гэты архітэктурны помнік? Якое дачыненне меў Уладзімір Дубоўка да гэтага горада? [У горадзе Зугдзідзі (Грузія). У. Дубоўка працаваў рахункаводам у канторы саўгаса Наразені.]

6. Гэты фотаздымак (дадатак 5) зроблены ў 1925 г. Хто на здымку? (У. Дубоўка і ўкраінскі паэт У. Сасюра.)

7. Дзе быў зроблены гэты (дадатак 6) фотаздымак? Якім чынам гэтае месца звязана з імем У. Дубоўкі? (На сядзібе дзеда Бая ў спартыўна-турыстычным комплексе “Азёркі” Пастаўскага раёна. Тут ажылі казачныя персанажы Уладзіміра Дубоўкі.)

8. Прачытайце ўрываек з верша У. Дубоўкі.

Сядзе абедаць –  
ежа ліецца  
з лыжкі ў дзеда.  
З гэтай прычыны  
дзеда старога  
есці саджалі  
каля парога.

Успомніце змест. Што знаходзіцца ў куфры? (Карытца. Яго майстраваў дзедаў унучак для сваіх бацькоў.)

9. Хто на фотаздымку (дадатак 7) і ў якім месцы? (У. Дубоўка з жонкай Марыяй Пятроўнай каля свайго хаты, п. Почат, Абанскі р-н, Краснаярскі край. 1958 г.)

10. Што гэта за запісы (дадаткі 8, 9)? (Жартаўлівыя вершаваныя адказы У. Дубоўкі на запіскі жонкі Марыі Пятроўны.)

### IV ТУР

Прапаноўваецца 12 катэгорый пытанняў. Удзельнікі па чарзе выбіраюць катэгорыю і адказваюць на пытанне. Першым выбірае катэгорыю ўдзельнік, які набраў большую колькасць балаў. За кожны правільны адказ налічваецца 4 балы. Калі адказу няма або адказ няправільны, то ў гульню ўступае наступны ўдзельнік.

Перамагае ўдзельнік, які набраў найбольшую колькасць балаў па выніках усіх чатырох тураў.

Казкі	Вершы	Дзяцінства
Героі твораў	Сям’я	Паэмы
Пераклады	Служба ў арміі	Зборнікі вершаў
Вучоба	Выказванні пра У. Дубоўку	Узнагароды

**Казкі.** Хлопец з васільковымі вачыма хоча разгадаць, чаму над Палессем прастаяла сонца аж тры гадзіны. Ён сустрэў прыгажуню, якая згадзілася ісці з ім у прынёманскі край, калі хлопец зробіць ёй чаравікі з рачнога пяску. З дапамогай Сонца герою гэта ўдалося выканаць. Назавіце казку У. Дубоўкі. (“Мілавіца”.)

**Героі твораў.** Тата, мама, тры сыны, каваль, кравец, шавец. З якой казкі У. Дубоўкі гэтыя героі? (“Хто шукае – той знаходзіць”.)

**Вершы.** З якім вершам і ў якой газеце дэбютаваў у друку У. Дубоўка? (*Дэбют у друку з вершам “Сонца Беларусі” ў газеце “Савецкая Беларусь”.*)

**Сям’я.** Як звалі маці Уладзіміра Дубоўкі? (*Анастасія Іванаўна.*)

**Дзяцінства.** У колькі гадоў У. Дубоўка пайшоў вучыцца ў Манькавіцкую пачатковую школу? (*У 5 гадоў.*)

**Паэмы.** Паэма У. Дубоўкі ўзнаўляе гераічную старонку барацьбы жыхароў Крычава. Паўстанне было жорстка падаўлена, але яно расказала свету пра мужных і смелых жыхароў, якім лепш “загінуць за шчасце аднойчы, чым да магілы пакутаваць з горам”. Назавіце гэтую паэму. (*“Крычаўская спакуса”.*)

**Пераклады.** У. Дубоўка перакладаў казкі народаў свету. Якому народу належыць гэтая казка і якая яе назва?

Бо хараство ўсё ідзе ад працы,  
пабудавала праца і палацы.  
Хоць беленькія вашы, як лілеі,  
добра не твораць і тварыць не ўмелі.  
(*Індыйская казка “Чыя рука прыгажэйшая”.*)

**Вучоба.** Назавіце навучальную ўстанову, дзе У. Дубоўка атрымаў прафесію настаўніка. (*Нова-Вілейская настаўніцкая семінарыя.*)

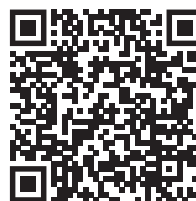
**Служба ў арміі.** У якой роце праходзіў ваенную службу У. Дубоўка? (*Асобная тэлеграфна-будаўнічая рота Чырвонай арміі.*)

**Выказванні пра У. Дубоўку.** Хто аўтар выказвання пра У. Дубоўку: “Ён – Пушкін, а перад ім толькі Дзяржавін”? (*Янка Купала.*)

**Зборнікі вершаў.** Як называўся першы зборнік вершаў У. Дубоўкі? (*“Строма”.*)

**Узнагароды.** За які зборнік У. Дубоўка атрымаў Літаратурную прэмію імя Я. Купалы? (*Літаратурная прэмія імя Янкі Купалы за зборнік “Палеская рапсодыя”.*)

ДАДАТКІ



З вопыту работы

Тамара ЗАХАРЭВІЧ,  
настаўнік беларускай мовы і літаратуры сярэдняй школы № 2 г. Паставы

## “НАПІСАНАЕ ЗАСТАЕЦЦА”

### ВЭБ-КВЭСТ ПА ЖЫЦЦІ І ТВОРЧАСЦІ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ

**Мэта:** сістэматызацыя ведаў пра жыццёвы і творчы шлях У. Дубоўкі, развіццё пазнавальных здольнасцей вучняў, іх інтэлектуальных уменняў.

**Задачы:** абагульніць веды пра жыццёвы і творчы шлях У. Дубоўкі; развіваць лагічнае мысленне, памяць, удасканальваць камунікатыўныя ўменні; выхоўваць цікавасць да вывучэння беларускай літаратуры.

**Умовы правядзення.** Гульня распрацавана на платформе Learningapps\*. Удзельнічае 6 каманд (для вызначэння складу каманд можна выкарыстаць пранумараваныя карткі або карткі рознага колеру). Кожная каманда выбірае сабе капітана і назву. Капітан атрымлівае маршрутны ліст (гл. дадатак), у якім адзначаны парадак выканання заданняў.

Прызначаюцца адказныя за асобныя конкурсы, яны адсочваюць, колькі часу кожная каманда выконвае заданне. За самае хуткае выкананне задання каманда атрымлівае 6 балаў, наступная – 5 і г. д. Перамагае каманда, якая атрымае найбольшую колькасць балаў.

#### Жыццёвыя дарогі

**Заданне 1.** Устаўце прапушчаныя звесткі, каб атрымалася хроніка жыцця Уладзіміра Дубоўкі.

**2(15) ліпеня 1900 года** – нарадзіўся ў вёсцы \_\_\_\_\_ Манькавіцкай воласці Вілейскага павета Віленскай губерні (цяпер Пастаўскі раён Віцебскай вобласці).

**1905 г.** – вучыцца ў пачатковай школе ў \_\_\_\_\_.

**1912 г.** – паступае ў двухкласнае вучылішча ў \_\_\_\_\_.

**1914 г.** – у кастрычніку паступае ў Нова-Вілейскую настаўніцкую семінарыю (каля

\* Знаходзіцца ў свабодным доступе па адрасе: <https://learningapps.org/10768607>.

\_\_\_\_\_), якая ў сувязі з вайной была пераведзена ў г. \_\_\_\_\_.

**1918 г.** – у лютым скончыў вучобу ў семінарыі і прыехаў у \_\_\_\_\_, дзе ў той час жылі бацькі.

**1920 г.** – праходзіць службу ў асобнай тэлеграфна-будаўнічай роце Чырвонай арміі.

**1921 г.** – пасля дэмабілізацыі працуе ў Народным камісарыяце асветы РСФСР метадыстам і інструктарам беларускіх школ і вучыцца ў Вышэйшым літаратурна-мастацкім інстытуце імя В. Брусава ў \_\_\_\_\_.

**1924 г.** – упершыню наведвае \_\_\_\_\_; працуе рэдактарам “Весніка ЦВК, СНК і СПА ССР” і адказным сакратаром прадстаўніцтва БССР пры ўрадзе СССР, а таксама рэдактарам літаратурнай старонкі на беларускай мове ў газеце “Гудок”.

**1925 г.** – разам з сябрамі арганізоўвае літаратурна-мастацкае аб’яднанне “Маладняк”.

**1927 г.** – ажаніўся з Марыяй Пятроўнай Кляўс.

**1928 г.** – нараджаецца сын Альгерд.

**1931 г.** – знаходзіцца ў зняволенні ў турме ў \_\_\_\_\_; 10 красавіка асуджаны на пяць гадоў высылкі ў \_\_\_\_\_.

**1933 г.** – прымушова пераезд у вёску \_\_\_\_\_, а пазней – у \_\_\_\_\_.

**1937 г.** – новы арышт. У снежні з прысудам “пазбавіць волі на дзесяць гадоў” пісьменніка этапіруюць на Далёкі Усход.

**1939 г.** – знаходзіцца на лагернай будоўлі ў \_\_\_\_\_.

**1947 г.** – пасля заканчэння тэрміну зняволення паэт знаходзіцца ў г. \_\_\_\_\_ (Грузія), дзе працуе рахункаводам у канторы чайнага саўгаса Наразені. Туды ж пераязджае і Марыя Пятроўна.

**1949 г.** – чарговы арышт. Спачатку – тбіліская турма, а потым этап у \_\_\_\_\_ край.

**1957 г.** – канчаткова рэабілітаваны.

**1958 г.** – стала жыве ў \_\_\_\_\_.

**1976 г.** – у \_\_\_\_\_ 20 сакавіка паэт памірае.

*Даведка:* Агароднікі, Вільня, Зугдзідзі, Краснаярскі, Манькавічы, Масква, Мінск, Мядзель, Невель, Новы Бірабіджан, Чэбаксары, Шэшурга, Яранск.

### Яны глядзяць на нас з партрэта

**Заданне 2.** Размяркуйце фотаздымкі.

У. Дубоўка	У. Жылка	А. Дудар	М. Гарэцкі
------------	----------	----------	------------

1.

2.

3.

4.



5.

6.

7.

8.



### Паэтычная спадчына

**Заданне 3.** Выберыце, якія зборнікі належаць У. Дубоўку.

“Раніца рыкае” “Песня вайны” “Трысцё” “Пад родным небам” “Там, дзе кіпарысы” “Жалейка” “Безназоўнае”	“Строма” “Вершы” “Ветразі” “Наля” “Песні жальбы” “Credo” “Палеская рапсодыя” “Родныя з’явы”	<b>Паэтычныя зборнікі У. Дубоўкі</b>
		<b>Зборнікі іншых аўтараў</b>

### Верш-візітоўка

**Заданне 4.** Расстаўце радкі верша “О Беларусь, мая шывшына!” У. Дубоўкі ў правільным парадку.

- О Беларусь, мая шывшына,
- на дзіды сэрца накалю.
- Пялёткамі тваімі стану,
- Тваіх вачэй – пад колер сталі –
- чарнобылем не зарасцеш.
- злэны ліст, чырвоны цвет!
- не развіваць дзявочых кос.
- Імкнешся да Камуны Свету,
- О Беларусь, мая шывшына,
- Варожасць шляху не зачыніць:
- у перашкодах дух расце.
- праменне яснае люблю.
- У ветры дзікім не загінеш,
- Ніколі пройме з дзікім ветрам
- каб радасць красавала скрозь.
- злэны ліст, чырвоны цвет!

### Чарадзей слова

**Заданне 5.** Мова для У. Дубоўкі была не толькі інструментам для напісання твораў, але і самакаштоўнай рэччу, з’явай асаблівага парадку, ён настойліва працаваў над мовай сваіх твораў, а праз іх над развіццём і ўдасканаленнем беларускай літаратурнай мовы. Асабліва заўважны ўклад паэта ў папаўненне абстрактнай лексікі. Злучыце словы, якія ўвёў У. Дубоўка, з іх значэннем.

агораць	абедзвюма рукамі (узяць, абхапіць, трымаць і пад.)
апантаны	грэбці вёсламі
абаруч	зорка, якая падае
ашчаперыць	прыемны пах, духмянасць
водар	тое, што наперад, загадзя абумоўлена абставінамі
дойлід	нягодны для выкарыстання
веславаць	душэўна ўзрушаны, шалёны
збочыць	моцна абхапіць, абняць

знічка	калектыўная дапамога пры выкананні сельска-гаспадарчых работ
наканаваны	круты схіл, абрыў, месца ў рацэ, дзе цячэнне асабліва імклівае
непрыдатны	сысці або з'ехаць убок, даючы к.-н. дарогу, ці звярнуць у бок дарогі, мяняючы напрамак руху
талака	спецыяліст у галіне будаўніцтва, архітэктар
строма	купіць, набыць што-небудзь з цяжкасцю

### Напісанае застаецца

**Заданне 6.** Выберыце правільны адказ.

1. Пад псеўданімам *Бладысь Дубоўка* 28 мая 1921 г. друкуецца першы верш У. Дубоўкі:

- “Сонца Беларусі”;
- “Там, дзе кіпарысы”;
- “І пурпуровых ветразей узвівы”;
- “О Беларусь, мая шыпшына!”.

2. У стварэнні якога літаратурнага аб'яднання ўдзельнічаў У. Дубоўка?

а) “Беларуская асацыяцыя пралетарскіх пісьменнікаў”;

- “Маладая Беларусь”;
- “Узвышша”;
- “Наддзвінне”.

3. Імя Уладзіміра Дубоўкі ў Паставах носіць...

- раённая бібліятэка;
- краязнаўчы музей;
- мастацкая школа;
- дзіцячая бібліятэка.

4. Якія радкі належаць У. Дубоўку?

а) “Пальцы жоўтых кляновых лістоў / мкнуцца восень схапіць за шыю. / Не парушаць яе хараство, / не парушаць лісты залатыя”;

б) “Ад прадзедаў спакон вякоў / Мне засталася спадчына; / Паміж сваіх і чужакоў / Яна мне ласкай матчынай”;

в) “Па-над белым пухам вішняў, / Быццам сіні аганёк, / Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі / Сінякрылы матылёк”;

г) “Ёсць хуткасць гуку, / ёсць – звышгукавая, / Ёсць хуткасць зор, прыкметная для ўсіх. / Яшчэ ёсць хуткасць думкі, хуткасць тая, што, як святло, стагоддзе абганяе, з тысячагоддзем размаўляе ўслых”.

5. За які верш паэта арыштоўваюць першы раз?

- “Імжа, і склізота, і прыкрая золь...”;
- “За ўсе краі, за ўсе народы свету”;
- “О Беларусь, мая шыпшына!”;
- “Ніколі праўда не ўмірае”.

6. Якую кнігу казак напісаў не У. Дубоўка?

- “Мілавіца”;
- “Кветкі – сонцавы дзеткі”;
- “Вялікая кніга казак”;
- “Залатыя зярняты”.

7. Як называлася кніга апавяданняў-успамінаў, выдадзеная ў 1963 г.?

- “Пялёсткі”;
- “Маё жыццё”;
- “Дзівосныя прыгоды”;
- “Нельга забыць”.

8. Паэт быў рэабілітаваны:

- у 1953 г.;
- у 1993 г.;
- у 1957 г.;
- у 2001 г.

### ДАВЕДКІ

**Заданне 1.** Агароднікі; Манькавічах; Мядзелі; Вільні; Невель; Маскву; Маскве; Мінск; Мінску; Яранск; Шэшурга; Чэбаксары; Новым Бірабіджане; Зугдзідзі; Краснаярскі; Маскве; Маскве.

**Заданне 2.**

У. Дубоўка	У. Жылка	А. Дудар	М. Гарэцкі
2, 3, 6, 7	4	5	1, 8

**Заданне 3.** *Паэтычныя зборнікі У. Дубоўкі:* “Строма”, “Там, дзе кіпарысы”, “Трысцё”, “Сredo”, “Наля”, “Палеская рапсодыя”, “Вершы”.

*Зборнікі іншых аўтараў:* “Раніца рыкае”, “Песня вайны”, “Пад родным небам”, “Жалейка”, “Безназоўнае”, “Ветразі”, “Песні жалбы”, “Родныя з'явы”.

**Заданне 4.** 1, 6, 13, 5, 3, 2, 4, 12, 14, 7, 8, 15, 10, 11, 9, 16.

**Заданне 5.** *Агораць* – купіць, набыць што-небудзь з цяжкасцю; *апантаны* – душэўна ўзрушаны, шалёны; *аберуч* – абедзвюма рукамі (узяць, абхапіць, трымаць і пад.); *ашчаперыць* – моцна абхапіць, абняць; *водар* – прыемны пах, духмянасць, *дойлід* – спецыяліст у галіне будаўніцтва; архітэктар; *веславаць* – грэбці вёсламі; *збочыць* – сысці або з'ехаць убок, даючы к.-н. дарогу, ці звярнуць у бок дарогі, мяняючы напрамак руху; *знічка* – зорка, якая падае; *наканаваны* – тое, што наперад, загадзя абумоўлена абставінамі; *непрыдатны* – нягодны для выкарыстання; *талака* – калектыўная дапамога пры выкананні сельскагаспадарчых работ; *строма* – круты схіл, абрыў, месца ў рацэ, дзе цячэнне асабліва імклівае.

**Заданне 6.** 1) а; 2) в; 3) г; 4) а; 5) б; 6) в; 7) а; 8) в.

### ДАДАТАК



Ірына КАПЦЮГ,  
кандыдат філалагічных навук,  
дацэнт кафедры рускай мовы і культуры маўлення  
Ваеннай акадэміі Рэспублікі Беларусь

## ПАТРЫЯТЫЧНАЕ ВЫХАВАННЕ МОЛАДЗІ: ВАЛАНЦЁРСКІ РУХ У РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ

У структуры беларускай нацыянальнай ідэі значнае месца належыць патрыятычнаму выхаванню, што не толькі садзейнічае адзінству і згуртаванасці беларусаў, але і вызначае вектар нацыянальнага развіцця. Моладзь – галоўны рэсурс краіны, бо менавіта яна вызначае яе будучыню. І таму важна падтрымліваць маладзёжныя арганізацыі, дзейнасць якіх мае мірны характар. Добраахвотная ўзаемадапамога павінна стаць тым падмуркам, на якім будзе ўмацоўвацца здоравае, адэкватнае грамадства [7; 8; 9]. Моладзь – найбольш актыўная дэмаграфічная група, што можа стаць (а ў некаторых выпадках ужо з’яўляецца) асновай шырокамаштабнага валанцёрскага руху. Для Беларусі валанцёрства – з’ява адносна новая, таму трэба прапагандаваць гэтую справу сярод моладзі.

Слоўнік падае *валанцёрства* як добраахвотнае выкананне абавязкаў па аказанні бясплатнай сацыяльнай дапамогі, паслуг, добраахвотны патранаж інвалідаў, хворых і састарэлых, а таксама асоб і сацыяльных груп насельніцтва, што апынуліся ў складаных жыццёвых сітуацыях [6, с. 94]. Валанцёры – гэта людзі, якія працуюць бясплатна як у дзяржаўных, так і ў прыватных арганізацыях медыцынскай, адукацыйнай, сацыяльнай сферы або з’яўляюцца членамі добраахвотніцкіх арганізацый. Валанцёрства можа быць арганізаваным і неарганізаваным, ажыццяўляцца ў групе і індывідуальна. Неарганізаванае валанцёрства – гэта спантанная і эпизадная дапамога сябрам ці суседзям: напрыклад, догляд дзіцяці, аказанне дапамогі ў рамонце або будоўлі, выкананне дробных даручэнняў або водгук на стыхійнае бедства. Арганізаванае валанцёрства, як правіла, ажыццяўляецца ў некамерцыйным, дзяржаўным і прыватным сектары больш сістэматычна і рэгулярна. Як паказвае міжнародны вопыт, валанцёрства часта развіваецца ў рамках некамерцыйных арганізацый.

Штогод ва ўсім свеце праводзіцца некалькі знакавых для маладзёжнага валанцёрскага руху мерапрыемстваў, у рамках якіх адбываецца мноства лакальных акцый. У першую чаргу гэта Міжнародны дзень добраахвотнікаў, які штогод адзначаецца 5 снежня. Адна з самых

актыўных арганізацый – Міжнародная асацыяцыя добраахвотніцкіх намаганняў (IAVE), што аб’ядноўвае ў валанцёрскі рух каля ста краін свету. Згодна з рашэннем Генеральнай Асамблеі Арганізацыі Аб’яднаных Нацый 2001 год быў аб’яўлены Міжнародным годам валанцёраў.

Ва ўсім свеце маладзёжны валанцёрскі рух ужо атрымаў шырокае распаўсюджванне, яго роля ў сацыяльным развіцці высока ацэнена на міжнародным узроўні. Урады шматлікіх краін выкарыстоўваюць рэсурс добраахвотніцтва ў вырашэнні грамадскіх праблем. У Сусветнай дэкларацыі добраахвотніцтва, прынятай у студзені 2001 г., адзначаецца, што яно з’яўляецца падмуркам грамадзянскай супольнасці, спосабам захавання і ўмацавання чалавечых каштоўнасцей, рэалізацыі праў і абавязкаў грамадзян, асобаснага росту праз усведамленне чалавечага патэнцыялу.

Апошнія два дзесяцігоддзі сталі найбольш актыўным этапам развіцця валанцёрства ў гісторыі нашай краіны: валанцёры працуюць у сталіцы, рэгіянальных цэнтрах, невялікіх гарадах, вёсках. Асноўныя кірункі дзейнасці валанцёрскіх атрадаў: сацыяльная абарона; экалогія; добраўпарадкаванне; прафілактыка алкагольнай і наркатычнай залежнасці, прапаганда здаровага ладу жыцця; праваабарончая дзейнасць; захаванне гістарычнай і культурнай спадчыны; садзейнічанне ў сферы фізічнай культуры і масавага спорту; спрыянне духоўнаму развіццю асобы ў сферы адукацыі, навукі, культуры, мастацтва, асветы. Вынік штодзённай работы валанцёраў па ўсёй краіне – мноства рэалізаваных грамадска-карысных мерапрыемстваў і праектаў, сярод якіх добраўпарадкаванне мікрараёнаў; пасадка дрэў; ачыстка школьных тэрыторый, сквераў і паркаў; правядзенне ўрокаў добра ў навучальных установах; арганізацыя семінараў, форумаў, дабрачынных канцэртаў, спектакляў; правядзенне акцый па зборы рэчаў, кніг, цацак, грашовых сродкаў; аказанне адраснай дапамогі пажылым, адзінокім людзям і інвалідам; шмат іншых грамадска-карысных спраў. Акрамя ўласна практычнай добраахвотніцкай дзейнасці, беларускія грамадскія арганізацыі актыўна развіваюць механізм падтрым-

кі гэтых ініцыятыў. Агульнарэспубліканская праграма добраахвотніцкіх дзеянняў фарміруецца на аснове рэгіянальных, лакальных мерапрыемстваў, канкрэтны змест якіх вызначаецца на месцах з улікам запатрабаванняў кожнага рэгіёну, кожнай тэрытарыяльнай супольнасці або арганізацыі.

На Беларусі валанцёрскія праектамі займаюцца: Рэспубліканская маладзёжная грамадская арганізацыя “Ліга добраахвотнай працы моладзі”, “Беларускае таварыства Чырвонага Крыжа”, арганізацыі ў ВНУ, цэнтры пазашкольнай працы і г. д. “Ліга добраахвотнай працы моладзі” супрацоўнічае з 43 арганізацыямі з 35 краін свету. У рамках праекта арганізуюцца і праводзяцца міжнародныя валанцёрскія лагеры ў Беларусі і за яе межамі. Асноўная задача такіх праграм – магчымасць атрымання маладзю нефармальнай адукацыі, новага жыццёвага досведу, ведаў, навыкаў міжасобасных зносін, міжкультурнага ўзаемадзеяння. Штогод у праектах удзельнічаюць больш за 1,5 тысячы чалавек. Грамадскае аб’яднанне “Беларускае таварыства Чырвонага Крыжа” аб’ядноўвае каля 22 000 валанцёраў, з якіх пастаянна ўдзельнічаюць у валанцёрскім руху каля 6000. Штогод у нашай краіне становіцца на 500 валанцёраў больш. Так, напрыклад, у Дзень абаронцаў Айчыны 23 лютага 2018 г. 30 курсантаў Ваеннай акадэміі далучыліся да гэтай арганізацыі і атрымалі валанцёрскія білеты [3].

“Беларуская асацыяцыя клубаў ЮНЕСКА” арганізуе абмен з еўрапейскімі валанцёрскімі арганізацыямі, якія займаюцца экалагічным і гісторыка-культурным валанцёрствам. Больш за дзесяць гадоў асацыяцыя праводзіць і арганізуе валанцёрскія лагеры па аднаўленні помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі для студэнтаў з Беларусі і іншых краін. Валанцёры працуюць у Нясвіжскім замку, Навагрудку, Залессі.

У 2019 г. з удзелам курсантаў Ваеннай акадэміі прайшлі шматлікія мерапрыемствы і дабрачынныя акцыі. 8 красавіка 2019 г. адбылася акцыя “Мы разам”. Валанцёры Першамайскай арганізацыі Чырвонага Крыжа наведалі дзяцей з Рэспубліканскага рэабілітацыйнага цэнтра. У гэты дзень былі спаборніцтвы па настольных гульнях, майстар-клас “Фэстываль кветак” і інш. Курсанты факультэта ўнутраных спраў ВА РБ падрыхтавалі і правялі квэст для наведвальнікаў цэнтра [5]. У чэрвені адбылася маштабная і знакавая спартыўная падзея 2019 г. – II Еўрапейскія гульні. Ажыццяўленне гэтага праекта было б немагчымым без удзелу валанцёраў. Прэтэндэнтаў было 24 000,

але адабралі толькі 8700 чалавек. Курсанты Ваеннай акадэміі таксама былі валанцёрамі на II Еўрапейскіх гульнях і дапамагалі ў вырашэнні самых складаных задач. За сваю адказную працу па заканчэнні гульніў найбольш актыўныя і крэатыўныя атрымалі падарункі ад кіраўніцтва дзяржавы [1].

У лістападзе 2019 г. у нашай краіне прайшлі выбары дэпутатаў у Палату прадстаўнікоў Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь. Некаторыя ўчасткі для галасавання размясціліся ў воінскіх часцях і злучэннях, а таксама ў галоўнай ваеннай вышэйшай навучальнай установе краіны. Выбаршчыкам з абмежаванымі магчымасцямі дапамагалі валанцёры – курсанты ВА РБ [4].

Моладзь – гэта самая схільная да знешняга ўплыву і ўнутраных змен частка насельніцтва. Таму вельмі важна праводзіць маладзёжную палітыку, накіраваную на фарміраванне сацыяльнай ініцыятывы. Валанцёрская дзейнасць спрыяе развіццю асабістых якасцей, удасканальванню разнастайных уменняў і навыкаў, задавальняе патрэбу ў зносінах і самапавазе, адкрывае новыя гарызонты духоўнага жыцця.

#### Спіс літаратуры

1. **Волонтёры о работе на II Европейских играх.** Панорама [Электронный ресурс] // Официальный сайт II Европейских игр. – Режим доступа : <https://volunteers.minsk2019.by/ru/news/97>. – Дата доступа : 25.01.2020.
2. **День Независимости** [Электронный ресурс] // Администрация Первомайского района г. Минска. – Режим доступа : <http://pervadmin.gov.by/events/2019/07/02/6249>. – Дата доступа : 25.01.2020.
3. **Курсанты Военной академии и студенты педуниверситета стали волонтерами** [Электронный ресурс] // ОНТ. – Режим доступа : <https://ont.by/news/kyrsanti-voennoj-akademii-i-studenti-pedyniversiteta-stali-volontyorami>. – Дата доступа : 25.01.2020.
4. **Люди в погонах активно участвуют в парламентских выборах** [Электронный ресурс] // Министерство обороны Республики Беларусь. – Режим доступа : <https://www.mil.by/ru/news/94918/>. – Дата доступа : 25.01.2020.
5. **Мы вместе** [Электронный ресурс] // Администрация Первомайского района г. Минска. – Режим доступа : <http://pervadmin.gov.by/events/2019/04/08/5872>. – Дата доступа : 25.01.2020.
6. **Ожегов, С. И.** Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М., 2006. – 944 с.
7. **Социальная работа с молодежью** : учеб. пособие / под ред. Н. Ф. Басова – М. : Изд.-торгов. корпорация “Дашков и К”, 2007. – 382 с.
8. **Хулин, А. А.** Добровольчество как вид благотворительности / А. А. Хулин // Социальная работа. – 2003. – № 3. – С. 51–54.
9. **Циткилов, П. Я.** Информационно-методические материалы по организации работы с волонтерами / П. Я. Циткилов // Социальная работа. – 2007. – № 5. – С. 58–60.



# ДА СТАГОДДЗЯ КУПАЛАЎСКАГА ТЭАТРА

Музейныя скарбы

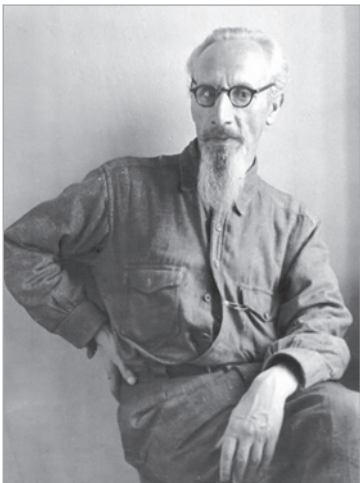
Марыля БАРТКОВА,  
загадчык аддзела навукова-экспазіцыйнай і выставачнай работы  
Дзяржаўнага літаратурнага музея Янкі Купалы

## МАЙСТРЫ АТМАСФЕРЫ

Магія тэатральнай дзеі пачынаецца ў той момант, калі расхінаецца заслона і позірк глядача трапляе ў іншую прастору, у розныя эпохі. Атмасферу даўніны і сучаснасці, а нават і будучыні ствараюць мастакі-сцэнографы.

Сёння запрашаем на сустрэчу з мастакамі, якія стваралі свет для герояў п'ес Янкі Купалы. Іх спадчына рупліва зберагаецца ў нашым музеі і аздабляе "тэатральную" залу стацыянарнай экспазіцыі "Шляхі".

У адзін год – 1890-ы – нарадзіліся Аскар Марыкс у Львове, які ў той час уваходзіў у склад Аўстра-Венгрыі, і Канстанцін Елісееў у Санкт-Пецярбургу, сталіцы Расійскай імперыі. Рознымі шляхамі лёс прывёў абодвух у Мінск, у Беларускі дзяржаўны тэатр (пазней БДТ-1), дзе яны пазнаёміліся з Янкам Купалам і яго творамі. Абодва спасцігалі адметнасць беларускай гісторыі, архітэктуры, народнай культуры праз удзел у этнаграфічных экспедыцыях па Беларусі, якія ладзіў Народны камісарыят асветы і ў якіх браў удзел і паэт.



**Аскар Марыкс** спецыяльную адукацыю па класе архітэктуры, дэкаратыўнага і прыкладнага мастацтва атрымаў у Акадэміі выяўленчых мастацтваў у Празе (1912) і Варшаўскай школе выяўленчых мастацтваў (1913). Па заканчэнні вучобы стаў мас-

такім-дэкаратарам у антрэпрызе П. Струйскага ў Маскве. Як галоўны мастак БДТ увёў у практыку трохмернае праектаванне дэкарацый і ўласнаручна ствараў макеты. З глыбокіх ведаў

класічнай еўрапейскай сцэнаграфіі і гісторыі касцюма, наватарскіх знаходак сфарміраваўся аўтарскі стыль мастака – бездакорная кампазіцыйная выразнасць, заснаваная на глыбокім веданні эпохі.

У сезоне 1920–1921 гг. БДТ паказаў глядачу "Паўлінку" і "Раскіданае гняздо" ў сцэнаграфіі Аскара Марыкса. Супрацоўніцтва з аўтарам п'ес, Янкам Купалам, стала для мастака каштоўным урокам гісторыі традыцыйнага побыту беларусаў і дапамагло бліскуча перадаць яго атмасферу ў спектаклях па п'есах "Каваль-ваявода", "Кастусь Каліноўскі", "Машэка" Еўсцігнея Міровіча, "Вяселле" Васіля Гарбацэвіча, "Пінская шляхта" Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, апавесці "Салавей" Змітрака Бядулі.

Аскар Марыкс цудам ацалеў у гады рэпрэсій. За некалькі дзён да пачатку Вялікай Айчыннай вайны ў Мінску адкрылася яго персанальная выстаўка. На жаль, да сёння не знойдзена ніводная карціна з вывезенай у Германію экспазіцыі.

Пасля вызвалення Беларусі Аскар Марыкс не толькі шмат працаваў, каб аднавіць тэатральнае жыццё, але і заснаваў кафедру тэатральна-дэкаратыўнага мастацтва ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце, дзе перадаваў моладзі багаты досвед і афармляў спектаклі выпускных курсаў.

Так славак Аскар Марыкс заклаў краевугольны камень школы беларускай сцэнаграфіі.

**Канстанцін Елісееў** для БДТ аформіў спектакль паводле драматычнай паэмы "Адвечная песня" Янкі Купалы. Па іроніі лёсу захаваўся толькі адзін эскіз кас-



цюма “Бяда”. У Мінску мастак жыў у 1920–1922 гг. У фондах музея захоўваюцца ўспаміны пад простаю назвай “Пра сябе” (КП 23131), дзе К. Елісееў кажа, што найбольш цэнныя ў людзях “шчырасць душы”. Ці не таму за няпоўныя два гады ў Беларусі ён сам і яго жонка Магдалена на ўсё жыццё пасябравалі з Янкам Купалам і Уладзіславай Францаўнай Луцэвіч. Сярод сяброў мастака былі Уладзімір Маякоўскі і Сяргей Эйзенштэйн, з якім сумесна працавалі ў тэатры і кіно. Працу Канстанціна Елісеева як мастака па касцюмах захоўваюць кадры легендарнага фільма “Аляксандр Неўскі”. Унікальны ў сваёй дакументальнасці рукапіс сведчыць, што падчас шматлікіх сустрэч у Мінску, Ляўках і Маскве сябрам было што прыгадаць, асабліва з часоў маладосці ў Санкт-Пецярбургу пачатку стагоддзя. Менавіта тады, працуючы афарміцелем Троіцкага і Ліцейнага тэатраў, Канстанцін Елісееў атрымаў вядомасць як мастак-маменталіст у жанры карыкатуры і пазней стаў заўсёдным аўтарам знакамітага часопіса “Крокодил”. У яго доме на Вялікай Грузінскай, 56 знайшоў прытулак Янка Купала з жонкай у час эвакуацыі ў 1941 г. Пасля гібелі паэта Канстанцін і Магдалена Елісеевы прымалі ў сябе, суцяшалі Уладзіславу Францаўну і дапамагалі ёй у справе стварэння музея.

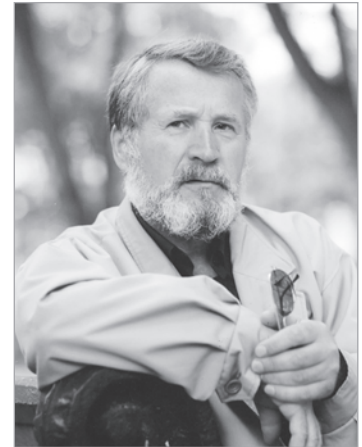


**Барыс Малкін** пасля заканчэння Кіеўскай вышэйшай школы мастацтваў дваццаціаднагадовым юнаком прыехаў у 1929 г. у Мінск. Працаваў у Дзяржаўным выдавецтве БССР (1929–1936). Браў удзел у мастацкіх выстаўках, зведаў уплыў Віцебскай мастацкай школы. У БДТ-1 спра-

баваў свае сілы ў сцэнаграфіі. Гэты досвед выкарыстаў пры стварэнні дэкарацый да “Вечара камедыі” на сцэне тэатра ў Томску для пастаноўкі “Паўлінкі” і “Прымакоў” Льва Літвінава ў сезоне 1943–1944 гг. Дэкарацыі і адмысловая заслona былі прывезены з эвакуацыі і цешылі вока глядачоў на сцэне роднага тэатра, які працягваў жыць з імем Янкі Купалы. У наведвальнікаў музея нязменнае захапленне тонкай руч-

ной работай выклікае ўзноўлены ў 1948 г. макет дэкарацый легендарнага спектакля.

**Барыс Герлаван** спецыяльную адукацыю атрымаў на аддзяленні сцэнаграфіі Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута, з гадамі займаў аўтарытэт вядучага тэатральнага сцэнографа краіны. Толькі на сцэне Купалаўскага тэатра аформіў больш за 70 спектакляў сусветнай і нацыянальнай класікі. Багаты досвед прафесар, народны мастак Беларусі, кавалер ордэна Францыска Скарыны перадае новым пакаленням – выкладае сцэнаграфію ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.



У 1972 г. на сцэну Купалаўскага тэатра вярнуліся героі п’есы “Раскіданае гняздо”. Цімафей Сяргейчык згадваў у “Нататках акцёра” (1973), як аўтар казаў: *«Я памру, але “Раскіданае гняздо” займе яшчэ на сцэне сваё пачэснае месца і заговорыць на поўны голас. Я ўклаў у гэтую п’есу лепшае, што было ў маёй паэзіі і прозе»*. Аднак заангажаваныя крытыкі называлі п’есу “несцэннічай”. Гэтую ацэнку аспрэчыў творчы тандэм рэжысёра Барыса Луцэнкі і мастака-пастаноўшчыка Барыса Герлавана – спектакль бліскуча перадаў трагізм страты і трапяткое святло надзеі.

Разам з Мікалаем Пінігіным у 1990 г. мастак вярнуў жыццё самай пакутнай п’есе Янкі Купалы – “Тутэйшым”. Ад уласнага твора аўтар мусіў адрачыся ў паказаннях падчас допытаў 15 лістапада 1930 г. (КП 15994, правапіс аўтарскі): *«В 1922 г. мно[ю] была напісана п’еса “Тутэйшыя”, в которой я задавался высмеять приспособляющегося чиновника и отобразить в шуточной форме некоторыя моменты переходного времени. П’еса эта была поставлена в театре на спех и не продумано и прошла незаметно. Возможно не все места в ней и я сам как следует оформил. Вообще, п’еса эта не удалась мне»*.

Насамрэч п’есы Янкі Купалы – скарб нацыянальнай драматургіі. Незабыўнае ўражанне яны робяць і на чытача, і на глядача. Зычым усім купалаўскім героям і наступным сто гадоў жыць на сцэне іх роднага дому!

Сяргей ШАПРАН

## ДРАМАТУРГІЧНЫ ЛЁС ВАСІЛЯ БЫКАВА

Заканчэнне. Пачатак у № 6.

П'еса "Апошні шанц" Васіля Быкава сёння вядомая бадай толькі па публікацыі ў шасцітомывым Зборы твораў пісьменніка (1994) – яна ніколі больш не друкавалася, хоць пісьменнік двойчы хацеў уключыць яе ў іншыя свае зборы твораў. Таму што ўжо казаць пра раннюю рэдакцыю п'есы, з якой практычна не знаёммыя не толькі чытачы, але нават і даследчыкі творчасці В. Быкава.

Гэтая ранняя рэдакцыя (верагодна, другая) захоўваецца ў фондзе калекцый п'ес рэпертуарнай калегіі Міністэрства культуры БССР\* [1]. На першай старонцы пазначана: "Васіль Быкаў", ніжэй: "ІНШАГА НЕ ЗАСТАЕЦЦА", "Драма ў шасці карцінах". Цікавая ж яна тым, што калі параўнаць раннюю і пазнейшую рэдакцыю п'есы, то стане відавочна – аўтарам былі зроблены не "касметычныя", а значныя змены, бо тут не толькі іншыя сюжэтныя лініі і спіс дзейных асоб\*\* – тут прынцыпова іншыя кампазіцыя і фінал.

Зрэшты, не станем прыводзіць прыклады ўсіх істотных разыходжанняў, бо назбіраецца не адна старонка тэксту. Аднак, каб прыпадняць заслону над "творчай кухняй" пісьменніка, згадаем толькі адзін эпізод – з "Карціны трэцяй", якога няма ў пазнейшай рэдакцыі. У той рэдакцыі, што была пастаўлена Купалаўскім тэатрам і пасля друкавалася. Тым больш што эпізод гэты вельмі сімвалічны – у ім выразна прачытваецца псіхалагічны стыль пісьменніка; тут усё ад праўды, усё ад жыцця. Эпізод, вядома, не мог не выклікаць пытанняў у тагачасных літаратурных цэнзараў, таму, відаць, і адсутнічае ў канчатковай рэдакцыі.

"Чуецца лязг засоваў, усе насыярожаваюцца, у камеру з вядром у руках і венікам пад пахай няспрытна ўлазіць паліцай Пяткін.

ПЯТКІН. *Ось, прыбраць казалі. Каб было чыста, як у царкве. Немцы дужа чысціну паважваюць. Культурная нацыя.*

МАЦЕЙ. *Ну і прыбірай.*

\* Практычна аналагічны варыянт, з некаторымі рукапіснымі ўстаўкамі, захоўваецца і ў гродзенскай частцы асабістага архіва В. Быкава.

\*\* Для параўнання – у ранняй рэдакцыі наступны спіс дзейных асоб: ЦЯСЛЕНКА – ветэрынарны фельчар. Кіраўнік падпольнага камітэта. ПАЛІНА ІВАНАЎНА – настаўніца. Член падпольнага камітэта. ЗАХАР – мельнік. Член падпольнага камітэта. ЦІХОМ – сувязны. ДОКТАР МАЙЕР – оберлейтэнант. Шэф СД і паліцыі бяспекі. КСЯНДЗОЎ – оберледчы паліцыі. БУДКА – оберпаліцай. ПЯТКІН – паліцай. БАРОЎСКІ – паліцай. ЗУЕЎ – былы вайсковец. Падпольшчык. ЮЛЯ – падпольшчыца. МАЦЕЙ – былы стараста. ДАР'Я – калгасніца. ГАТОЎЧЫК – жыхар мястэчка".

ПЯТКІН. *Дык вам палагаецца. А мне прыглядзець толькі.*

ДАР'Я. *Чаго? Нас тут запёрлі, як злодзеяў якіх, і нам яшчэ прыбіраць? Не дачакаецца гэтага.*

ПЯТКІН (заклапочана). *Ну як жа? Начальства глядзець будзе. Трэба каб чыста, а то мяне ў звальненне не пусцяць. А мая заўтра чарга. Ужо тры тыдні як без звальнення.*

ДАР'Я. *Нашто табе тая звальнення? Самагон жлуктаць?*

ПЯТКІН. *Э, мілая, які тут самагон! Ад-жлуціў сваё, цяпер язву маю. Мне бульбачку акучыць трэба. Баба два разы наказвала. Ужо ўсе ў дзярэўні паакучвалі, а мая лебядой зарастае. (Пачынае няўмела падмятаць падлогу.)*

ЮЛЯ. *Дайце я. (Пяткін аддае венік.)*

ДАР'Я. *Харытон, і які д'ябал цябе ў гэту паліцыю ўцягнуў? Быў чалавек як чалавек...*

ПЯТКІН. *А д'ябал і ўцягнуў, Дар'я. Запуталі і прынудзілі. А цяпер... (Разводзіць рукамі.)*

ДАР'Я. *Нашы вернуцца, па галаве, нябось, не паглядзяць.*

ПЯТКІН. *Не паглядзяць, факт! І гэтыя не гладзяць, усё расстраляць збіраюцца, і тыя. Як ні круці, усё раўно прападаць.*

ЗУЕЎ. *Ты не чуў, што там, у паліцыі, пра нас гавораць?*

ПЯТКІН. *Чуў крайком вуха. Кажуць, з тымі, што цягнік не ўкаравулілі, нешта рабіць будуць. Ну, і з тымі, што з лесам звязаліся, тожа. Прыехаў наш галоўны, допыты пачнуцца. Ох, даўгая песня, на ўсю ноч счытай. І аддыхнуць некалі.*

ЗУЕЎ. *Пяткін, а ты б не памог нам трошкі? Пасля табе гэта залічыцца.*

ПЯТКІН. *А што?*

ЗУЕЎ. *У адно месца збегаць. Тут, у мястэчку. Недалёка.*

ПЯТКІН. *Не, гэтага не магу: павесяць. Я думаў, вадзіцы можа прынесці. Ці падсілачкі свежай. Гэта калі ласка.*

ЗУЕЎ. *Сволач ты!*

ПЯТКІН. *Сволач, канешне. Так што звіняйце.*

ЮЛЯ. *Які ж вы аднак!.. Ну хоць бы на капейку годнасці?*

ПЯТКІН. *Э, дзевушка, харашо табе гаварыць. Пабыла б ты ў маёй скуру. Калі цябе і свае за чалавека не прызнаюць, і гэтыя.*

МАЦЕЙ. *І правільна робяць. За што ж цябе, Харытон, чалавекам прызнаваць? Ты чалавек хіба? Ты ж Іуда.*

ПЯТКІН. Гэта ты правільна кажаш, Мацей. Я ўжо і не чалавек, а ты крышку пасля. Хто раней, а хто пазней – усім адна дарожка. Куды дзенешся! Ну во харашо дзеўка падмяла. Дзякуй. Я табе... На во цукру драбок...

ЮЛЯ. Не трэба мне вашага цукру.

ПЯТКІН. Гэта самае... Вось гляджу на вас і ўсё думаю. Э, ды што казаць... (Накіроўваецца да дзвярэй.)

ЗУЕЎ. Што, цікава? Гавары, калі ўжо пачаў.

ПЯТКІН. Вось ты, былы ваенны, камандзір, пэўна, і ты, дзеўка маладая, прыгожая. Зачым было лезці ў такое? Сябе губіць? Ну, мяне падманам уцягнулі, а вас? Заўтра ж усіх навесяць. Вунь вісельню ставяць.

ДАР'Я. Палохаеш ты?

ПЯТКІН. Чаго ж мне палохаць? Ідзі паглядзі, сама ўбачыш. (Выходзіць.)

ГАТОЎЧЫК. Божа мой!

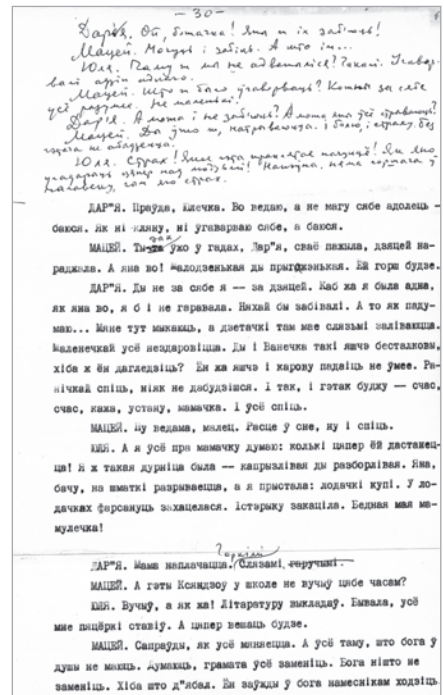
ДАР'Я. Што ён гаворыць! Дзеткі мае няшчасныя! Ой, горачка маё!

ЗУЕЎ. Ну во, даседзеліся!.. Дафіласофстваваліся! Трэба ўцякаць! (Паўза, усе ў разгубленасці.) Ну! Як мага хутчэй трэба ўцякаць! Гэта адзіны выхад. Другога не будзе!"

\*\*\*

“Апошні шанц” – не адзіны драматургічны досвед пісьменніка. Іншая яго п’еса – “Решение” – была напісана прыкладна ў той самы час, у 1972 г., але ўжо па-руску. Праўда, існуе чарнавы аўтограф п’есы, што пісаўся па-беларуску, аднак гэта ўсяго толькі пачатак драмы. На першым аркушы значыцца: “РАШЭННЕ”, “Драма ў двух дзеяннях”, на другім – спіс дзейных асоб і рэмарка: “Дзеянне адбываецца ў гады вайны і ў наш час”. Можна меркаваць, што размова ідзе пра ранейшую рэдакцыю п’есы, якая, відаць, першапачаткова была па-беларуску, аднак у далейшым штосьці вымусіла В. Быкава пераставіць яе на рускую мову. Мабыць, “Решение” пісалася з думкай пра публікацыю ў часопісе “Неман”, дзе галоўным рэдактарам быў Андрэй Макаёнак, які і “спакусіў” В. Быкава паспрабаваць свае сілы ў драматургіі. І быў пэўны разлік на пастаноўку п’есы ў тэатрах не толькі Беларусі, але і Савецкага Саюза?

Так ці інакш, але гэтаму твору выдавочна не пашанцавала, бо апублікаваны ён быў толькі аднойчы – у макеанкаўскім “Немане” [2], пасля В. Быкаў п’есу больш не друкаваў і рэдка калі згадваў. Да прыкладу, калі гаварыў пра зварот да тэатра, дык назваў “Решение” выключна ў агульным кантэксце, мімаходам: «Гэта быў цяжкі, трэба сказаць, зварот. Ён адабраў і шмат сіл, і часу, і я не лічу гэты зварот перспектывным. Я ўбачыў, што тэатр мяне мало захапляе, хоць я вельмі добрасумленна, у поўную сілу



Фрагмент драмы “Калі хочацца жыць” – ранні рэдакцыі “Апошняга шанцу”. 1973 г. Архіў В. Быкава (Гродна).

напрацаваў года паўтара і напісаў дзве п’есы. Гэта “Апошні шанц” для МХАТа і яшчэ ёсць адна п’еса – “Решение”» [3]. Ці іншым разам: “Некаторыя рэчы я не маю намеру ўключаць у свой Збор твораў, але не па палітычных, а хутчэй па літаратурных меркаваннях. Да такіх адносяцца, напрыклад, п’есы, якія я лічу другаснымі, слабымі, хоць яны і ішлі ў тэатрах Мінска, Масквы ды іншых гарадох былога Саюза” [4].

Аднак заўважым, што “Апошні шанц” усё-ткі ўвайшоў у шасцітомавы Збор твораў [5]\*, куды, між іншым, В. Быкаў хацеў уключыць і “Решение” – так пазначана ім у рукапісным плане-праспекце 6-га тома\*\*. Да таго ж падчас падрыхтоўкі на пачатку 1980-х гг. Збору твораў у 4 тамах адрозу для двух выдавецтваў – “Мастацкай літаратуры” і маскоўскай “Молодой гвардии” – у адным з планаў-праспектаў 4-га тома аўтар пазначыў:

«[“Абеліск”]

Апавяданні

П’есы

Публіцыстыка

[“Мёртвым не баліць”]...»\*\*\*.

У названыя чатырохтомавікі п’есы не ўвайшлі хутчэй за ўсё з прычыны абмежаванасці аб’ёму тамоў. Разам з тым трэба адзначыць, што “Решению” не пашанцавала значна больш за “Апошні шанц” – пасля першапублікацыі ў “Немане” дра-

\* Разам з тым заўважым, што калі на пачатку 2000-х гг. паўстала пытанне пра падрыхтоўку васьмітоммага Збору твораў В. Быкава, які мелася выдаць “Мастацкая літаратура”, укладальнік Міхась Тычына прапаноўваў уключыць і п’есы, аднак пісьменнік гэтую пазіцыю з плана-праспекта выкрасліў.

\*\* Архіў В. Быкава (Мінск).

\*\*\* Архіў В. Быкава (Мінск).

ма не толькі больш не перадрукоўвалася, але і ніколі не інсцэніравалася і ў выніку засталася ўсяго толькі п'есаі на паперы, без тэатральнага лёсу.

Між тым, нягледзячы на відавочную няўдачу з “Решением” і нежаданне супрацоўнічаць з тэатрам далей, В. Быкаў неўзабаве ўсё ж зноў звярнуўся да драматургічнага жанру. Гэта была трэцяя і гэтым разам ужо апошняя яго п'еса, напісаная зноў па-руску і цяпер ужо па матывах аповесцей “Сотнікаў” і “Круглянскі мост”. Прапанова напісаць, па вызначэнні самога пісьменніка, “сінтэтычную” п'есу “Перекресток” была зроблена падчас наведвання знакамітага Маскоўскага тэатра драмы і камедыі на Таганцы і знаёмства з яго мастацкім кіраўніком, славутым тэатральным рэжысёрам Юрыем Любімавым.

Як ішла праца над п'есаі гэтым разам? Гэта вядома з мемуараў пісьменніка і яго эпістальнай спадчыны. Так, В. Быкаў пісаў у маі 1977 г. расійскаму крытыку Лазару Лазараву, што хоць не чакае ад пастаноўкі нічога добрага, але паважае Юрыя Любімава як чалавека і мастака і таму не можа яму адмовіць\*. А значна пазней распавядаў больш падрабязна: «...мяне ўгаварылі паспрабаваць напісаць п'есу, на гэты раз сынтэтычную з дзвюх аповесцяў – “Сотнікаў” і “Круглянскі мост”. Я абяцаў, хаця з увагі на складанасць задачы мне далі памочніка, які, здаецца, усё і зробіў. Прыехаўшы на прагон, я мала што зразумеў. Але мусіў празь дзень ісьці зь Любімавым у Мінкульт, дзе павінна адбыцца абмеркаваньне і выдача (ці нявыдача) дазволу на спектакль. Тут мяне чакала шмат новага і нават цікавага.

Абмеркаваньне адбывалася ў шыкоўным старасьеўцы кабінэце Міністэрства культуры – з гарбатай на сталах, пры зважлівай цішыні прысутных, аргументаваных выступах адказных чыноўнікаў і пісьмовай рэгістрацыі іхніх прэтэнзій. Начальнік глаўку сядзеў змрочнай чыгуннай тумбай, на якую Юрый Пятровіч, здаецца, не звяртаў ніякай увагі. Як, зрэшты, і на выступы ўсіх астатніх. Калі ўсё было скончана, далі слова Любімаву, які ва ўласцівай яму бескампраміснай манеры сказаў, што ён ня хлопчык на пабягушках Мінкульту... ён рэжысэр, ставіць п'есу паважнага аўтара і зробіць толькі тое, што палічыць патрэбным. А калі ён на штосьці скажа НЕ, дык ужо будзьце ўпэўненыя, ніхто яго ня змусіць тое зрабіць. Гэта яго апошнія слова.

Мне гэта дужа спадабалася, гэткага рашучага дзеяча культуры я бачыў упершыню. <...>

Позьняй восенню адбылася прэм'ера спектаклю пад назвай “Перекресток” (“Перакрыжаваньне”). Сцэнаграфія славутага мастака Бароўскага была выкананая ў выглядзе некалькіх

складзеных накрыж бярэвеньняў, па якіх поўзалі пэрсанажы п'есы. Я маўчаў. Тэатралам той сцэнавы антураж падабаўся» [6, с. 301–302].

На гэтым прэзаік Васіль Быкаў канчаткова паставіў крыж на сваёй драматургічнай кар'еры. У гэты час ён пісаў аднаму з сяброў – славутаму расійскаму пісьменніку Грыгорыю Бакланаву: “...не наш гэта жанр, і толькі цяпер вось я ўпэўніўся, што ў тэатры значна цяжэй, чым нават у кіно. Тут патрабуецца поўнае адмаўленне ад сябе і свайго, поўнае падпарадкаванне тэатральнай кан'юнктуры, што, вядома, не можа не ўплываць разбуральна на твор, у прыродзе якога найперш важная цэльнасць”\*\*.

У сваю чаргу крытыку Валянціну Аскоцкаму Быкаў паведамляў: “...закруцілі справы і клопаты, усе малапрыемныя, калі не сказаць болей. Перажыў год несупынных атак тэатралаў, якія выцягнулі з мяне душу, нічога не даўшы наўзамен. Адны прыкрасці. На прэм'еры ў МХАТе я, вядома, не быў, – бачыў гэты спектакль раней, лёс яго незайздросны, хоць я так шмат уклаў у яго – часу і намаганняў. Іншыя ж спектаклі, якія ідуць у Маскве, маюць да мяне мала адносінаў, хоць на іх і значыцца маё імя, але я да іх не маю амаль ніякага дачынення. Усё гэта плод усемагчымых халтуршчыкаў, адных з майго ведама, іншых без яго, плод, спрацаваны да даты, дзеля птушачкі ў плане. Я іх не бачыў і бачыць не хачу хоць бы таму, што ўсё гэта – дрэнна”\*\*\*. І гэтак жа рэзка пісаў іншаму сябру – Лазару Лазараву: “Мяне проста забівае маё тэатральнае шэсце па Маскве, да якога я амаль не маю дачынення. Я з цяжкасцю напісаў 2 п'есы, адна з якіх апублікавана ў часопісе, але нікім не пастаўлена, а другая ў падпісаным выглядзе пастаўлена МХАТам. Астатнія – падзелкі маскоўскіх тэатраў і іх халтуршчыкаў, якія толькі дыскрэдытуюць маё імя. Але што я магу зрабіць? Яны нават не заўсёды звяртаюцца да мяне за дазволам на інсцэніроўку, і я ніякіх правоў на гэта не маю”\*\*\*\*.

І, вядома, слушна заўважаў крытык С. Лаўшук, калі адзначаў, што супрацоўніцтва В. Быкава з драматычнымі тэатрамі пачалося “неяк вельмі ўжо неарганізавана, бескантрольна (прынамсі, з боку самога пісьменніка). Звычайна любы рэжысёр браў пэўны быкаўскі твор і ў адпаведнасці са сваімі густам і задумай рабіў па ім інсцэніроўку” [7].

Сапраўды, хоць В. Быкаў з'яўляецца аўтарам усяго толькі трох п'ес, але інсцэніравана было куды больш яго твораў. Так, да прыкладу, у Мінску, у тагачасным Дзяржаўным дра-

\*\* 3 ліста ад 12 сак. 1972 г. Архіў В. Быкава (Мінск).

\*\*\* 3 ліста ад 9 чэрв. 1975 г. Архіў В. Быкава (Мінск).

\*\*\*\* 3 ліста ад 25 мая 1975 г. Архіў В. Быкава (Мінск).

\* Паводле ліста ад 12 мая 1977 г. Архіў В. Быкава (Мінск).

матычным тэатры імя М. Горкага былі пастаўлены аповесць “Пайсці і не вярнуцца” і раман “Знак бяды” (сцэнічная рэдакцыя і пастаноўка В. Маслюка, 1985 г.; у 1986 г. спектакль быў адзначаны Дзяржаўнай прэміяй БССР); Народны тэатр Палаца культуры Беларускага рэспубліканскага савета прафсаюзаў інсцэніраваў “Жураўліны крык” (1976). У Магілёўскім абласным драмтэатры сцэнічнае жыццё набыў “Сотнікаў” (інсцэніроўка і пастаноўка Ю. Собалева, 1972 г.). У Дзяржаўным тэатры імя Я. Коласа інсцэніравалі аповесць “Пакахай мяне, салдацік...” (рэжысёр В. Маслюк, 1997 г.). У Кастрэме мясцовы Драматычны тэатр імя М. Астроўскага паставіў спектакль паводле аповесці “Пайсці і не вярнуцца”. У Ленінградзе набылі сцэнічнае ўвабленне “Сотнікаў” і “Знак бяды” (Тэатр драмы і камедыі; пастаноўка Я. Хамармера, адпаведна 1977 і 1984 гг.), а таксама аповесць “Пайсці і не вярнуцца” (Народны тэатр драмы; сцэнічная кампазіцыя і пастаноўка М. Груздава, 1982 г.) і зноў жа “Сотнікаў” (Студэнцкі тэатр “Студіо”, “Тэатральная студыя ЛІИЖТА”). У Свядлоўску Студэнцкім тэатрам драмы была пастаўлена “драматычная паэма ў 3-х частках” “Выпрабаванне” (па апавяданні “Адна ноч” і аповесцях “Круглянскі мост” і “Воўчая зграя”; інсцэніроўка і пастаноўка М. Стулікава, 1985 г.). У Горна-Алтайску – “Сотнікаў”. Неаднаразова ставілі В. Быкава і ў Маскве: у Драматычным тэатры імя К. Станіслаўскага (дылогія “Абеліск. Альпійская балада”; пастаноўка У. Кузьянкова), у Новым тэатры-студыі (“Пайсці і не вярнуцца”), у Акадэмічным тэатры імя У. Маякоўскага (“Сотнікаў” і “Званы Хатыні” – паводле “Трэцяй ракеты” і “Пайсці і не вярнуцца”) і на сцэне яго філіяла (“Трэцяя ракета”; інсцэніроўка У. Камратава), а таксама ў Цэнтральным дзіцячым тэатры (спектакль па “Альпійскай баладзе” і “Трэцяй ракеце”; пастаноўка П. Хомскага, а таксама “Іван і Джулія” – паводле “Альпійскай балады”).

І калі ўжо закрываць тэатральную тэму, мабыць, варта прыгадаць яшчэ тэлеспектаклі\* і оперу “Сцежкаю жыцця”, якую па матывах “Воўчай зграі” напісаў кампазітар Г. Вагнер (аўтары лібрэта А. Вярцінскі і С. Штэйнін; пастаноўка Беларускага тэатра оперы і балета, 1980 г.), а таксама балет “Альпійская балада” Я. Глебава (лібрэта Р. Чарахоўскай; пастаноўка Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета, 1967 г.).

\* Так, рэжысёр Я. Шабан паставіў тэлеспектакль па аповесці “Дажыць да світаньня” (1976), Н. Арцімовіч – паводле “Знака бяды” (1984), а Нарыльскае тэлебачанне, інсцэніраваўшы апавяданне “Адна ноч”, зняло тэлеспектакль “Бой мясцовага значэння” (1976) [Паводле ліста сакратара НСТ Л. Бажэнкінай да В. Быкава без даты (на штэмпелі – 06.08.1976 г.) і арыгінала тэлеграмы дырэктара НСТ Смолавай ад 20 снеж. 1976 г. Архіў В. Быкава (Гродна)].

Такім чынам, на тэатральным ніве Васіля Быкава чакала калі не паразы, дык відавочныя няўдачы, і, як вынік, спрэс расчараванне (гэтакасама, дарэчы, як і ў кінематографі, дзе ў другой палове мінулага стагоддзя па быкаўскіх творах было пастаўлена дзевятнаццаць мастацкіх фільмаў, але з гэтага мноства пісьменнік вылучаў толькі “Узыходжанне” Л. Шапіцькі). Аднак гэта зусім не азначае, што В. Быкаў перажываў нейкі творчы крызіс. Якраз наадварот, бо менавіта ў 1970-я ім былі напісаны адны з найлепшых твораў: “Абеліск”, “Дажыць да світаньня”, “Воўчая зграя”, “Яго батальён”, “Пайсці і не вярнуцца”...

У гэтай няўдачы, як думаецца, магло быць некалькі прычын. Мабыць, адна з галоўных – быкаўская драматургія ўсё-ткі другасная, за пэўнымі выключэннямі (як, напрыклад, арыгінальны сцэнарый 3-й серыі тэлефільма “Долгіе версты войны” ці п’есы “Апошні шанц” і “Решение”, хоць і тут выразна адчуваецца магутны подых быкаўскай прозы) яна створана па матывах аповесцей. Па-другое, зададзенасць рамак драматургічнага жанру пазбаўляла пісьменніка творчай самастойнасці. Як пісаў ён сам, кіно (як і тэатр) – мастацтва калектыўнае. Васіль Быкаў жа па сваёй натуре быў пісьменнік-індывідуаліст, пісьменнік-адзіночкі. Таму тэатр і кінематограф аказаліся зусім не яго справай. Зрэшты, ці магло быць іначэй, бо і сам ён прызнаваў: “Я не драматург і нават не тэатрал”<sup>\*\*</sup>. А ўжо значна пазней, на схіле гадоў падводзячы вынікі свайго пакручастага жыцця і згадваючы няўдалы тэатральны досвед, Васіль Уладзіміравіч пісаў: “Але што ж, кожнай вароне – свой сук на дрэве. На чужы сядаць і ня трэба” [6, с. 303]. Сказана гранічна шчыра і без усялякай літасці ў адносінах да самога сябе. Цалкам па-быкаўску.

#### Спіс літаратуры

1. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ). – Ф. 132. Воп. 1. Адз. зах. 287. Арк. 1–79.
2. Неман. – 1972. – № 8. – С. 59–91.
3. Васіль Быков / інт. С. Пархомовскага з В. Быковым // Труд. – 1974. – 17 нояб.
4. Васіль Быкаў / інт. В. Жданко з В. Быковым // Звязда. – 1993. – 5 студз.
5. Быкаў, В. Апошні шанц / В. Быкаў // Збор твораў : у 6 т. – Мінск : Маст. літ., 1994. – Т. 6 : аповесць, апавяданні, драма, публіцыстыка. – С. 308–362.
6. Быкаў, В. Поўны збор твораў : у 14 т. – Мінск, 2009. – Т. 8 : мэмуарная проза. – С. 301–302.
7. Лаўшук, С. Узыходжанне на драматургічны Парнас / С. Лаўшук // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 7. – С. 55.
8. Новожилов, О. Его оценки попали в “десятку” / О. Новожилов // Гродзенская праўда. – 2004. – 19 чэрв.

<sup>\*\*</sup> 3 ліста да гродзенскага пісьменніка А. Наважылава ад 5 мая 1980 г. [8].



# НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА

*На скрыжаванні культур*

Алена ШАЦЬКО,  
кандыдат мастацтвазнаўства

## ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА БЕЛАРУСІ: ЗВАНЫ НЯМЕЦКІХ МАЙСТРОЎ XVI – ПАЧАТКУ XX ст.

УДК 739.03:673.5 (476)

Па матэрыялах шматгадовых экспедыцый у Гродзенскую, Віцебскую, Брэсцкую і Мінскую вобласць, а таксама па водле крыніц Цэнтральнага дзяржаўнага архіва Маскоўскай вобласці, архіваў царкваў упершыню ў беларускай кампаналогіі аўтар склала спіс майстроў і апісала званы, якія дастаўлялі на нашы землі або адлівалі на месцы нямецкія звоналіцейшчыкі для храмаў розных канфесій у XVI – пачатку XX ст. Захаваныя кампаны могуць быць унесены ў спіс матэрыяльнай гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь.

Ключавыя словы: *звон, нямецкія майстры, экспедыцыі.*

Based on chronicles and ancient records collected during visits to Hrodna, Vicebsk, Brest and Minsk regions as well as manuscripts and historical materials from Central National Archive of Moscow region, orthodox archives for the first time ever in Belarusian Campanology the author has compiled a list of craftsmen and illustrated the bells that had been delivered onto our soil or cast by German bell makers for churches of various confessions over 16th – early 20th centuries. The bells preserved can be put on the list of historic and cultural heritage of the Republic of Belarus.

Званы на землях сучаснай тэрыторыі Беларусі з’явіліся ў XI ст., неўзабаве пасля прыняцця хрысціянства, узвядзення першых праваслаўных храмаў і манастыроў. Адзін з найбуйнейшых і найстарэйшых у свеце праваслаўных храмаў быў пабудаваны ў сталіцы Полацкага княства ўжо ў 1066 г. і ўпрыгожаны звонамі, прывезенымі князем Усяславам з Ноўгарада. Аднак у далейшым лёсы звонаў праваслаўных храмаў складваліся даволі драматычна, як і ўся палітычная гісторыя беларускага краю. Іх вывозілі падчас вароужных нападаў, яны гінулі ў войнах, пажарах, пры рэвіндыкацыі і да т. п. Пасля 1917 г., а яшчэ больш актыўна з 1922 г. – моманту ўтварэння СССР – тэрыторыя ўсходняй часткі сучаснай Беларусі наблізілася да поўнага знішчэння царквы, яе службыцеляў і маёмасці, а значыць і звонаў. Наступствы такой дзейнасці прывялі да таго, што сёння многія храмы застаюцца “без голасу”, а цудам захаваныя званы выкарыстоўваюцца не ў тых храмах, для якіх першапачаткова адліваліся (касцёлы, царквы, кірхі). Робяцца вялікія намаганні па аднаўленні фонду богаслужбовых інструментаў праваслаўнай царквы.

Падчас экспедыцый, ажыццёўленых намі ў перыяд з 2003 да 2016 г., была выканана пашпартызация амаль дзвюх тысяч звонаў XVI – пачатку XX ст. храмаў заходняй часткі Беларусі, дзе праз гістарычныя, палітычныя і канфесійныя абставіны захавалася максімальная іх колькасць. Гэты рэгіён з 1921 да 1939 г. уваходзіў у склад Польскай рэспублікі, дзе хрысціянская вера не пе-

раследавалася і ў значна меншай ступені праявіліся наступствы атэістычнага радыкалізму. Вынікі даследавання ўвайшлі ў дысертацыйныя публікацыі, кнігу “Колокольный звон Белой Руси: тысячелетие традиции” (Мінск, 2015) [8]. Гэты артыкул абапіраецца на матэрыялы праведзенага даследавання, а таксама дакументальныя крыніцы Цэнтральнага дзяржаўнага архіва Маскоўскай вобласці [6], царкоўных архіваў, асобных кампаналагічных публікацый.

Вытворчасць звонаў была вельмі дарагой і працаёмкай, патрабавала наяўнасці сыравіны (жалезнай руды) і высакакласных майстроў. Таму спачатку інструменты пераважна экспартваліся з заходніх краін і рэгіёнаў. Як, напрыклад, “звон бернардынскага кляштара ў Навагрудку, які нібыта прывезлі з Венецыі ў 1385 г.” [1, с. 10]. Звесткі пра выраб звонаў на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага з’яўляюцца толькі ў XV ст. Так, у 1545 г. для царквы вёскі Мсцібава (недалёка ад Ваўкавыска) у Радзівілаўскай ліцейні ў Слуцку святар Фёдар Цішэцкі адліў звон з надпісам лацінскімі літарамі: “Lityj w Mstibowe w iunie 1545 hoda praceju swiaszczennika Mstibowskago Fiedora Cyszeckaha kosztom i hroszmi cerkownymi” (“Адліты ў Мсцібаве ў чэрвені 1545 года працай святара мсцібаўскага Фёдара Цішэцкага на сродкі царкоўныя”) [1, с. 74]. Невядома, сам святар адліваў звон ці толькі ўдзельнічаў у гэтым.

Тэксты на захаваных кампанах XVI–XVIII стст. паказваюць на тое, што для айчынных храмаў працавалі польскія (Гданьск), латышскія (Рыга),



Надпіс на звоне храма вёскі Маркава Маладзечанскага раёна: “Іаанес Брэўтэль пераліў у 1639 годзе”.

літоўскія (Коўна) майстры звонавага ліцця, але большасць людвісараў гэтага перыяду паходзіла з нямецкіх земляў. Буйныя літоўскія магнаты запрашалі вядомых нямецкіх майстроў з Мітавы, Кенігсберга, Любека ў свае маёнткі.

Упершыню пра дзейнасць нямецкіх ліцейшчыкаў на нашай тэрыторыі стала вядома з кнігі “Нарыс гісторыі звоналіцейнай вытворчасці на землях былога Вялікага Княства Літоўскага” польскага даследчыка Міхала Бранштэйна, дзе пададзена інфармацыя пра званы, майстроў і ліццё ў Беларусі, Польшчы і Літве з XIV да пачатку XX ст. [1]. Так, нясвіжскія князі мелі ўласную звоналіцейную вытворчасць, маглі набываць дарагі метал для адліўкі кампанай. У XVI–XVII стст. у замку Нясвіжа працавала заснаваная Мікалаем Хрыстафорам Радзівілам (Сіроткам) ліцейня, якая пакінула нашчадкам шмат вырабаў – званоў і гармат. Па звестках М. Бранштэйна, у ёй працаваў Герман Моцфельд, з твораў якога да пачатку XX ст. захаваліся тры званы і восем гармат.

Польскі даследчык пакінуў падрабязнае апісанне двух званоў і фотаздымак аднаго з іх. Званы, адлітыя ў 1598 г. для вежавага гадзінніка замка, уяўлялі з сябе шэдэўры звонавага ліцця. Дзякуючы ўнікальнаму рашэнню яны мелі меладычнае гучанне, якое ў народзе называюць “цымбаламі”. “Корпус кожнага звона меў разныя адтуліны. Два званы ўпрыгожваў гербавы шчыт з радзівілаўскім арлом. На грудзях у птушкі мелася чатырохчасткавая выява гербаў бацькоў і дзядоў Сіроткі, побач са шчытом – крыж у лаўровым вянку, вакол якога размяшчаліся чатыры маленькія крыжы” [1, с. 31]. Гэтая крыжовая выява з’явілася пасля вяртання Мікалая Радзівіла з паломніцтва ў Святую Зямлю. На вялікім звоне, вышыняй 58 см і дыяметрам 90 см, знаходзіўся надпіс “NICOLAS CHRISTOPHORUS RADZIWIŁ DG OLIĆAE AC IN NIESWISCH DUX

ANNO DOMINI MDXCVIII” (“Мікалай Хрыстафор Радзівіл Б[ожай] М[іласцю] князь Алыка і Нясвіжа надліў у 1598 ад Н. Х.”). Другі звон, меншы, вышыняй 50 см і дыяметрам 70 см, быў яшчэ прыгажэйшы, меў вертыкальныя прарэзы з арнамантам раманскай пляцёнкі, узятай у раму [1, с. 31]. У 1906 г., падчас пажару ў замкавай вежы, званы зваліліся на зямлю і значна пацярпелі. Падобныя званы з прарэзамі з’явіліся ў Расіі толькі ў сярэдзіне наступнага стагоддзя. Рарытэты такога тыпу не атрымалі распаўсюджвання ў царкве. Магчыма, звон з такім арыгінальным рашэннем патрабаваў асаблівага мастацтва майстра.

У другой палове XVI ст. пашырэнню званоў спрыяла дзейнасць царкоўных брацтваў, якія адстойвалі інтарэсы праваслаўя ва ўмовах дзяржаўнай палітыкі пасля Люблінскай уніі. Аб працы нямецкіх майстроў мы даведваемся толькі з надпісаў на захаваных званах і звестак у летапісах храмаў. Па гэтых крыніцах не ўдаецца высветліць шмат: ці заключалася з майстрамі дамова, якія грошы выплачваў замоўца за вырабы, для якога канкрэтнага храма адліваўся звон і да т. п. Верагодна, усе яны мелі добрую якасць і служылі даволі доўга, бо не сустракаюцца дакументы пра іх пераліўку. Адсутнасць указанняў аб прыналежнасці якому-небудзь храму дазваляе выказаць здагадку, што званы маглі не адліваць побач з храмам, а набываць на тэрыторыі сучаснай Германіі.

На званыцы храма вёскі Маркава Маладзечанскага раёна вісіць кампан нямецкага майстра Іаанеса Брэўтэля, які загучаў у 1636 г., а праз тры гады, магчыма, з-за расколіны, быў пераліты з надпісам “MAGNUS DUX LITHVANIAE HANS CAMPA AD ECLESIAM MARCOVIENT DEDIT 1636 + WLADISLAVS IV DEO GRATIA REX POLONIAE ET SVECIAE IOANNES BREUTEL ME FECIT ANNO 1639” (“Уладзіслаў IV, Божай ласкай кароль польскі і шведскі, вялікі князь літоўскі, гэты звон у Маркаўскую царкву падарыў 1636”, кляймо майстра на ім у перавернутым выглядзе: “Іаанес Брэўтэль пераліў у 1639 годзе”).

Паводле інфармацыі М. Бранштэйна, у 1674 г. нямецкі майстар Давід Дорман “адліў сваё імя на кампане для праваслаўнай царквы горада Ігумена” (цяпер Чэрвень Мінскай вобласці). Як пісаў даследчык, звон быў вывезены ў 1915 г. у Расію ў сувязі з пачаткам Першай сусветнай вайны і назад не вярнуўся [1, с. 104].

Адзін са званоў гэтага майстра з надпісам “SOLI DEO GLORIA ERHARD WOLFE PRAEPOSITUS GUMBINNEN ME FUDIT I DORNMAN REGIOMONTI” (“Аднаму Богу слава! Пробст\*

\* **Пробст** (ад лац. *praepositus* або *propositus* ‘начальнік’) – тытул у хрысціянскіх цэрквах. У каталікоў – настояцель храма, манастыра. У некаторых нацыянальных лютэранскіх цэрквах – старшы пастар у пэўным геаграфічным рэгіёне, падначалены біскупу.

пробашч Эрхард Вольфэ з Гумбінен выліў мяне Дорнман з Рэгіямонці”\*) цяпер экспануецца ў Магілёўскім абласным краязнаўчым музеі імя Е. Раманава. Невядома, у якім храме чуўся яго голас, ён быў перададзены ў музей мясцовым жыхаром.

Па манаграме “BF” мы пазналі імя Бенжаміна Фінберлінга, які адліў зvon з надпісам “1699 GLORIA IN EXCELSIS DEO ME FECIT BF ANNO IANUSZ DESZPOT Z BRATOSZYNA ZENOWICZ PODCOMORY POLOCKI IEDIFICAVIT” (“Слава Богу аднаму! Мяне зрабіў BF у 1699, Януш Дэспат з Братошына Зяновіч, падкаморы полацкі, пабудаваў”), памерамі 52×46×61 см\*\*. Гэты зvon цяпер экспануецца ў краязнаўчым музеі Полацка.

Даследчык М. Бранштэйн пісаў пра майстра Якаба Хесінга, які адліў зvon у 1700 г.\*\*\*. Падчас экспедыцыі 2005 г. у царкве вёскі Сурынка Слонімскага раёна намі выяўлены яшчэ адзін зvon, зроблены гэтым ліцейшчыкам у 1702 г. Даказаць, што ён заўсёды належаў гэтаму храму, немагчыма. Прывядзем тэкст надпісу на ім: “IN HONORIM SANCTA TRINITATIS ME FECIT IACOB HESSING REGIOMONTI ANNO DOMINI 1702” (“Аднаму Богу слава, стварыў мяне Якаў Хесінг з Рэгіямонці ў 1702 годзе”), памеры звана – 65×56×72 см. Ён ужо не гучыць, бо пашкоджаны.

Ліцейшчык Антон Готэр – майстар звона для храма вёскі Язвінкі Лунінецкага раёна з кароткімі надпісамі “ME FECION GOTTER ANTONY 1757” (памеры – 45×32×43 см) і “SOLI DEO GLORIA 1757” (памеры – 42×30×54 см)\*\*\*\*. Яго ж кампан, але ўжо з надпісам на польскай мове “ROKY 1691 MSCA MAIA DNIA 9 OKOLO I ZA KOSZTEM PANA IAKYBA INILA BOSKIEWCKIEGO I SKARBNIKA INILANS CO TIEN ZWON LANI W PILOZILION GOTTER ANTONI 1764” (“У 1691 годзе 9 мая коштам пана Якуба Баскеўскага і скарбніка Інілабаса гэты зvon адліты ў Пілазіліёне Антоніем Готэрам”), знойдзены ў храме Апосталаў Пятра і Паўла вёскі Грыгаровічы Мёрскага раёна, памеры – 65×51×65 см. Звернем увагу, што нямецкі майстар Антон Готэр адліў тэкст на польскай мове.

У вёсцы Бярозавічы Пінскага раёна гучыць зvon 1771 г. Эрнста Фрыдрыха Кох Гедоні з надпісам “ME FETIT ERNST FRIDERICH KOCH GEDONI ANNO 1771” (“Мяне вырабіў Эрнст Фрыдрых Кох Гедоні ў 1771 годзе”), памерамі



Зvon майстра Антона Готэра з храма вёскі Язвінкі Лунінецкага раёна. 1757 г.

31×27×31 см, у верхняй частцы ён упрыгожаны выявай кветак і гронак вінаграду.

Для Богаяўленскай царквы Віцебска майстар Іаган Аўгуст Хецэль адліў у 1773 г. вялікі зvon з надпісам на польскай мове: “Me fecit Iohan Avgust Hetzel in Riga anno 1773. Najpierwsze dał życie mnie codus przodkowie Iakub, Maxim, Timofei y trzye ihołnikowie. Tych sławiać sto lat stopniałem z swiętanicą pospołu wyleciałem w rok czwarty iak tenixz kto mnie słyszy niech Iana iałmużnicka który druhie dał życie żonna Iholnika. Burmistrzów witebskich których poki pulsu stanie w mym srcu pamięć dzwiękiem nie ustanie” [5, с. 166]. Зvon не захаваўся.

Даволі шмат званаў не маюць указання прозвішча майстра. Зvon храма вёскі Маціевічы Жабінкаўскага раёна, усталяваны ў 1990 г., памеры – 112×112×85,5 см, крыху пашкоджаны: адбітыя фрагменты металу на губе, што сведчыць пра яго перамяшчэнні, магчыма, эвакуацыі. Ён не мае ўпрыгожанняў у выглядзе фрызаў. У верхняй частцы прачытваецца тэкст на лацінскай мове гатычным шрыфтам, адлітым люстэркава: “+O REX + CRISTE + GLORIE + VENI + CUM + PACE” (“О Цар славы Хрыстос, прыйдзі з мірам”). Па гатычным тыпе пісьма беларускі гісторык Ю. Мікульскі прапаноўвае дзве версіі датавання: XIV–XV стст. і XV – пачатак XVI ст. Гэты ж даследчык дае яго падрабязнае апісанне і мяркуе, што зvon прызначаўся для касцёла [4, с. 309]. Аднак нельга пагадзіцца з высновай Ю. Мікульскага, які спасылаецца на люстраную выяву надпісаў, “пра не дужа высокі прафесіяналізм ліцейшчыка”, меркаваннем аб “правінцыйнай майстэрні” [4, с. 309]. Спе-

\* Сучасны горад Калінінград.

\*\* Далей мы прыводзім памеры не ўсіх званаў. Тэксты некаторых з іх былі выпісаны з архіўных дакументаў, дзе такой інфармацыі няма.

\*\*\* Надпісы на звоне М. Бранштэйн не прыводзіць.

\*\*\*\* Паводле экспедыцыйных матэрыялаў аўтара.



Фрагмент звона майстра Эрнста Фрыдрыха Кох Гедоні з храма вёскі Бярозавічы Пінскага раёна. 1771 г.

цыялісты-кампаологі ведаюць, што надпіс на-кладваецца на фальшзвон і люстраная выява – гэта выпадковасць.

Кампаологі і ліцейшчыкі, якія добра ўяўляюць працэс вырабу кампана, упэўнены, што самае галоўнае – гучанне, а яно ў названым звоне мяккае, доўгае. Яго забяспечваюць якасны сплаў, мастацтва ліцця. На корпусе звона ўнутры і звонку няма ні мікра-, ні макратрэшчын. Тое ж мы бачым і на звоне-падарунку, зробленым ад караля Уладзіслава IV (кляймо майстра ў перавернутым выглядзе). Можна сцвярджаць адваротнае – аб прафесіяналізме майстра, бо праз пяцьсот гадоў мы можам чуць голас звона.

Вельмі цікавы двухмоўны надпіс на вялікім звоне ў вёсцы Порплішча Докшыцкага раёна. Частка тэксту на рускай мове змешчана ўнізе інструмента: “Лит въ Санкт-Петербурге на заводе Г. Васильевой 1872 года весу 37 пуд. 27 ф.”. У сярэдняй частцы кампана тэкст адліты гатычным шрыфтам. Магчыма, надпіс быў скапіраваны са старога звона XVI ст., які быў разбіты або пашкоджаны расколінай і меў патрэбу ў пераліцці. Надпіс у цэнтры па-нямецку “GOTT ALLEIN DIE EHRE” перакладаецца як “Слава Богу аднаму”, памеры звона – 101×82×101. Ён быў набыты прыхаджанамі ў 1945 г. у Вільні наўзамен канфіскаванага акупантамі ў 1944 г. У Вільні на вуліцы Музейнай распрадавалася царкоўная маёмасць разабранага храма, у тым ліку і званы.

Асаблівай увагі заслугоўваюць пяць званоў, выяўленых намі на званіцах Свята-Духава кафедральнага сабора ў Мінску, Свята-Пакроўскай царквы ў Баранавічах, Свята-Успенскага манастыра ў Жыровічах Гродзенскай вобласці, Свята-Мікольскага манастыра ў Гомелі і храма ў пасёлку Дамачава Брэсцкай вобласці, што зроблены са сталі ў ліцейні горада Бохума (Гер-

манія) у пачатку XX ст. Уяўляе цікавасць гісторыя прадпрыемства-вытворцы.

Каля 1850 г. немец Якаб Маер вынайшаў склад, які з поспехам сталі выкарыстоўваць у сталеліцейнай прамысловасці. Гэта дазволіла вырабляць чыгуначныя рэйкі, зброю і ў тым ліку званы. «Пасля таго як сталеліцейная фабрыка “Маер энд Кюне” ўпершыню прадставіла свае новыя званы на гандлёвай выставе ў Дзюсельдорфе ў 1852 г., гэтая галіна вытворчасці хутка стала флагманам кампаніі, хоць званы складалі толькі нязначную долю абароту» [2]. “У 1854 г. на гэтым прадпрыемстве, якое першапачаткова дзейнічала як Бохумская асацыяцыя горнай справы і вытворчасці літой сталі... у ліку некалькіх металургічных заводаў і вугальных шахт [працавала] больш за 20 000 чалавек” [2]. У пачатку XXI ст. кампаны гэтага вытворцы ўпрыгожвалі царкву Святога Паўла ў Франкфурце і царкву Міру ў Хірасіме. Адзін з найстарэйшых захаваных (вага 15 тон) і ў той жа час самы вялікі з калі-небудзь адлітых званоў усталяваны каля ратушы горада Бохума. Ён удзельнічаў у Сусветнай выставе 1867 г. у Парыжы [3]. У 1971 г. пасля розных змен назвы кампанія спыніла існаванне, але бохумскія званы больш за сто гадоў трымалі першынство ў якасці эканамічна эфектыўнай альтэрнатывы дарагім бронзавым звонам на тэрыторыях сучасных Літвы, Польшчы, Францыі, Аўстрыі, самой Германіі. Іх масава заказвалі літоўскія і польскія касцёлы, а таксама цэрквы з-за дастаткова нізкага кошту. Прычым вага ўжо ў 1867 г. магла быць большай за 14 000 кг, і адліваліся званы па зададзенай ноце.

У XIX ст. у верхняй частцы на звонах Бохума размяшчалі розныя надпісы, а ў першай палове XX ст. адлівалі стандартныя фразы. Гэтыя інструменты дастаткова проста аформлены, не мелі ўпрыгожанняў у выглядзе фрызаў, прозвішча ліцейшчыка ні на адным з іх не пазначана. Можна меркаваць, што богаслужбовыя інструменты, выяўленыя намі ў праваслаўных храмах, першапачаткова належалі касцёлам ці кірхам. Гучанне іх працяглае, па тэмбры не саступае расійскім узорам. Адзін з кампанаў належаў да Вялікай Айчыннай вайны кірсе ў Дамачаве Брэсцкага раёна. У першыя гадзіны вайны кірха была разбурана, а звон з надпісам “ВОНУМ 1924 VEREИ. ВОСНУМЕР. GEG. V”<sup>\*</sup> ацалеў, і яго перанеслі ў праваслаўны храм. Магчыма, чатыры іншыя чыгунныя званы, якія цяпер выкарыстоўваюцца ў праваслаўных цэрквах, таксама раней належалі кірхам: на званіцы жыровіцкага Свята-Успенскага манастыра выкарыстоўваецца звон з над-

<sup>\*</sup> Тут і далей прабелы паміж словамі і кропкамі адпавядаюць арыгінальнаму тэксту на звоне.

пісам “GEG. V. BOCHUDMER FRIEDE AUF ERDEN VEREIN. I. BOCHUM 1921”; Свята-Духава кафедральнага сабора Мінска – “GEG. V. BOHUMER VEREIN. I. BOCHUM 1921 EIN FESTE BURG ISTFUNSER GOTT”, Свята-Пакроўскай царквы ў Баранавічах – “...BOCHUM 1913” (поўны тэкст прачытаць склада-на, бо звон вісіць вельмі высока), Свята-Мікольскага мужчынскага манастыра ў Гомелі. Гэтыя званы маюць аднолькавыя памеры, на корпусе няма фрызаў і выяў. Магчыма, гэта быў пэўны стандарт. Гучанне іх працяглае, мяккае і мілагучнае. У верхняй частцы яны маюць не вушы, а карону, за якую інструмент мацаваўся да бэлькі і мог прыстасоўвацца як для начэпна-га, так і для язычковага відаў звона.

Адна з найважнейшых крыніц пра майстроў-ліцейшчыкаў, чые званы гучалі ў храмах на тэрыторыі сучаснай Беларусі, – “Спіс званаў, адабраных у музейны фонд аддзелам музеяў па ахове помнікаў мастацтва і даўніны з ліку эвакуяваных з Заходняга краю ў Маскву як каштоўных у гістарычным і мастацкім плане” [7], выяўлены ў Цэнтральным дзяржаўным архіве Маскоўскай вобласці. Месцазнаходжанне гэтых званаў і іх лёс невядомы. Аднак дакумент увак-вечыў прозвішчы ліцейшчыкаў XVI–XVIII стст. Паводле апублікаванага дакумента, іншых архіў-ных матэрыялаў, а таксама з улікам пашпарты-заваных званаў Гродзенскай, Віцебскай, Брэсцкай і Мінскай абласцей намі складзены спіс нямецкіх майстроў, якія адлівалі званы на землях сучаснай Беларусі. Прывядзем іх\*: Johann August Hetzel, Farns Eggers, Heinrich Byhrmann, Gerhard Meyer, Hans Meyer, Ernst Friedrich Fechter, Gustaw Mörk, Carol Gottlieb Sparr, Daniel Wener, Johann Samuel Wähner, Ioannes / Johannes Breutel, Jacob Kenig, Gottfried Dornmann, Georg Bernhardt Kinder Regiomonti, Johann Christoph Dörning, AE Wesche, Johann Christian Copinus, Johann Peter, Georg Bernhardt Kinder, Johann Albrecht Bellmann, Jacob Hessing, Gerhard Benningk, Wittwerck, Carl Gottfried Anthony, Benningk, Ernst Friderich Koch, Antoni Trautman, Johann Zacharias Neuberg, Daniel Thim / [Tiem].

Такім чынам, з XVI да пачатку XX ст. на тэры-торыю сучаснай Беларусі дастаўлялі званы ня-мецкіх майстроў, часам яны адлівалі іх на месцы для храмаў розных канфесій. Магчыма, што не-каторыя з інструментаў траплялі на нашы землі ў якасці падарунка ці трафея. Спецыялісты вы-сокага ўзроўню, нямецкія ліцейшчыкі складалі тэксты надпісаў на лацінскай, польскай і ста-



Фрагмент надпісу на звоне невядомага майстра з храма вёскі Маціевічы Жабінкаўскага раёна.

ражытнанямецкай мовах, часам не ўказваючы сваё прозвішча, фіксавалі дату і пэўныя цытаты з богаслужбовых тэкстаў. Трэба адзначыць, што званы XVI–XVIII стст. маюць невялікія памеры, форма верхняй часткі (вушы ці карона) свед-чыць пра тое, што іх маглі выкарыстоўваць у розных відах звонавага мацавання.

Пачынаючы з XIX ст. з інструментамі нямец-кіх майстроў сталі канкурыраваць больш дара-гія званы расійскіх вытворцаў, якія замаўлялі і набывалі для беларускіх храмаў. У адрознен-не ад нямецкіх, яны адліваліся з іншага металу, мелі багаты дэкор, і гэта было значна бліжэй па дастаўцы.

Сёння ў Беларусі колькасць званаў нямец-кіх майстроў нязначная, яны добра захаваліся, з’яўляюцца помнікамі звонавага ліцця. Усе яны могуць быць унесены ў спіс матэрыяльнай гі-сторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Бела-русь.

*Пераклад з рускай мовы.*

#### Спіс літаратуры

1. **Brensztejn, M.** Zarys dziejów ludwisarstwa na ziemiach b. Wielkiego Księstwa Litewskiego / M. Brensztejn. – Wilno : Księg. Stow. Nauczycielstwa Pol., 1924. – 226 s.
2. **Ассоциация Бохум** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [https://de.wikipedia.org/wiki/Bochumer\\_Verein](https://de.wikipedia.org/wiki/Bochumer_Verein). – Дата доступа : 14.01.2020.
3. **Колокол Bochumer Verein перед ратушей** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.route-industriekultur.ruhr/themenrouten/22-mythos-ruhrgebiet/glocke-des-bochumer-vereins-vor-dem-rathaus.htm>. – Дата доступа : 13.01.2020.
4. **Мікульскі, Ю. М.** Беларуская даўніна / Ю. М. Мікульскі // Гістарычны альманах. – Мінск, 2015. – С. 308–311.
5. **Сементовский А. М.** Памятная книжка Витебской губернии за 1865 г. / А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. В. Вульфа, 1865. – 376 с.
6. **Центральный государственный архив Московской области.** – Ф. 66. Оп. 18. Д. 223. Л. 284, 288–288 об., 290–290 об.
7. **Шатько, Е. Г.** Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Беларуси: история и современность / Е. Г. Шатько. – Белосток, 2014. – С. 266–269.
8. **Шатько, Е. Г.** Колокольный звон Белой Руси: тысячелетие традиции / Е. Г. Шатько. – Минск : Братство в честь св. Архистратига Михаила; Медиал, 2016. – 608 с. ; фот. + 2 электрон. опт. диска (DVD-ROM).

\* Захавана арыгінальнае напісанне прозвішчаў і імёнаў майстроў, выяўленых намі на званах і ў дакументах.

Наталля СЦЯЖКО,  
кандыдат мастацтвазнаўства

## ЖАНРОВАЯ ПАЛІТРА ДАКУМЕНТАЛЬНАЙ ДРАМЫ Ў БЕЛАРУСКІМ ТЭЛЕЭФІРЫ

### СЕРЫЯЛ “ВЫЗВАЛЕНАЯ ЕЎРОПА” ТЭЛЕКАНАЛА АНТ

УДК 070:654.19+791.229.2

У артыкуле разглядаецца месца тэлевізійнай дакументальнай драмы (дакудраны) у сістэме экранных мастацтваў. Прыводзіцца меркаванне, што дакудрама – самастойны від кіно, бо можа стварацца ў розных жанрах у залежнасці ад тэматыкі. Падкрэсліваецца, што ў асноўным дакудрама – серыяльны прадукт, які часцей за ўсё ствараецца да знакавых дат. Даследуюцца жанрава-стылістычныя асаблівасці вертыкальнай дакудраны “Вызваленая Еўропа” тэлеканала АНТ.

Ключавыя словы: *дакументальная драма (дакудрама), жанр у кіно, экраннае мастацтва, вертыкальны серыял.*

The article discusses the place of television documentary drama (docudrama) within screen arts. The opinion is given that docudrama is an independent type of cinema because it can be created in various genres, depending on the subject matter. It is emphasized that docudrama is most often produced in the form of the TV series that are created to mark significant dates. The article investigates the genre and stylistic features of the anthology series “Liberated Europe” produced by the ANT channel.

Тэлевізійная дакументальная драма актыўна заваёўвае беларускі эфір, паколькі дазваляе відовішчна і дакладна распавесці сапраўдную гісторыю, ствараючы вобраз героя і гістарычнай эпохі. Які ж тэзаўрус жанраў дакудраны? Калі аналізаваць сістэму жанраў кінематографа і тэлебачання, а дакудрама – сінтэз гэтых з’яў, то варта звярнуцца да гісторыі. Прафесар Л. Малькова падкрэслівае – журналістыка як навука зарадзілася ў філалогіі [3, с. 118] і прыняла ўласцівую літаратуры сістэму жанраў. Адпаведна пры з’яўленні і развіцці аўдыявізуальных СМІ сістэма жанраў распаўсюдзілася на тэле- і радыётворы. Сістэма жанраў у кіно прыйшла, у першую чаргу, з тэатра і агульнага мастацтвазнаўства. Адсюль узнікаюць унутраныя супярэчнасці. Што ёсць дакудрама – перадача, фільм? Калі фільм – то які? Дакументальны, мастацкі, навукова-папулярны? Да гэтага часу многія навукоўцы прытрымліваюцца розных пунктаў гледжання. На нашу думку – гэта самастойны від тэлевізійнага кіно і створаны ў розных жанрах, а жанр залежыць, у першую чаргу, ад тэматыкі.

Аб’ектам мастацтва можа быць толькі асобны твор, таму так шмат дакументальных або мастацкіх фільмаў з’яўляюцца шэдэўрамі экраннага мастацтва. Такі фільм заўсёды звязаны з імем рэжысёра. Менавіта ён выбірае тэму, жанр, стварае вобраз. А. Таркоўскі называў вобраз шарадай, яна паступова паддаецца расшыфроўцы. Для яго “вобраз – гэта ўражанне ад ісціны, на якую нам дазволена зірнуць сваімі сляпымі вачыма...” [5]. Калі казаць пра беларускіх майстроў, то варта згадаць імёны рэжысёраў В. Турава, Б. Сцяпанавы В. Рубінчыка, В. Рыбарава, М. Пташука, В. Дашука, В. Асюка, М. Жданоўскага, Г. Адамовіч і многіх іншых, што працавалі і працуюць у ігравым і дакументальным кіно.

Унікальнасць дакудраны ў тым, што гэта тэлевізійны прадукт, якому ўласціва серыйнасць, – твора-

ры, як правіла, аб’яднаны адной тэмай: “Гарадыгероі” (13 серый), “Вызваленая Еўропа” (10 серый; АНТ), “Мастакі Парыжскай школы. Ураджэнцы Беларусі” (9 серый), “Міліцыя ў асобах” (8 серый; БТ1). Названія серыялы створаны кожны ў сваім жанры – кінаэпапея, біяграфічны фільм, драма і г. д. Але існуе і іншая сітуацыя, калі ў рамках аднаго праекта ствараюцца фільмы розныя і па тэматыцы, і па жанры. Толькі ў межах цыкла “Зваротны адлік” (АНТ), прысвечанага гістарычнаму мінуламу Беларусі, было створана больш за 350 дакудран розных жанраў: гістарычны партрэт, журналістыкае рассядаванне, ваенная драма, іранічная камедыя, дэтэктыў, музычная эсэ, гістарычны нарыс, аўтабіяграфічная драма, прыгоды і г. д. Несумненна, гэта ўнікальны праект, які не толькі даў штуршок развіццю сучаснай беларускай дакудраны, але і значна ўзбагаціў яе выяўленча-выразныя сродкі. Трэба дадаць, што вылучыць жанр кожнага фільма ў чыстым выглядзе бывае даволі складана, бо прысутнічае сінтэз жанраў, адпаведна, розная тэматыка, набор выяўленча-выразных сродкаў і ўласнае бачанне рэжысёрам вобраза.

Вылучаючы ігравае або дакументальнае кіно як самастойныя віды мастацтва, мы падкрэслім, што яны з’яўляюцца такімі, бо могуць ствараць вобраз у розных жанрах. Тое самае варта аднесці і да фільма-дакудраны, які паўстае ў розных жанрах, спрабуючы спалучаць ва ўмовах тэлебачання найлепшыя прыёмы кінематографа як ігравога, так і дакументальнага, што, несумненна, аказвае станоўчы ўплыў на ўсю тэлевізійную прадукцыю. Гэтую думку можна пацвердзіць, разглядаючы дакудраму “Вызваленая Еўропа” тэлеканала АНТ пра Другую сусветную вайну, створаную ў жанры кінаэпапеі і прысвечаную 70-годдзю Перамогі над фашызмам (2015).

Сцэнарый дакументальнай драмы заўсёды пішацца на аснове рэальных падзей. Аўтары –

Барыс Герстэн і Вячаслаў Бандарэнка – прарабілі вялікую працу па зборы матэрыялаў, фактаў, каб гістарычна дакладна і лагічна, ярка, эмацыйна, займальна расказаць пра еўрапейскія краіны, уцягнутыя ў Другую сусветную вайну. У гэтым выпадку мы маем справу з вертыкальным серыялам: “Гэта шматсерыйны фільм, у якім кожная новая серыя з’яўляецца скончанай гісторыяй” [1]. Серыі маюць назвы: 1) “Фінляндыя. Лінія Манергейма”; 2) “Францыя. Супраціў духу”; 3) “Італія. Небяспечная гульня Мусаліні”; 4) «Грэцыя. Народ сказаў “не”»; 5) “Чэхаславакія. Вайна адзіночак”; 6) “Венгрыя. Пагадненне з д’яблам”; 7) “Югаславія. Кроў за кроў”; 8) “Польшча. І ўсё-ткі вайна!”; 9) “Балгарыя”; 10) “Румынія. З марай пра веліч”.

Па маштабе ахопленых падзей, глыбіні прапрацоўкі матэрыялу, вастрэні тэмы і яе важнасці згаданы серыял можна аднесці да жанру эпапеі. На думку доктара мастацтвазнаўства В. Нячай, “кінаэпапея адлюстроўвае ў вобразнай форме дзейнасць народных мас у пераломныя, крызісныя перыяды гісторыі чалавецтва, калі, як на зломе, агаляюцца яе глыбінныя працэсы” [4, с. 57].

Усе серыі пабудаваны па адзіным прынцыпе – у цэнтры герой, які з’яўляецца рухавіком гісторыі. Ён праходзіць праз пэўныя выпрабаванні і перашкоды, дзякуючы якім перад глядачом разгортваецца поўная карціна таго часу. Тэкст будзе на розных дакументах, каментарах экспертаў, фотаздымках, малюнках. Гэтак жа актыўна ў якасці ілюстрацыйнага матэрыялу выкарыстоўваецца кінахроніка, 3D-графіка, рэканструкцыя – калі акцёры праіграюць гісторыю.

Назва “Вызваленая Еўропа” міжволі выклікае асацыяцыю з іншай кінаэпапеяй, 5-серыйным мастацкім фільмам “Вызваленне” (1972; рэжысёр Ю. Озераў), дзе разглядаюцца падзеі Вялікай Айчыннай вайны ад Курскай бітвы да ўзяцця Берліна. Цікава, што кінаэпапея, у якой падкрэсліваўся подзвіг савецкага салдата, павінна была называцца “Вызваленне Еўропы”. Як успамінае Ю. Озераў, «незадоўга да таго, як я ўзяўся за працу над “Вызваленнем”, на Захадзе выйшла некалькі фільмаў пра вайну, дзе была змазана або зменшана роля Савецкай арміі, савецкага народа ў перамозе над фашызмам, дзе перакручвалася гісторыя. І мне як старому салдату было няцярпна крыўдна бачыць падобныя стужкі. Мне хацелася зрабіць фільм пра нашу нядаўнюю гісторыю, расказаць, як усё было на самай справе» [2]. Аўтары праекта “Вызваленая Еўропа” тэлеканала АНТ пашырылі тэму і паказалі, як успрымалі вайну краіны, што апынуліся па розных лініі фронту.

Напрыклад серыя “Фінляндыя. Лінія Манергейма” дакудраны “Вызваленая Еўропа” распавядае пра Фінляндыю і яе будучага прэзідэнта, ваеннага і грамадскага дзеяча – барона Карла Манергейма,

які падчас Другой сусветнай вайны змагаўся на баку Германіі. Фільм пачынаецца са знаёмства з гэтай асобай. Дыктарскі тэкст (чытае В. Мішчанчук) суправаджае рэканструкцыю – таемны прыезд Манергейма ў савецкую Расію на пахаванне Леніна. На фотаздымках пададзена сціслая біяграфія барона, які трыццаць гадоў праслужыў у царскай арміі і ў чыне генерал-лейтэнанта ў 1917 г. эміграваў у Фінляндыю. Потым у кадры з’яўляецца П. Іваноў (дэкан факультэта экранных мастацтваў, дацэнт, прафесар кафедры рэжысуры кіно і тэлебачання БДАМ) у ролі архіварыуса, які дае ацэнку дзейнасці Карла Манергейма. Мізансцэна выбудаваная як кабінет з мноствам кніг на паліцах і вялікім сталом, што стварае пэўную камернасць і атмасферу даверу. Архіварыус тлумачыць, чаму барон прыехаў у Расію – з аднаго боку, К. Манергейм ненавідзеў Леніна і савецкую ўладу, з іншага – гэты чалавек даў незалежнасць яго краіне. Вучоны распавядае, што барон таемна браў шлюб з балерынай Вялікага тэатра Кацярынай Гельцэр, хоць некаторыя гэты факт падвяргаюць сумневу. Інтрыга ўзмацняецца.

Пачатак фільма павінен захапіць глядача і ўтрымаць яго ля экрана. Таму аўтары не выпадкова вырашылі расказаць пра гісторыю ўдзелу Фінляндыі ў Другой сусветнай вайне праз лёс барона Манергейма. У біяграфіі гэтай асобы было шмат таямніц і загадак. Потым ідзе застаўка “Вызваленая Еўропа. Фінляндыя. Лінія Манергейма”, якая будзе яшчэ двойчы з’яўляцца на працягу фільма – перад рэкламай. Пасля гэтага Д. Кур’ян – вядучы, наш сучаснік, каментуе тую ці іншую падзею, выкарыстоўваючы натурныя здымкі. Фільм працягваецца на кадрах хронікі, што распавядаюць пра геапалітычную сітуацыю таго часу. Фінляндыя – нейтральная краіна, апынулася паміж двума галіяфамі – Германіяй і СССР. Манергейм спрабаваў лавіраваць паміж імі. Кіраўнік тройчы наведваў Германію, вёў перамовы з Герынгам і Рыбентропам, але ісці на публічны саюз з Гітлерам не спяшаўся.

Эксперт Э. Бекмен – фінскі доктар грамадска-палітычных навук – дае ацэнку падзеям таго часу. Гэтак жа Б. Ірынчэеў – пісьменнік, даследчык савецка-фінскай вайны, – аналізуе дзейнасць Манергейма, падкрэслівае, што той 30 гадоў служыў у Расіі, ведаў яе і разумеў, што цягацца з ёю будзе складана. На пачатку 1939 г. К. Манергейм быў запрошаны ў Расію для заключэння саюза, бо фінская мяжа размяшчалася ў за 32 км ад Ленінграда. Аднак барон прытрымліваўся нейтралітэту, тады прагучала прапанова аб абмене тэрыторыямі з мэтай адсунуць мяжу ад Ленінграда. Перамовы былі сарваны. Пачалася савецка-фінская вайна. Кадры хронікі паглыбляюць у атмасферу таго часу.

Барон Манергейм быў прызначаны галоўна-камандуючым Фінляндыі і пачаў ствараць лінію абароны (28 вузлоў) для стрымлівання магчымага наступальнага ўдару СССР з боку Выбарга. Ён разлічваў пратрымацца на гэтай пазіцыі на працягу паўгода, чакаючы дапамогі ад ЗША, Францыі і Вялікабрытаніі. Сталін дзейнічаў на апярэджанне, вырашыўшы стварыць фінскую дэмакратычную рэспубліку. Але трыумфальнага ўваходу ў сталіцу не атрымалася. Пры штурме лініі Манергейма Чырвоная армія панесла вялікія страты – 138 000 салдат і афіцэраў, фіны ж страцілі 28 000 чалавек. Прарваць лінію абароны атрымалася толькі ў лютым 1940 г. М'яжа ад Ленінграда была адсунута на 150 км.

Паступова, крок за крокам, аўтары ўводзяць гледача ў хітраспляценні палітычнай гульні таго часу. Спалучаючы аўдыяінфармацыю з кадрамі хронікі, дакументамі, камп'ютарнай графікай, яны ствараюць мастацкі вобраз галоўнага героя, які адлюстроўваў цэлую эпоху.

Перыяд паміж заканчэннем савецка-фінскай вайны і пачаткам Вялікай Айчыннай даволі цікавы. Для маршала Манергейма гэта былі дні выбару: ён мог павярнуць краіну або да Гітлера, або да Сталіна. Разарваць пагадненне аб транзіце войск – значыць паўстаць супраць немцаў, якія абяцалі захаваць незалежнасць Фінляндыі, а парушыць – значыць стаць ахвярай больш маштабнай савецкай агрэсіі. Фінляндыя абрала Германію. Аўтары, прадстаўляючы факты, дакументы, цытаты палітычных дзеячаў складаюць мазаіку таго часу, непрадзята, лагічна і аргументавана выбудоваюць маштабную і вельмі складаную сітуацыю, у якой апынулася Фінляндыя напярэдадні Другой сусветнай вайны.

Вайна была для Фінляндыі цяжкай ношай. У жніўні 1944 г. Карл Манергейм быў абраны прэзідэнтам і зрабіў выбар на карысць Сталіна. 2 верасня 1944 г. ён напісаў Гітлеру: “Калі лёс не прынясе вашай зброі ўдачы, Германія будзе працягваць існаваць, чаго нельга сказаць пра Фінляндыю. Калі гэты чатырохмільённы народ будзе зламаны ў вайне – ён асуджаны на выміранне. Не магу падвергнуць свой народ такой пагрозе”. Фінляндыя прымае ўсе ўмовы СССР і спыняе з ім ваенныя дзеянні. Краіна не капітулюе, а працягвае вайну з Германіяй. Немцы пакінулі Фінляндыю 27 красавіка 1945 г.

Кампазіцыя згаданага фільма адступае ад класічнага трохактовага прынцыпу, прапанаванага яшчэ Арыстоцелем, – пачатак, развіццё і канец, які прадугледжвае лінейнасць у апавяданні, наяўнасць аднаго героя, зразумелыя прычынына-выніковыя сувязі і закрыты канец. Замест трохактовай прапануецца двухактовая кампазіцыя, яна сустракаецца значна радзей, але, тым не менш, мае сваё месца ў кінематографе.

У дакудраме “Вызваленая Еўропа. Фінляндыя. Лінія Манергейма” акты, дзякуючы вобразу галоўнага героя – барона Манергейма, – супрацьстаяць адзін аднаму: у першай частцы ён – заўзятый праціўнік Сталіна і саюзнік Гітлера, у другой – наадварт, саюзнік СССР і праціўнік Германіі. Пераломнай паміж гэтымі часткамі стала Курская бітва, калі К. Манергейм зразумеў, што непераможнасць нямецкай арміі – міф, і прыняў рашэнне перайсці на бок Сталіна. Таксама ў фільма адкрыты фінал – аўтары далі гледачу асноўную інфармацыю, якая дазваляе зрабіць уласныя высновы.

Рэжысёр І. Баранаў у дакудраме “Вызваленая Еўропа” знайшоў дакладны ход у трактоўцы падзей Другой сусветнай вайны, пабудаванай на аналізе дакументаў і складаных узаемаадносін паміж лідарамі дзяржаў. Героі фільма выклікаюць у гледача розныя эмоцыі – ад сімпатыі да непрыязні. Гэта яшчэ раз падкрэслівае, што дакудрама – прыкметная з'ява ў сучасным кінамастацтве, якая дазваляе па-аўтарску пераасэнсаваць тэму і стварыць арыгінальны мастацкі вобраз.

Для сучаснага гледача, асабліва моладзі, многія факты і падзеі Другой сусветнай вайны невядомыя, а таму незразумелыя. Часам гісторыкі на Захадзе спрабуюць інтэрпрэтаваць факты, факуючы ўвагу на тым, што менавіта саюзнікам, а не Савецкаму Саюзу належыць асноўная роля ў перамозе над фашызмам. Падобныя фільмы вельмі актуальныя, паколькі сумленна і дакладна, выкарыстоўваючы розныя жанры кінематографа, на падставе фактаў і дакументаў, паказваюць сапраўдную гісторыю, выходзячы тым самым патрыятызм у маладога пакалення. Дакудрама дае тэлеканалам неабмежаваны магчымасці ствараць якасны прадукт, што, несумненна, павышае іх рэйтынг. Тэлеканал АНТ назапасіў вялікі станочы вопыт у вытворчасці дакументальных драм і праект “Вызваленая Еўропа” – яркае таму падтверджанне.

#### Спіс літаратуры

1. **Вертикальные и горизонтальные сериалы** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://yandex.by/turbo?text=https%3A%2F%2Fxn---7sbafuabraeljymxvsmn8f.xn--p1ai%2Fvertikalnye-i-gorizontalnye-serialy%2F>. – Дата доступа : 20.04.2020.
2. **Киноэпопея “Освобождение”** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://nash-ostrov.ru/kak-smialikinoeroreyu-osvobozhdenie>. – Дата доступа : 14.08.2019.
3. **Малькова, Л. Ю.** О противоречиях в осмыслении аудиовизуальных СМИ / Л. Ю. Малькова // Вестник Московского университета. – 2016. – № 1. – С. 116–126.
4. **Нечай, О. Ф.** Основы киноискусства : учеб. пособие для студ. некинематографических вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под. ред. И. В. Вайсфельда. – Минск : Выш. шк., 1985. – 367 с.
5. **Тарковский, А.** Образ в кино [Электронный ресурс] / А. Тарковский. – Режим доступа : <http://www.kinovoid.com/2016/03/obraz-v-kino-andrey-tarkovsky.html>. – Дата доступа : 19.12.2019.

Ілля ПАДКАПАЕЎ,

магістр мастацтвазнаўства,

мастак-пастаноўшчык Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага музычнага тэатра

## СЕМІЁТЫКА ПРАСТОРЫ БАЛЕТА “СТРАСЦІ (РАГНЕДА)”

УДК: 792.82.02:003.62](476)

У артыкуле прааналізаваны семіётыка і структура сцэнаграфіі пастаноўкі “Страсці (Рагнеда)” Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь, кампазітар А. Мдивані. Канцэпцыя семіётычнай прасторы мастака В. Окунева ўяўляе сабой асаблівы тып структурнага стварэння сцэнічнай прасторы. Аўтар разглядае пастаноўку як прыклад вобразна-семіётычнай прасторы, прапануючы візуальна-структурную мадэль спектакля як выразна-метафарычную лінію галоўнага героя.

Ключавыя словы: *сцэнаграфія, сцэнічная прастора, балет, семіётычная прастора, структура пастаноўкі, малянак харэаграфіі.*

The article deals with the semiotics and the structure of scenography of the production ‘Passion (Ragneda)’ by the National Academic Vialiki Opera and Ballet Theater of the Republic of Belarus (composer A. Mdivani). The concept of the semiotic space of the production proposed by the artist V. Okuneu is a special type of structural creation of stage space. The author views the production as an example of figurative and semiotic space offering visual and structural model of the stage play, as an expressively metaphorical line of the main character.

**Уводзіны.** З моманту адкрыцця ў Мінску новага будынка Беларускага тэатра оперы і балета ў айчынных кампазітараў і рэжысёраў узмацнілася цікавасць да тэм беларускай гісторыі. Так, у 1939 г. тэатр адкрыўся прэм’ерай оперы “Міхась Падгорны” Я. Цікоцкага (рэжысёр Л. Літвінаў, мастак Б. Матрунін). У 1940 г. з’явілася новая рэдакцыя гэтай оперы рэжысёра П. Златагорава і мастака Б. Волкава, а ў 1957 г. [5, с. 146] сваё аўтарскае бачанне спектакля прапанавалі рэжысёр Л. Александроўская і мастак П. Масленікаў. Убачылі святло рампы оперы “У пушчах Палесся” А. Багатырова па матывах аповесці “Дрыгва” Я. Коласа (1939; лібрэта Я. Рамановіча; рэжысёр І. Шляпянаў, мастак С. Нікалаеў), “Алеся” Я. Цікоцкага (1944; рэжысёр Б. Пакроўскі, мастак С. Нікалаеў), “Кастусь Каліноўскі” Д. Лукаса (1947; мастак С. Нікалаеў); “Зорка Венера” Ю. Семянякі (1970; рэжысёр С. Штэйн, мастак Я. Чамадураў); “Сівая легенда” Д. Смольскага (лібрэта У. Караткевіча); “Сцежкаю жыцця” Г. Вагнера (1980; паводле аповесці “Воўчая зграя” В. Быкава); “Дзікае паляванне караля Стаха” У. Солтана (1989) і інш.

Пастаўлены і шэраг балетаў на нацыянальную тэматыку: “Салавей” М. Крошнера паводле аднайменнай аповесці З. Бядулі (1939; рэжысёр А. Ермалаеў, мастак С. Нікалаеў), “Князь-возера” В. Залатарова (1949; рэжысёр Б. Мардвінаў, мастак С. Нікалаеў), “Альпійская балада” Я. Глебава паводле аповесці В. Быкава (1967; балетмайстар А. Дадзішкіліяні, мастак Я. Чамадураў); “Выбранніца” Я. Глебава па матывах паэм Я. Купалы (1969; балетмайстар А. Дадзішкіліяні, мастак Я. Чамадураў).

Пачатак і сярэдзіна 1990-х гг. – перыяд абвясчэння незалежнасці Беларусі і станаўлення краіны. У гэты час на тэатральных сцэнах

з’явіліся складаныя і аб’ёмныя творы. У драматычным тэатры імя Янкі Купалы – “Тутэйшыя” М. Пінігіна і Б. Герлавана па п’есе Янкі Купалы, “Князь Вітаўт” В. Раеўскага і Б. Герлавана па п’есе А. Дударова, Купалава “Раскіданае гняздо” Б. Луцэнкі і У. Чарнышова ў Рускім тэатры імя М. Горкага. У Нацыянальным тэатры оперы і балета адбылася прэм’ера оперы “Князь Наваградскі” А. Бандарэнкі па аднайменнай п’есе Л. Пракопчыка (1992; лібрэта В. Іпатавай, рэжысёр С. Штэйн, мастак Д. Мохаў). Аўтары звярнуліся да такіх тэм, як супярэчлівасць гісторыі беларускіх зямель, лёс народа, саперніцтва сярод уладароў. У цэнтры ўвагі – складаная і харызматычная асоба, праз якую паказваюцца каштоўнасныя арыенціры часу і норавы, метафарычна адлюстроўваюцца гістарычныя падзеі.

Перад дзеячамі мастацтва паўсталі ментальныя пытанні: хто мы на гэтай зямлі? якая ў нас гісторыя? Аўтары не канстатуюць, не ілюструюць гістарычны факт, а глядзяць на працэс з сучаснага ім погляду, вылучаючы з яго тое, што спрыяе стварэнню выразнага вобраза. Пастаноўшчыкі закранаюць актуальныя праблемы праз прызму гісторыі, падзей, у цэнтры якіх знаходзіцца чалавек.

Створаная ў 1995 г. пастаноўка “Страсці (Рагнеда)” балетмайстра В. Елізар’ева – першы нацыянальна арыентаваны праект у галіне балета. Упершыню ў беларускім і сусветным балете з’явілася творчае асэнсаванне тэмы станаўлення хрысціянства на Русі [8, с. 155]. У цэнтры драматургічнай падзеі – два героі, якія адлюстроўваюць палярныя значэнні: вайна і мір, злачынства і пакаранне, помста і дараванне.

Балет “Страсці (Рагнеда)” мы разглядаем як твор, які знаходзіцца ў адной мастацка-вобразнай прасторы з названымі тэатральнымі пастаноў-

камі. Адметныя рысы спектакляў гэтага напрамку – эпічнасць па-дзеі, сутыкненне характараў, на-поўненасць унутраным трагізмам і моцнымі пачуццямі.

Структурна пастаноўка стаіць у адным шэрагу з творамі па-пярэднікаў і сучаснікаў, калі ядро сюжэта складае гістарычны або сучасны аўтару матэрыял: апо-вед, ператвораны ў драматычна павялічанае, напружанае дзеян-не; асоба – лідар, сутыкненне лі-дара з антаганістамі; экспрэсіў-ныя выразныя сродкі; маштабнае сцэнаграфічнае вырашэнне; вялі-кая колькасць маналогаў (соль-ных партый) і масавых сцэн.

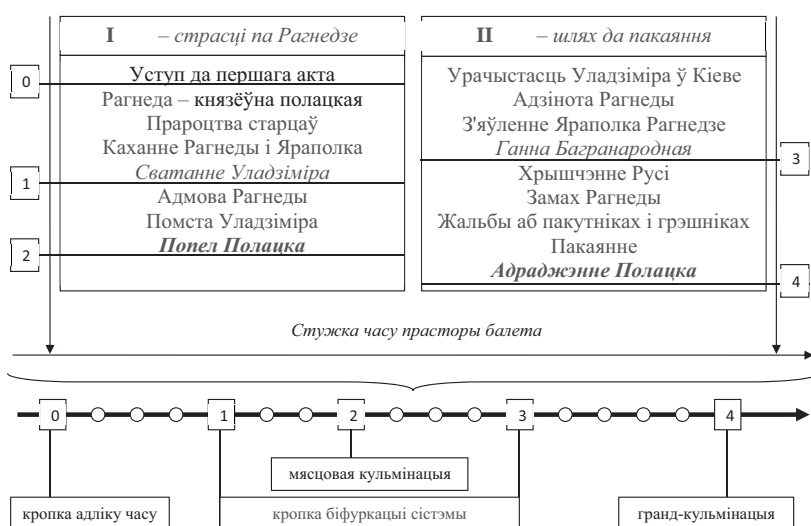
**Мэта артыкула** – выяўлен-не выразнай узаемасувязі паміж сцэнаграфіяй, харэаграфіяй і музыкай структурна-семантыч-нага поля пастаноўкі і яе ўздзеяння на глядача на ментальным узроўні.

**Асноўная частка.** У аснову лібрэта балета “Страсці (Рагнеда)” В. Елізар’ева, А. Мдывані пакладзены сюжэт Х ст., які адлюстроўвае сцэ-ны з гісторыі Полацка і пераломны момант у цывілізацыйным ладзе Старажытнай Русі. Аўта-ры звяртаюцца да перыяду хрышчэння Русі, які стаў пераходам ад “старога” (паганскага) свету да “новага” (хрысціянскага).

Балетмайстар і аўтар лібрэта замыкаюць прастору і час пастаноўкі ў двух актах з ліней-ным развіццём драматычнага сюжэта. Так, за-ключэнне першай дзеі (“Попел Полацка”) ста-новіцца мясцовай кульмінацыяй, а фінал усяго балета (“Адраджэнне Полацка”) – гранд-куль-мінацыяй, катарсісам. У структуры лібрэта выяўляецца пэўная прасторава-часавая схема (гл. малюнак 1).

Структура партытур (музыкальнай, харэаграфічнай, сцэнаграфічнай) пастаноўкі падпарад-кавана драматургічнай лініі лібрэта і адлюст-роўвае ўнутраныя пачуцці галоўных герояў. Так, у пачатку першага акта (падчас уверцюры) мастак В. Окунеў размяшчае на суперзадніку малюнак з цюлевай тканіны, адсылаючы глядача да старонак старажытнага летапісу. Суперзаднік становіцца часткова пранікальнай мембранай, якая падзяляе прастору ідэй на тэрыторыю гле-дача і сцэны. Пасля з’яўлення на авансцэне трох сляпых старцаў са званочкамі ў руках у глыбіні сцэны загарэцца святло – гісторыя ажывае. Вобразы старцаў-мудрацоў можна аднесці да архетыпа самасці як найвышэйшай мэты ча-лавечага жыцця і дасягнення сталага “Я” [10, с. 150–173]. Кожнае з’яўленне старцаў будзе пе-

Малюнак 1. Структура пастаноўкі балета “Страсці (Рагнеда)”.



раломным момантам у драматургіі балета, бо яны сімвал мудрасці і провіду лёсу.

Пасля раскрыцця поўнага аб’ёму сцэны ў прасторы ўзнікае шматпланавая кампазіцыя. Так, на першым, другім і трэцім планах знаходзяцца ідалы, а на чацвёртым – жывапіснае пано з выявай юнака-сонца. Аўтары малююць вобраз язычніцкага капішча, дзе маладая Рагнеда з сяброўкамі танцуюць у карагодзе. Трэба адзначыць структурную сінанімічнасць вобразаў – харэаграфічных і сцэнаграфічных. Так, у афармленні прасторы дамінуюць пяць ідалаў, іх сілуэты візуальна дзеляцца на дзве часткі – меншую (галаву) і большую (тулава). Такая ж выразная структура прысутнічае і ў афармленні харэаграфіі – пяцёра дзяўчат у сукенках з нізкім падолам, якія таксама дзеляцца на верхнюю (ліф) і ніжнюю (спадніца) часткі.

Галоўным выразным сродкам у афармленні сцэнічных і сцэнаграфічных вобразаў стала багацце дэкору ў верхняй частцы (раслінныя матывы) і дробнае раздзяленне па вертыкалі ў ніжняй. Цесная ўзаемасувязь і аналагічнасць вобразаў адлюстроўваюць цэласнасць і адзінства чалавека і прыроды.

Пасля заканчэння першай карціны “Рагнеда – князеўна Полацкая” ў цэнтр сцэны выходзяць старцы, якія прадракаюць лёс Рагнеды, кідаючы ёй ярка-чырвоную хустку. У колеравай партытуры чырвоны праходзіць скразной ніткай як адзін са злучальных і дамінантных выразных сродкаў, бо ён – прадвеснік трылогі, пакуты і жорсткасці.

З першых хвілін трэцяй карціны (“Кахання Рагнеды і Яраполка”) прастора змяняе сваю геаметрыю: на першы план выходзіць палатно задніка пры дапамозе падняцця ідалаў уверх, на дзве трэці вышыні люстэрка сцэны. Каларыс-

тычная сістэма застаецца такой, як у першай і другой карцінах: у сцэнаграфіі дамінуе карычнева-блакітна-шэрая колеравая гама, у вопратцы акцэраў – бела-карычнева-блакітная. Такім чынам аўтары аб'ядноўваюць язычніцкія сцэны ў адзіную часава-прасторавую структуру. У падобным кантэксце пара (Яраполк і Рагнеда) успрымаецца як адлюстраванне ўсёабдымнага каханьня. Такі візуальны эффект дасягаецца за кошт супрацьпастаўлення некалькіх тонавых расьненняў: цёмная прастора – светлыя касцюмы; прастора – галоўны светлавы прамень; касцюмы – светлая партытура.

Пасля зацяжнення ў карціне “Сваганне Уладзіміра” на сцэнічным планшэце ўзнікае манументальна-архітэктурная кампазіцыя зачыненай брамы, перад якой і выстройваюцца мізансцэны.

Спакой і сіла Полацка адлюстраваны ў першай мізансцэне. Высока ўзнятыя мячы ў руках мужчын робяцца сімвалам моцы і абароны. Цёмны карычнева-сіні планшэт сцэны выказвае спакой і ўпэўненасць у непакіснасці традыцый.

Другая мізансцэна – з'яўленне мудрацоў, якія зноў кідаюць чырвоную хустку пад ногі Рагнеды. Абараняючы маладую князёўну, князь паварочваецца да старцаў спінай.

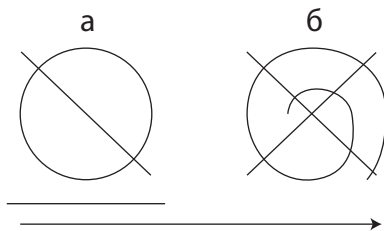
Выхад паслоў Уладзіміра і ўручэнне дароў адзначаецца зменаў у колеравай партытуры – ад карычнева-блакітна-сіняй да карычнева-чырвонай.

З'яўленне Уладзіміра і прапанова выйсці за яго праз надзяванне візуальна цяжкіх караляў яго блазнамі на Рагнеду.

“Адмова Рагнеды” становіцца першай карцінай пасля кропкі біфуркацыі, месца, дзе былы парадак страчвае сваю магутнасць. Зноў на сцэне старцы за спінай князя. Іх вочы ўзняты ў неба. Бачым армію ў чырвона-залатой вопратцы. Тым часам маладая князёўна здымае падарункі Уладзіміра. Князь і чужак знаходзяцца адзін на супраць аднаго.

Пасля адмовы Рагнеды Уладзіміру святло страчвае інтэнсіўнасць – становіцца цёмным, пачынае мігцець. Змяняецца і геаметрыя ў харэаграфіі, круг пераходзіць у спіраль (а), правая і дыяганаль – у крыж (б) (гл. малюнак 2).

**Малюнак 2.** Структура змянення геаметрычнага малюнка харэаграфіі балета “Страсці (Рагнеда)”.



Прастора дзвюх апошніх сцэн першага акта замкнута перад брамай. Чырвоная хустка ў ру-

ках старцаў ператвараецца спачатку ў плашчы папличнікаў Уладзіміра, а потым у адзенне кардэбалету, які ўвасабляе языкі полымя.

У фінале карціны “Помста Уладзіміра” брама адчыняецца, а на задніку ўзнікае вобраз Агністага Д’ябла, тварам да якога стаіць Уладзімір. Мастак В. Окунеў малюе вобраз ценю як праекцыю светаадчування новага князя.

Карціна “Попел Полацка” – цёмная прастора сцэны, з ярка высвечаным вобразам д’ябла на задніку і кругам кардэбалету ў цэнтры памоста. Уся дзея прымае характар інфернальных, жывёлападобных скокаў, у цэнтры якіх знаходзіцца Рагнеда. У гэты час Уладзімір збірае вакол яе карагод-вогнішча. Брама зачыняецца, але ўжо рукамі чужакоў, бо цяпер яны ўладары прасторы. Рагнеда становіцца сімвалам чалавечай ахвярнасці, безабароннасці і слабасці. Уся прастора сцэны ператвараецца ў складаную дынамічную структуру з вялікай колькасцю скрыжаванняў разнастайных прамых і дыяганалей, якія, у сваю чаргу, робяцца ўвасабленнем развалу, краху, катастрофы.

На пачатку другой дзеі аўтары звяртаюцца да вобразнага вырашэння ўверцюры першага акта, але на гэты раз старцы ідуць не справа налева, а злева направа. Так пастаноўшчыкі звяртаюць увагу на новы парадак – змену сістэмы.

Пасля адкрыцця суперзадніка на сцэнічным планшэце разгортваецца сцэна “Урачыстасць Уладзіміра ў Кіеве”. Усё дзеянне адбываецца перад стылізаванай брамай з шыпамі накшталт рагаткі, замест падуг у верхняй частцы – дошкі з аналагічнымі шыпамі. Мастацкае мысленне аўтараў і дэкарацыі сканцэнтраваны на ўвасабленні характару жорсткасці і бескампраміснасці, а рагаткі робяцца алегарычным сімвалам. Сугестыўная, на выгляд цесная, цёмная прастора сугучная з унутраным станам герояў: для Рагнеды гэтая канструкцыя становіцца клеткай, а для Уладзіміра – мяжой (таксама клеткай), за якую ён не можа выйсці.

Разглядаючы ўзаемасувязі паміж колеравымі адносінамі ў вырашэнні гарнітурнай і сцэнаграфічнай партытур, мы назіраем пераход ад свету паганства да “новага свету Уладзіміра”, а пасля – да хрысціянства. У пачатку спектакля ўся прастора замкнёная ў карычнева-сіне-шэрай гаме, праз нейкі час – у карычнева-чырвонай, а потым – у залатой.

У сцэне “Адзінота Рагнеды” касцюмная партытура будзе на аснове архаічнай трыяды з акцэнтнымі колерамі: белы (касцюм Ізяслава), чорны (хітон Рагнеды), чырвоны (вопратка кардэбалету і Уладзіміра – асноўны колер). У візуальным полі пастаноўкі ўзнікае вобраз вогнішча, агонь становіцца сімвалам змен у жыцці Раг-

неды і грамадства. Прыход Ізяслава ў цёмную з крывава-чырвонымі ўкрапінамі прастору сцэны ўспрымаецца як знак надзеі.

Перад выхадам Ганны Багранароднай брама расчыняецца, на задніку з'яўляецца іканапісны вобраз Хрыста. Вароты замкнуты ў форму трыкутніка (па дыяганалі) з вяршыняй у глыбіні сцэны. Мастак стварае асвятленне пры дапамозе кантрасту: заднік высветлены жоўта-белымі прамянямі, астатняя прастора застаецца цёмнай і змрочнай. У сцэнаграфіі дамiнуе вохрыста-залаты колер вопраткі гераіні і яе свiты. Залаты – сiмвал царскасцi, зямной і нябеснай, хрысціянскага свету.

Харэаграфічныя лініі эпізоду “Танна Багранародная” таксама ўтвараюць на сцэнічным планшэце візуальную структуру трыкутніка, знака трыадзiнства: Бога Айца, Бога Сына і Святога Духа.

Русь прымае хрышчэнне праз прыняцце хрысціянскай веры Уладзімірам. Каб паказаць захапленне новай рэлігіяй, В. Елізар'еў выстройвае сцэну – “П'ету”. Такім чынам аўтары акцэнтуюць асаблівую ўвагу гледача, будуючы мізансцэніраванне паводле прынцыпу вялікай і малой масы. У цэнтры сцэны знаходзяцца Хрыстос і Марыя. З правага боку (калі глядзець з залы), унутры “пустой” прасторы, – Ганна і Уладзімір. Уся светлавая партытура ствараецца на аснове вядучых прамянёў – вялікага ў цэнтры (“П'ета”) і малага – Уладзімір і Ганна, а астатняя прастора застаецца цёмнай. Чорны колер сцэны сiнанiмiчны вобразу космасу, небыцця. Такім чынам пастаноўшчыкі транслююць адсутнасць прасторы (сакральнай і ментальнай), часу і месца падзеі.

Эпізод “Хрышчэнне Русі” пачынаецца з цёмнага куба сцэны, у якім знаходзяцца толькі Ганна і Уладзімір. Мізансцэніраванне адбываецца пры дапамозе галоўнага праменя белага колеру. Ганна перадае Уладзіміру пугу. Пуга робіцца сiмвалам прымусу і безвыходнасцi. Выхад кардэбалету ў белым адзенні на авансцэну – асноватворны эпізод у сцэне “Хрышчэнне Русі”. У сцэнаграфіі дамiнуе палатна задніка з выявай вока. У стылістычна-кампазіцыйным вырашэнні палатна прасочваюцца іканапіс і структура спіралі. К. Г. Юнг звязвае вока з архетыпам Бога як канчатковай праявы псіхічнай рэальнасцi, спраецыраванай у знешні свет.

Аснова харэаграфічнага мізансцэніравання ў сцэне “Хрышчэнне Русі” – круг, у яго цэнтры – Ганна. Лінія руху Уладзіміра візуальна адлюстроўвае яго характар. Кідкія, вокамгненныя рухі, шырокі размах рук паказваюць рашучасць Уладзіміра.

Жорсткасць Уладзіміра, якая доўжыцца з часу расправы над Полацкам і сям'ёй Рагнеды, падштурхоўвае яе на замах. Сцэнаграфія выраша-

ецца ў цёмным кабiнеце з замкнёнай рашэцiстай канструкцыяй. У харэаграфіі дамiнуе прамая, якая праходзіць на ўзроўні першага куліснага рада. Гарнітурная партытура нумара выканана ў ахраматычнай гаме; так, чорны – колер Уладзіміра і ўсёй сцэнічнай прасторы, белы – Рагнеды і Ізяслава. Мастак падзяляе вобразнае поле на дзве прасторы: свет Уладзіміра – жорсткі, дэспатычны, бесчалавечны; свет Рагнеды і яе сына – пакутлівы, нешчаслівы.

Сцэна “Жальбы аб пакутніках і грэшніках” – рэквіем па паганстве, рэквіем па пачуццях Яраполка і князёўны. Прастора сцэны такая самая, як на пачатку першага акта. В. Окунеў апускае на сцэнічны планшэт чатыры слупы-ідалы, ствараючы лінейную перспектыву, якая вядзе да цэнтры палатна – вока. Па меры таго, як нарастае кульмінацыя, падвесы з ідаламі ўздымаюцца ўверх, адкрываючы заднік з выявай Хрыста, які, знаходзячыся ў языках полымя, раскiдвае рукі. Кульмінацыя эпізоду – гiбель Яраполка ад рукі Уладзіміра і жах Уладзіміра ад створанага. Праз жах да яго прыходзіць усведамленне грахоў – пакаянне, што азначае перагляд былых каштоўнасцяў. Балетмайстар паказвае гэты момант праз суадноснасць вертыкалі (князёўна і Ізяслаў) і гарызанталі (Уладзімір).

У сцэне “Пакаянне” асноўнымі становяцца вобразы Ізяслава і Рагнеды. Кардэбалет разыходзіцца перад з'яўленнем маладога князя, утвараючы два трыкутнікі з вяршыняй, накіраванай у цэнтр сцэны – да Ізяслава. Мастак падкрэслівае гэты момант пейзажным матывам з нізкім гарызонтам і рукой пасярэдзіне, якая паказвае на месца выхаду юнака. Ён, надзея і заступнік, – будучыня маладой веры.

“Адраджэнне Полацка” працягвае тэму і ідэю эпізоду “Пакаянне”. У сцэнаграфіі і харэаграфіі трыкутнік застаецца формаўтваральнай фігурай. Уся гарнітурная партытура будуецца на аснове белага колеру, выключэнне – чорны касцюм Уладзіміра. У гэтай сцэне матывам для палатна задніка паслужыла стылізацыя сабораў Полацка. Кампазіцыя палатна грунтуецца на рытме шматлікіх арачных праёмаў і буйных аб'ёмаў будынкаў.

Колер у пастаноўцы не ўзнікае нечакана, ён паступова ўводзіцца ў агульную прастору. Так, чырвоны – гэта хустка ў пачатку, пасля – плашчы свiты Уладзіміра, а яшчэ праз нейкі час – сiмвалiчны колер новай улады. Залаты таксама з'яўляецца паступова, спачатку на скрынях-падарунках Уладзіміра, потым становіцца колерам плашча; кульмінацыя развіцця колеру – выхад Ганны Багранароднай. Белы – гэта спачатку колер вопраткі дзяўчат, пасля – Яраполка, потым гэты колер сiмвалiзуе надзею (вобраз Рагнеды, Ізяслава, народа).

Асноўныя геаметрычныя фігуры:  
у сцэнаграфіі: круг, спіраль, трыкутнік, прас-  
такутнік;

у харэаграфіі: круг, спіраль, прамае, дыяга-  
наль, трыкутнік.

**Высновы.** Для найлепшага ўспрымання гіста-  
рычнага матэрыялу, а дакладней, яго аўтарскага  
асэнсавання, пастаноўшчыкі звяртаюцца да се-  
мантычнай прасторы, тэрыторыі архетыпа, якія,  
праходзячы праз ментальнае ўспрыманне глядача,  
і фарміруюць вобраз балета. “Архетыпы калек-  
тыўнага несвядомага з’яўляюцца першапачаткова  
бясформеннай псіхічнай структурай, якая набы-  
вае бачныя абрысы ў мастацтве. Архетыпы відаз-  
мяняюцца асяроддзем, праз якое яны праходзяць,  
інакш кажучы, іх форма змяняецца ў залежнасці  
ад часу, месца і псіхалагічнага комплексу індыві-  
да, у якім яны працягваюцца” [10, с. 51].

Такім чынам, у пастаноўцы “Страсці (Рагне-  
да)” мы вылучаем наступную вобразна-семан-  
тычную структуру.

1. Пастаяннае нарастанне тэмпарытму: у сцэна-  
графіі – змена прасторы, у аўдыяльным полі – дра-  
матургічнае развіццё партытуры. Спачатку музы-  
ка вяслая, пасля яркая, пярэстая, а ў кульмінацыі  
пастаноўкі кампазітар дапаўняе аркестр хорам.

2. Уся прастора балета вібрыруе:

- пастаянная змена светлавой партытуры – ад цёмнай да светлай;
- рытмічнае выкарыстанне колеравых воб-  
разных сімвалаў;
- нарастанне змены заднікаў адначасова ўяў-  
ляе сабой некалькі знакаў:
- невядомасць будучыні;
- асэнсаванне або пераасэнсаванне пройдзе-  
нага.

3. Замкнёнасць сцэнаграфічнай і харэаграфіч-  
най прасторы паміж суперзаднікам і рашэцістай  
канструкцыяй, што адначасова адлюстроўвае  
некалькі візуальна-семантычных сэнсаў:

- для Рагнеды – гэта клетка палоннага, якая  
не дае выхаду ў прафанны (зямной) прасторы,  
але і не перашкаджае ў ментальным развіцці;
- для Уладзіміра – бар’ер прынцыпаў і асобас-  
ных канонаў, за якія ён таксама не можа выйсці;
- для людзей (кардэбалет) – рамкі, пастаўле-  
ныя ўладаром;
- для Ізяслава – месца, дзе ён расце ў прамым  
і пераносным сэнсе;
- для Ганны Багранароднай – сімвал пераадо-  
лення старой і ўсталявання новай сістэмы.

4. Колеравая партытура становіцца невер-  
бальнай мовай, якая развіваецца і эвалюцыянуе  
ў прамой залежнасці ад драматургіі лібрэта.

5. Контрапунктыўнасць вобразна-харэагра-  
фа-пластычнага і вобразна-сцэнаграфічных вы-  
рашэнняў:

- супастаўленне харэаграфіі і сцэнаграфіі;
- супастаўленне пластычнай геаметрыі ў  
харэаграфічных вобразах;
- супрацьпастаўленне галоўных і другарад-  
ных герояў;
- супастаўленне агульнай масы кардэбалету і  
аб’ёмна-прасторавай структуры.

Вобразна-семантычная хронапрастора паста-  
ноўкі знаходзіцца за часткова пранікальнай  
мембранай (суперзаднікам) і стварае падвое-  
ную спіраль, унутраны віток якой замкнуты ў  
пэўных геаметрычна выразных фігурах – кру-  
зе, трохкутніку, прамой; знешні – у колеравым  
рытме.

Семіётыка пастаноўкі малюе дзве лініі шля-  
ху галоўных герояў, якія ў пэўны час у кропках  
біфуркацыі сістэмы сыходзяцца (аднак існуюць  
паралельна) і зноў выходзяць на сваю асабістую  
траекторыю руху. Але ж фінальная кропка ад-  
на: пакаянне – ачышчэнне – катарсіс. “Дарога –  
складаны нелінейны архетып, які змяшчае ў па-  
тэнцыяле ўсе іншыя архетыпы” [2, с. 184].

Зыходзячы з вышэй сказанага, прасто-  
ру аналізаванай пастаноўкі можна асэнсаваць  
і трактаваць як шлях (дарогу), па якім герой  
(у дадзеным выпадку іх два – Уладзімір і Рагне-  
да) праходзіць працэс духоўнай трансфармацыі  
з мэтай пераадолення самога сябе, пераходу ад  
страсцей – пакут, як адлюстраванне зямнога, да  
катарсісу – нябеснага. Катарсіс (грэч. *catharsis*) у  
арыстоцэлеўскай “Паэтыцы” і “Палітыцы” трак-  
туецца як сродак ачышчэння і заспакаення ча-  
лавека [7, с. 191].

#### Спіс літаратуры

1. Горкин, А. П. Современная иллюстрированная энциклопедия : Искусство / А. П. Горкин (глав. ред.). – М. : Росмэн, 2007. – 312 с.
2. Котович, Т. В. Мембраны / Петли времени : моногр. / Т. В. Котович. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. – 190 с.
3. Костюкевич, А. Партитура / А. Костюкевич. – Минск, 2010. – 204 с.
4. Мушынская, Т. М. Валянцін Елізар’еў / Т. М. Мушынская. – Мінск : Беларусь, 1997. – 144 с.
5. Прокопцова, В. П. Павел Масленников. Портрет художника в зеркале времени : воспоминания, документы, альбом-каталог / В. П. Прокопцова. – Минск : Маст. літ, 2012. – 303 с. : іл.
6. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : Наука, 1983. – 174 с.
7. Философский словарь / под ред. Т. И. Фролова. – М. : Полит. лит-ра, 1987 с. – 174 с.
8. Чурко, Ю. Диалоги, или Валентин Елизарьев: “Балет – искусство мысли” / Ю. Чурко. – Минск : Изд. О. В. Лукашевич, 2017. – С. 101–106.
9. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
10. Юнг, К. Г. Психологический анализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. – Киев : Ваклер, 1998. – 304 с.

Артыкул напісаны ў рэдакцыю 16 лістапада 2019 г.

ЯНЬ МЭН,  
аспірант кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

## ДЭКАРАЦЫЙНАЕ АФАРМЛЕННЕ ПЕКІНСКАЙ ОПЕРЫ ЯК АСНОВА РАЗВІЦЦЯ ПРАФЕСІЙНАГА СЦЭНІЧНАГА МАСТАЦТВА УНУТРАНАЙ МАНГОЛІІ

УДК 7.091

У артыкуле разглядаецца сцэнаграфія спектакляў пекінскай оперы і яе элементаў – касцюма, масак, дэкарацыйнага рэквізіту – як асновы прафесійнага сцэнічнага мастацтва Унутранай Манголіі. Акцэнтуюцца ўвага на комплексе сцэнічных амплаў, які мае першаснае значэнне ў трактоўцы вобразаў персанажаў. Асаблівая ўвага аддаецца сімволіцы колеру ў элементах касцюма і сцэнічнага антуражу.

Ключавыя словы: *традыцыйнае мастацтва, прафесійнае мастацтва, Унутраная Манголія, Кітай, опера, сцэнічнае мастацтва, сцэнаграфія, маска, касцюм, дэкарацыі.*

The article discusses the scenography of performances of the Beijing Opera and its elements – costume, masks, decoration props – as the basis of the professional stage art of Inner Mongolia. Attention is focused on a complex of stage roles, which is of paramount importance in the interpretation of character images. Particular attention is paid to the symbolism of color in the elements of the costume and stage surroundings.

Тэатральнае мастацтва – важная галіна культуры Кітая. Галоўнае месца ў відавочнай разнастайнасці традыцыйнага тэатра займае музычны тэатр (пекінская, хэнаньская, хуанмэйская і шаасінская оперы), дзе за аснову сюжэтаў спектакляў часта бярэцца палітычная барацьба ў імператарскім палацы.

Культурныя традыцыі аўтаномнага раёна Унутраная Манголія, што ўваходзіць у склад Кітайскай Народнай Рэспублікі, характарызуюцца аб'яднаннем прафесійнага і народнага мастацтва. Прадстаўнікі народнай тэатральнай культуры – вандруючыя тэатральныя трупы, якія працягваюць існаваць пад адкрытым небам; яны ставяць спектаклі, дзе спалучаюцца народны танец, опера і акрабатыка. Прафесійны тэатр развівае векавыя традыцыі пекінскай оперы.

Вывучэнне асаблівасцяў дэкарацыйнага афармлення спектакляў пекінскай оперы як асновы развіцця прафесійнага сцэнічнага мастацтва Унутранай Манголіі вызначае актуальнасць гэтага артыкула.

Кітайская опера – унікальная з'ява нацыянальнай культуры, якая пашырылася далёка за межамі гістарычнай радзімы. Найбольшую вядомасць атрымалі пекінская опера і куньшанская опера (куньцзюй). Сфарміраваўшыся на працягу некалькіх стагоддзяў, опера мае традыцыі, звязаныя з формай паказу, сцэнічным афармленнем і характарам акцёрскага выканання. Опера – складанае сінтэтычнае дзейства, дзе спалучаюцца вакальнае майстэрства, пластыка, танец, гутарковы жанр, майстэрства кунг-фу.

У аснове вакалу пекінскай оперы – спалучэнне некалькіх стыляў певаў (анхойскага, хубэйскага і сычуаньскага), якія паходзяць з розных правінцый Кітая. У перыяд станаўлення,

у XVIII ст., опера яшчэ не мела шырокага распаўсюджвання, была забавай выключна вышэйшага саслоўя і высокапастаўленых чыноўнікаў. У XIX ст. спектаклі пачалі набываць папулярнасць, яны вылучаліся асаблівай элігантнасцю і нацыянальным каларытам у афармленні. Пачаткам росквіту пекінскай оперы лічацца 1917–1918 гг., калі з'явілася шмат таленавітых акцёраў і разнастайліся стылі выканання [3, с. 5].

Зараджэнне традыцый кітайскай оперы звязана са старажытнымі абрадамі падчас ахвярапрынашэнняў, якія суправаджаліся спевам. У эпоху Заходняй Чжоу (з 1045 да 770 г. да н. э.) пачалі стварацца камедыйныя оперы. Значны момант у гісторыі – эпоха Тан (618–907), час узнікнення “ваенных опер”, дзе асноўнымі дзейнымі асобамі былі вайскоўцы і ваенныя саветнікі. Найбольш вядомая опера – “Акрабатычныя трукі малпы”, для паказу якой упершыню быў выкарыстаны сцэнічны рэквізіт, які замяняў дэкарацыі: шост для выканання акрабатычных трукаў, усталяваны пасярод сцэны [6, с. 15].

Перыяд дынастыі Сун і Юань (960–1368) – час творчага ўздыму кітайскага традыцыйнага тэатра, што выявілася ў з'яўленні юаньскай драмы, якая шмат у чым спрыяла далейшаму развіццю кітайскага традыцыйнага тэатра. Юаньская драма эвалюцыянавала з забаўляльных сцэнак, дзе два персанажы кпяць адзін з аднаго, у паўнаватарныя п'есы з нацыянальным каларытам. Юаньская драма адышла ад традыцыйнай канцэпцыі адной сцэны, саступіўшы месца новай форме камбінаваных п'ес, дзе дыялогі ў розных сцэнах уяўлялі сабой змешванне сюжэтаў розных п'ес. Гэта патрабавала выкарыстання розных па змесце дэкарацый. Так, у класічным творы “Крыўда Доу Э” Гуань Ханьцына

з’явілася сцэна з белым шоўкам, на якім былі плямы крыві, што павінна было выклікаць у глядача візуальнае ўзрушэнне. Гэта дазволіла кітайскай традыцыйнай драме перайсці ад выкарыстання чыста акустычных прыёмаў да больш шырокага прымянення сцэнічнага рэквізіту, што стварыла ўмовы для шматпланавай перадачы зместу. Пачынаючы з эпохі Юань ва ўсіх відах традыцыйнай кітайскай оперы пачалося імклівае развіццё сцэнічнага мастацтва [4, с. 123].

Гістарычны перыяд дынастый Мін і Цын (1368–1912) – перыяд росквіту кітайскага традыцыйнага тэатра, галоўным дасягненнем якога было з’яўленне пекінскай оперы. Сваім нараджэннем апошняя абавязана аньхойскай тэатральнай групе, што выступала ў сталіцы. У выніку эвалюцыі розных відаў опер у розных частках краіны ўзніклі два буйныя тыповыя жанры кітайскага традыцыйнага тэатра – хуанмэйская опера і куньшанская опера (куньцюй). Апошняя таксама мае дзве разнавіднасці: паўднёвую і паўночную. У эпоху Мін куньцюй была своеасаблівым сімвалам адукаваных і выхаваных людзей, а песні і музыку для яе пісалі самыя лепшыя пісьменнікі і музыканты [5, с. 26]. Прычым у гэтым жанры выкарыстоўвалася мноства класічных сюжэтаў, што вельмі цанілася глядачамі. Хуанмэйская опера – гэта класічны вэрыянт мясцовай оперы, яе вельмі любяць жыхары паўднёвых рэгіёнаў. Дэкарацыйнае мастацтва таго перыяду дасягнула найвышэйшага ўзроўню, уяўляючы сабой адзіную арганічную сістэму, у якой важнае значэнне меў кожны элемент. Напрыклад, у оперы “Пра паланенне і вызваленне Цаа Цаа” пры дапамозе дэкарацый перададзены дэталі судовай залы павятовай управы.

У нашы дні папулярнасць традыцыйнай кітайскай оперы застаецца нязменнай, аднак найбольш пашыраны некалькі яе відаў – хуанмэйская і пекінская оперы, а таксама паўночна-ўсходнія танцавальна-песенныя дуэты, у дэкарацыйным афармленні якіх можна заўважыць пэўнае падабенства. Напрыклад, у паўночна-ўсходніх танцавальна-песенных дуэтах у дэкарацыях вельмі адчуваецца традыцыі паўночна-ўсходняга Кітая. Для класічнай оперы ў згаданым жанры “Вялікі заходні флігель” дэкарацыі выкананы ў паўночна-ўсходнім стылі. На іх намаляваны цагляныя ляжанкі (кан), характэрныя для паўночна-ўсходніх раёнаў.

Асаблівая ўвага пры афармленні сучасных спектакляў розных рэгіёнаў Кітая, у прыватнасці Унутранай Манголіі, аддаецца захаванню аўтэнтычнасці ў афармленні оперы, таму максімальна захоўваецца першапачатковы змест дэкарацый. Прыкладам служыць опера “Сунь Укун: перапах у Нябесных харомах”, дзе на сцэне размешчаны яркія сцягі, што было характэрна для самых ранніх пастановак гэтага твора. Дэкарацыйнае

афармленне застаецца мінімалістычна-ўмоўным. Часта гэта два крэслы на сцэне, якія ў адпаведнасці з дзеяннем перадаюць як інтэр’ерную, так і экстэр’ерную прастору: унутранае ўбранне палаца імператара ці военачальніка, будынак суда. Асаблівыя сімвалічныя дэталі сцэнічнага афармлення дапамагаюць глядзчу паглыбіцца ў тонкасці таго, што адбываецца на сцэне. Так, наяўнасць малюнка залатога дракона на прадметах мэблі паказвае, што дзеянне адбываецца ў палацы. Калі на крэслах тканіна блакітнага або светла-зялёнага колеру з вышытымі архідэямі, гэта азначае, што дзеянне адбываецца ў кабінце чыноўніка [3, с. 15]. Важнае значэнне мае размяшчэнне крэслаў. Пры паказе асабліва ўрачыстых момантаў крэслы стаяць за сталом, калі сцэны маюць побытавы характар – перад сталом. “Стол і два крэслы” сталі сімвалам пекінскай оперы [7, с. 14].

Гісторыя развіцця касцюма кітайскай оперы таксама пачынаецца з першабытнай эпохі. Да дынастый Ся і Шан (2070 – 1027 гг. да н. э.) асноўным сцэнічным касцюмам можна лічыць адзенне шамана падчас выканання рытуальных абрадаў. У эпоху Тан (618–907) у “ваенных операх” упершыню з’явіўся сцэнічны касцюм. Напрыклад, ваенныя саветнікі ў залежнасці ад рангу апраналіся ў адзенне пэўнай эпохі. У оперы “Акрабатычныя трукі малпы” акцёр выступае ў касцюме з малпіным хвостом для стварэння адпаведнага вобраза [1, с. 66]. З таго часу за кожным персанажам замацаваўся пэўны від касцюма.

У эпоху дынастый Сун і Юань (960–1368) мастацтва сцэнічнага касцюма атрымала значнае развіццё. У оперы “Цзацзюй” эпохі Сун касцюмы ўжо адлюстроўвалі характар персанажа. У эпоху Юань склалася своеасаблівая класіфікацыя сцэнічных строяў. Прыкладам можа служыць п’еса “Крыўда Доу Э”. Адзенне злачынцы Доу Э і параднае адзенне чыноўніка строга адпавядаюць характэрным рысам эпохі і супадаюць з рэальнымі аналагамі. У гэты перыяд сцэнічны касцюм стаў самастойнай з’явай у традыцыйнай кітайскай оперы.

Перыяд дынастый Мін і Цын (1368–1912) – час інтэнсіўнага развіцця кітайскага сцэнічнага касцюма. У эпоху Мін пашырылася опера куньцюй, прызначаная для прадстаўнікоў арыстакратыі, таму папулярным стаў багата дэкараваны сцэнічны касцюм, які падкрэсліваў высакароднасць і статус персанажаў. Напрыклад, у оперы “Павільён півоняў” пышны аб’ёмны касцюм Ду Ліня адлюстроўвае яе прыналежнасць да вышэйшага грамадства [5, с. 27].

Пекінская опера ўяўляе сабой комплекс чатырох амплуа, якія падзяляюць персанажаў паводле ўзросту, полу, сацыяльнага становішча, прафесіі: 1) *шэн* – мужчынскія ролі (*лаа шэн* – стары, *сяа шэн* – юнак, у *шэн* – акцёр кунг-фу);

2) *д'ан* – жаночыя ролі (*лаа д'ан* – старая жанчына, *хуа д'ан* – маладая жанчына); 3) *цзын* – ваенныя персанажы; 4) *чжоу* – камічныя ролі або персанажы, звязаныя з цыркамі.

Пры стварэнні вобраза велізарнае значэнне мае маска, якая адрозніваецца ад традыцыйнай еўрапейскай маскі колеравым рашэннем, метадам накладання фарбы і малюнка. Кожны від маскі выяўляе пэўныя асаблівасці характару, падкрэсленыя сімволікай колеру. Напрыклад, чырвоны колер азначае бясстрашнага воіна, чорны – сумленнага і рызыкаўнага чалавека, белы і жоўты – схільнасць да здрады [3, с. 7]. Вусы і барада дапамагаюць падкрэсліць пол персанажа (у традыцыйнай пекінскай оперы мужчыны часта выконвалі жаночыя ролі).

Ключавое значэнне мае касцюм, у ім важныя дэталі і крой. Касцюмы пекінскай оперы падпарадкоўваюцца “сістэме куфра”, што азначае выкарыстанне старога адзення для стварэння новых касцюмаў. Гэта дапамагае падкрэсліць пераемнасць традыцый і аўтэнтычнасць строяў. У залежнасці ад прызначэння вылучаюць “верхні” касцюм, “першы”, “другі” і г. д. [3, с. 8].

Вялікую ролю выконвае і сімволіка арнаменту, веданне якой дапамагае вызначыць месца дзеяння спектакля нават без дэкарацый. Так, прысутнасць у элементах адзення малюнка дракона і фенікса адсылае да сімволікі імператарскага двара.

Сімволіка колеру пекінскай оперы таксама мае сваю сістэму. Яна складаецца з двух відаў колеравых спалучэнняў, якія падкрэсліваюць пышнасць і прыгажосць традыцыйнага опернага спектакля: першая частка спалучае ў сабе чырвоны, зялёны, чорны, белы і жоўты колеры, другая частка – сіні, фіялетава, светла-зялёны, ружовы [7, с. 9].

На пачатку XXI ст. пры афармленні спектакляў пекінскай оперы для стварэння эскізаў дэкарацый і касцюмаў пачалі выкарыстоўваць камп’ютарныя тэхналогіі, а таксама тэхналогіі 3D-друку. Напрыклад, у пекінскай оперы “Баявыя поспехі” алебарда Гуань Юя – прадукт 3D-друку [2, с. 45].

Такім чынам, кітайская традыцыйная опера прайшла мноства этапаў у развіцці, за некалькі тысяч гадоў эвалюцыянаваўшы з музычных твораў для імператарскага палаца да сучаснага варыянта. Найбольш вядомы від – пекінская опера, якая карыстаецца нязменным поспехам як у Кітаі і яе аўтаномным раёне Унутраная Манголія, так і на заходне-еўрапейскай сцэне. Асновай візуальнага рашэння ў афармленні сцэнічных спектакляў выступаюць дэкарацыі, касцюм і грым, у выкарыстанні якіх ёсць свае адметнасці.

1. Мастацкая мова тэатральных пастацовак вылучаецца вобразнасцю, пры гэтым асноўнай задачай мастака застаецца перадача зместу і атмасферы твора з абавязковым захаваннем

мастацкай цэльнасці і падкрэсленай традыцыйнасці пекінскай оперы.

2. Для ўсіх элементаў афармлення спектакля характэрны сімвалічнасць і ўмоўнасць незалежна ад віду оперы і гістарычнага рэгіёна яе ўзнікнення. Важным з’яўляецца візуальны элемент сцэнаграфіі спектакля: дэкарацыі, колер, выгляд і крой касцюма персанажаў, маскі і грым, элементы дэкору.

3. Асаблівае значэнне ў разуменні вобразна-сімвалічнага ладу спектакля пекінскай оперы маюць маскі, якія дапамагаюць раскрыць характар персанажа, матывы яго ўчынкаў і зразумець асноўную лінію паводзінаў у агульным кантэксце твора. Асноўныя тыпы масак, або сцэнічных ампула, – *шэн*, *д’ан*, *цзын* і *чжоу*.

4. У дэкарацыйным рашэнні часта абмяжоўваюцца фрагментарным малюнкам дэталей архітэктурных збудаванняў або выкарыстанне дэкарацый зводзіцца да сцэнічнай умоўнасці. Адзін або некалькі прадметаў рэквізіту ў залежнасці ад размяшчэння ў мізансцэнах могуць увасабляць сабой розныя памяшканні. Сімвалічная сістэма прымянення рэквізіту “стол і два крэслы” – наглядны прыклад умоўнасці пекінскай оперы і адна з найбольш яркіх яе адметных рыс.

5. Кожная дэталі сцэнічнага арнаментальнага афармлення касцюма або дэкарацый пекінскай оперы дапамагае глядзчу паглыбіцца ў тонкасці таго, што адбываецца на сцэне, і “прачытаць” сэнс, закладзены ў іх: напрыклад, наяўнасць малюнка залатога дракона на прадметах мэблі паказвае, што дзеянне адбываецца ў палацы.

Яскравы прыклад сучаснай інтэрпрэтацыі традыцый дэкарацыйнага афармлення пекінскай оперы на сцэне тэатра Унутранай Манголіі – спектакль “Чжаа-Цзюнь Вялікай пустыні” (2007). У оперы прысутнічае традыцыйная колеравая сімволіка ў касцюмах персанажаў і дэкоры масак, а таксама тэхнічныя новаўвядзенні: экраны з цітрамі, міні-мікрафоны выканаўцаў. Як даніна вандроўным традыцыям Манголіі ў спектаклі гучаць этнічныя матывы.

Падводзячы вынік, можна адзначыць, што мастацтва кітайскай традыцыйнай оперы ў эпоху глабалізацыі захавала сваю ўнікальнасць, стаўшы своеасаблівым культурным брэндам, які знаёміць з багатымі нацыянальнымі традыцыямі. У тэатральным мастацтве аўтаномнай часткі Кітайскай Народнай Рэспублікі – Унутранай Манголіі – спектаклі пекінскай оперы ўяўляюць вялікую цікакасць як прыклад высокага прафесіяналізму і майстэрства. Пра гэта сведчыць Тэатр пекінскай оперы, які працуе на тэрыторыі Унутранай Манголіі. Яго спектаклі служаць пацвярджэннем беражлівых адносін да старажытных традыцый гэтай маляўнічай музычна-драматычнай дзеі.

*Пераклад з рускай мовы.*

## Спіс літаратуры

1. Гао, Айсян. Об эстетической преемственности на примере сценического искусства “Общества по изменению нравов” / Айсян Гао, Юй Лань // Современный театр. – 2018. – № 6. – С. 65–67.
2. Жуань, Гуаньдин. Преемственность и новаторство в искусстве оформления сцены китайского традиционного театра / Гуаньдин Жуань // Театральная школа. – 2017. – № 11. – С. 45–46.
3. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие искусства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / Юнчэнь Жуань ; Российский ун-т театр. иск-ва. – М., 2013. – 28 с.
4. Ли, Бинь. История традиционного китайского теат-

ра / Бинь Ли ; пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. – М. : Шанс, 2018. – 213 с.

5. Ли, Чжэн. Развитие сценического искусства традиционной китайской оперы / Чжэн Ли // Театральная школа. – 2018. – № 12. – С. 26–28.

6. Сунь, Цзюань. Развитие музыкального театра в Китае / Цзюань Сунь ; под науч. ред. Л. Ф. Голиковой. – Минск : Энциклопедикс, 2013. – 198 с.

7. Фу, Шуай. Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Шуай Фу ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена – СПб., 2015. – 20 с.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 12 сакавіка 2020 г.*

Мастацтва ў кантэксце часу

Ксенія КНЯЗЕВА,

кандыдат мастацтвазнаўства,

дацэнт кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## АСАБЛІВАСЦІ СЦЭНІЧНАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫ КНІГІ “ПЕСНЯ ПЕСНЯЎ” САЛАМОНА

Даследчая праблема прадстаўляе сабой аналіз розных спосабаў трактоўкі “Песні песняў” Саламона. Калі аналізу старажытнага тэксту прысвечана нямала прац, то да праблем яго інтэрпрэтацыі на сучаснай сцэне даследчыкі сёння не звяртаюцца. Сапраўды, інсцэніроўка “Песні песняў” – з’ява рэдкая, аднак у апошні час можна было ўбачыць некалькі пастановак, якія звярнулі на сябе ўвагу. Сучаснае рэжысёрскае прачытанне кнігі Старога Запавету дае магчымасць убачыць у ёй актуальныя і надзённыя рысы, што дазваляе зірнуць на “Песню песняў” Саламона з пункту гледжання значнасці тэксту для сённяшняга рэцыпіента.

Ключавыя словы: *Стары Запавет, Песня песняў, рэлігійнае тлумачэнне, свецкая трактоўка, тэатр, сцэнічная інтэрпрэтацыя, візуальнае вырашэнне спектакля, рэжысёрскае прачытанне.*

The research problem is to consider various ways of interpreting Solomon’s Song of Songs. While many works are devoted to the analysis of the ancient text, to date, researchers have not addressed the problems of its interpretation in contemporary theatre. Indeed, stage renditions of The Song of Songs are rare. However, several productions have recently appeared to attract considerable attention. The director’s modern rendition of the book makes it possible to expose a number of topical aspects, which allows viewing The Song of Songs from the standpoint of its significance for today’s audience.

У яўрэйскай Бібліі кніга “Песня песняў” змяшчаецца ў трэцяй частцы старазапаветных кніг (Ктувім – Пісанні). У хрысціянскай Бібліі яна займае месца ў шэрагу вучыцельных кніг пасля двух іншых твораў Саламона – кніг Прыпавесцяў і Эклезіяста. І гэты ледзь не адзінае, пра што можна сказаць з пэўнасцю, бо час напісання тэксту, яго аўтарства і сэнс самога зместу ўтрымліваюць у сабе мноства загадак, якія навукоўцы розных часоў вырашаюць з рознай ступенню паспяховасці. Дакладна невядома, калі менавіта была напісана “Песня песняў”. Аднак большасць даследчыкаў лічыць, што кніга была створана прыкладна паміж V і III ст. да н. э. Таксама не спыняюцца спрэчкі пра аўтарства. Напрыклад, расійскі бібліеіст XIX ст. Аляксандр Лапухін сцвярджаў: “Праваслаўная навука... не мае ніякага імкнення адыходзіць у гэтым пытанні ад сведчанняў падання, паводле якога пісьменнікам кнігі быў менавіта мудры цар Саламон” [2]. У той час як сучасны амерыканскі даследчык Том Гледхіл указвае, што “гэтая паэма не мае дачынення да цара Саламона” [1, с. 12].

Яшчэ складаней справа ідзе з інтэрпрэтацыяй зместу, ідэі, сэнсу кнігі. Не ставячы перад сабой мэты шырока падаць розныя пункты гледжання, звернемся да найбольш распаўсюджаных і абазначым іх пункцірна. Большасць даследчыкаў лічыць, што тэкст варта ўспрымаць у якасці прыпавесці ці алегорыі, звязанай з рэлігійным пасланнем: “кніга Песня Песняў з’яўляецца найцудоўнейшым творам святой багатахнёнай мудрасці і святой паэзіі” [2]. Аднак і тут лёгка выявіць нюансы ў прачытанні.

Юдаізм інтэрпрэтуе тэкст як любоў Бога і яўрэйскага народа: “Малады пастух і палубоўнік у Песні песняў, які ідэнтыфікуецца з царом Саламонам, разглядаўся як Бог Ізраіля, а яго ўмілаваная – як супольнасць Ізраіля; пры такой інтэрпрэтацыі Песня песняў ператвараецца ў аповед пра найглыбейшыя духоўныя сувязі паміж Богам і Яго народам, апавяданне, якое нясе містычны сэнс суцяшэння і надзеі” [5]. У хрысціянскай традыцыі была ўспрынятая агульная думка алегарычнага разумення “Песні песняў”, аднак, па зразумелых

прычынах, на месца Месіі быў пастаўлены Ісус Хрыстос, а замест Ізраіля паўстала хрысціянская супольнасць. Такім чынам, з хрысціянскага пункту гледжання тэкст тлумачыцца як любоў Хрыста (жаніха) і Царквы (нявесты). Цікава, што ў каталіцкім прачытанні герайня Суламіта паўстае як алегарычны вобраз Маці Божай, а чытанне кнігі падчас набажэнстваў прымяркоўваецца да багародзічных святаў. У набажэнстве праваслаўнай царквы тэкст “Песні песняў” не выкарыстоўваецца, але нярэдка ўжываюцца выразы з гэтай кнігі [2].

Акрамя рэлігійнай досыць распаўсюджана і свецкая трактоўка, якая кажа пра адлюстраванне палымянай зямной любові паміж мужчынам Саламонам і жанчынай Суламітай. Сінагога і царква сустракалі такі погляд з асуджэннем. Напрыклад, у V ст. Фёдар, біскуп Мапсуецкі, быў асуджаны за літаральнае тлумачэнне “Песні песняў” Пятым сусветным саборам. Па словах А. Лапухіна, “пры літаральным разуменні, Суламіту кнігі Песня Песняў атаясамлівалі або з Авісагаю Сунаміцянкай, або з дачкой Фараона, жонкаю Саламона, ці з якой-небудзь іншай нявестай ці наложніцаю Саламона” [2]. Згодна з гэтымі поглядамі, у “Песні песняў” сапраўды адлюстроўваецца факт з жыцця цара Саламона.

Пазней быў развіты іншы кірунак свецкай тэорыі, згодна з якім у кнізе апяваецца чыстае, але гарачае каханне нейкіх абстрактных мужчыны і жанчыны. Так, напрыклад, Т. Гледхіл прапануе зірнуць на кнігу як на літаратурны твор, дзе дадзена паэтычнае апісанне зямной любові і інтымнай блізкасці: “Мы павінны адразу ўсвядоміць, што двое закаханых з’яўляюцца літаратурнымі вобразамі, у іх няма ніякіх рэальных прататыпаў. <...> Упэўнены, што ў кнізе Песні Песняў гаворка ідзе пра закаханых мужчыну і жанчыну” [1, с. 10, 12]. На думку гэтага і іншых даследчыкаў, сюжэт “Песні песняў” заключаецца ў наступным: прадметам любові Суламіты з’яўляецца пастух, з якім яе разлучыў Саламон, узяўшы да сябе ў палац наложніцай. Але дзяўчына засталася вернай каханаму, пераадолеўшы ўсе спакусы. Урэшце яна была адпушчана да пастуха, па сля чаго закаханыя злучыліся шлюбам.

Таксама навукоўцы разыходзяцца ў меркаванні наконт літаратурнай формы кнігі. Адсутнасць у ёй аповеду ад першай асобы дае некаторым даследчыкам падставу называць “Песню песняў” драмай, лірыка-драматычнай паэмай або лірычнай паэмай у драматызаванай форме [4, с. 328]. Цікава, што некаторыя навукоўцы XIX ст. (Евальд, Фюрст, Нельдэке, Бэтхер, Рэнан, Кемпф і інш.) гавораць пра сцэнічнае прызначэнне тэксту і нават пра тое, што ён мог мець сцэнічнае ўвасабленне. Аднак гэтыя гіпотэзы пакуль не даказаны. “Ні аднаму біблейскаму крытыку, прыхільніку тэорыі драмы, не ўдалося даказаць прысутнасць у Песні

Песняў усіх драматычных элементаў, драматычна вытрыманага дыялогу, дзеяння, месца сцэны, аднастайнага дзеяння п’есы на акты і з’явы, падзелу роляў” [2]. На думку ж Т. Гледхіла, “кніга Песні Песняў – гэта цыкл паэм старажытнаўрэйскай любоўнай лірыкі, якія не могуць быць аб’яднаны скразным сюжэтам” [1, с. 15].

І калі велізарная колькасць шэдэўраў сусветнага жывапісу прысвечана сюжэтам “Песні песняў”, а паводле тэксту напісана мноства празаічных, вершаваных, музычных твораў, то выкарыстанне кнігі ў якасці матэрыялу для сцэнічнай пастаноўкі – з’ява вельмі рэдкая. Аднак у XXI ст. з’явілася некалькі спектакляў, якія звярнулі на сябе ўвагу. Сярод іх, напрыклад, версія рэжысёра Руслана Кудашова, прадстаўленая ў Вялікім тэатры лялек (Санкт-Пецярбург, 2013 г.). Акрамя таго, “Песня песняў” нароўні з іншымі тэкстамі лягла ў аснову перфоманса “SOS (The Song of Songs)” рэжысёра Веры Мартынаў (Масква, 2018 г.). Таксама вельмі цікавы спектакль беларускага пастаноўшчыка Юрыя Дзівакова (Мінск, Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў “АРТ Карпарэйшн”, 2018 г.).

Калі аналізу кнігі “Песня песняў” прысвечана нямала прац, то да праблем яе сцэнічнай інтэрпрэтацыі даследчыкі сёння звяртаюцца вельмі рэдка. Важна звярнуць увагу на пытанне актуалізацыі старажытнага тэксту. Гэта звязана з рэжысёрскімі пошукамі ўнутранага дзейснага патэнцыялу, закладзенага ў “Песні песняў”.

Спектакль “Песня песняў” Вялікага тэатра лялек, па прызнанні Руслана Кудашова, быў натхнёны фільмам “Колер граната” Сяргея Параджанава. Сапраўды, падобна да таго, як асноўныя рашэнні аўтара кінакарціны ляжаць у выяўленчай сферы, спектакль таксама ўяўляе сабой серыю візуальных эпізодаў-карцін на тэму любоўных пакут. Родніць з фільмам тэатральную пастаноўку таксама лірычнасць і паэтычнасць. Мастачка Марына Заўялава паказвае на сцэне гульню розных стыхій і матэрыялаў: сыплецца збожжа, з сапраўдных гранатаў струменіцца яркі сок, пунсовыя пялёсткі кружацца па сцэне, дзьме магутны вецер.

Вядома, спектакль уяўляе сабой не пераказ сюжэта кнігі, а нейкі асацыятыўны шэраг, народжаны фантазіяй стваральнікаў пастаноўкі на аснове старажытнага тэксту. І ўсё ж пры аналізе самога сцэнічнага твора становіцца зразумела, што Р. Кудашоў ідзе за так званай свецкай трактоўкай “Песні песняў”, апавядаючы са сцэны менавіта пра любоўныя стасункі мужчыны і жанчыны. Перад глядачом паўстаюць не канкрэтныя вобразы Саламона і Суламіты, а нейкія абагульненыя герой і герайня, якія знаходзяцца па-за эпохай і па-за часам. Такім чынам, расказаная са сцэны гісторыя ніяк не прывязаная да рэлігійнай трактоўкі, а апявае ка-

ханне як пачуццё, што нараджаецца паміж дваімі ў пакутах і ў пакутах жа памірае.

“SOS (The Song of Songs)” – сцэнічная кантата для чатырнаццаці спевакоў, двух чытальнікаў, перкусіі і тэлеграфнага ключа. У аснове лібрэта ляжаць тры тэксты: “Песня песняў”; лісты старажытнарымскага палітычнага дзеяча Плінія Малодшага, сведкі вывяржэння Везувія і гібелі Пампеі; дзённікавыя запісы стваральнікаў перфоманса. Тэкст “Песні песняў” гучыць на англійскай мове ў перакладзе XVII ст. Гэта сайт-спецыфік праект, які адаптуецца да розных пазасцэнічных пляцовак. У адрозненне ад спектакля Р. Кудашова, Вера Мартынаў наўмысна выбірае лаканічную, мінімалістычную, манахромную форму, напаўняючы яе багатым музычным матэрыялам кампазітара Аляксея Сысоева і харэаграфіяй Мікіты Чумакова.

Тэксты розных часоў, пераплятаючыся паміж сабой, апавядаюць пра перажыванні чалавекам катастроф рознага маштабу – ад асабістых да амаль сусветных. Становіцца зразумела, што чалавечыя пачуцці, якія перажываюцца зноў і зноў людзьмі зусім розных эпох, ніколі не страцяць актуальнасці, будуць зразумелыя і блізкія кожнаму ў любы перыяд існавання чалавецтва. Боль страты, страх забыцця, надзея на выратаванне – усё гэта сёння крапа сэрца кожнага, закралала душу і ўчора. У спектаклі ў самы кульмінацыйны, трагічны момант гучанне “Песні песняў” абрываецца, але ў фінале, пасля таго як катастрофа ўсё ж была перажыта, выдатны старажытны тэкст гучыць зноў. Змрочная музычная прыпавесць пра пражыванне чалавекам маленькіх і вялікіх трагедый таксама не нясе рэлігійнага пасылу. Аднак яе складана суаднесці і з традыцыйнай свецкай трактоўкай, паколькі маштабнае выказанне носіць нейкую містычна-метафарычную надбудову. Тым не менш аўтары перфоманса ніяк не суадносяць яго ні з іўдзейскай, ні з хрысціянскай трактоўкай “Песні песняў”.

Беларускі рэжысёр Юрый Дзівакоў і мастачка Таццяна Дзівакова знаходзяць уласны ключ да разумення кнігі. Яны апавядаюць праз гэты тэкст гісторыю пра шлях сучаснай жанчыны. Жанчынам з дзяцінства расказваюць пра каханне да мужчыны як пра галоўнае іх прызначэнне. Узвялічванне рамантычных адносін прыводзіць да таго, што жанчына апантана шукае ідэальнага кахання. Але так узнёсла кахаць можна толькі нежывы і далёкі вобраз ці малюнак на экране.

Суламіта (актрыса Марта Голубева) сядзіць у канцы доўгага прастакутнага стала, пакрытага паўпразрыстай цыратай, якая свеціцца знутры. На яе рытмічна падаюць буйныя чырвоныя кроплі з высока падвешаных кропельніц. Жанчына, быццам донар жыцця, раняе кроплі на пусты стол, як у нябыт, бездань. Суламіта нараспеў, то пяшчотна і лірычна, то апантана і гарача заклікае да сябе ка-

ханне, шукае яго: “Не бачылі вы таго, каго кахае душа мая?” [3]. Яна малюе для сябе вобраз каханага як найлепшага з найпрыгажэйшых мужчын.

У той самы час патэнцыйны каханы паўстае ў вобразе мужчыны, народжанага такой самай жанчынай, якая гадуе з яго аб’ект пажадлівасці. Ён, шматкроць павялічаны экраннай выявай за спінай Суламіты, вельмі заняты сабой і ўласнай прыгажосцю. Нават прамаўляючы словы захаплення жанчынай, ён гладзіць і ўпрыгожвае свой твар. Ён бясконца ўпіваецца сабой і сваімі вельмі важнымі справамі, такі велізарны і аўтарытэтны, як бацька ці Бог. І толькі зрэдку паблажліва паглядае на Суламіту, каб пераканацца, што тая ўсё яшчэ на наканаваным ёй шляху. Актрыса ў нейкі момант з бачным стараннем цягне ўніз два ліны па баках стала, і сэрцы чырвонага і сіняга колеру падымаюцца над сцэнай. А Саламон у выкананні Эльдара Бякірава з лёгкай усмешкай назірае з экрана за тым, як яна наймавернымі намаганнямі ўтрымлівае два велізарныя сэрцы, якія могуць біцца, толькі калі жанчына не апусціць рукі.

Юрый Дзівакоў некалькі разоў адсылае гледача да біблейскіх вобразаў, але, як і ў папярэдніх прыкладах, рэжысёр выбірае свецкі погляд на трактоўку “Песні песняў”. Тым не менш мы бачым тры адрозныя інтэрпрэтацыі “Песні песняў”, хоць і ажыццёўленыя ў рамках свецкай трактоўкі: трагедыя кахання, перажыванне страты, цяжкі шлях да ўзаемаразумення.

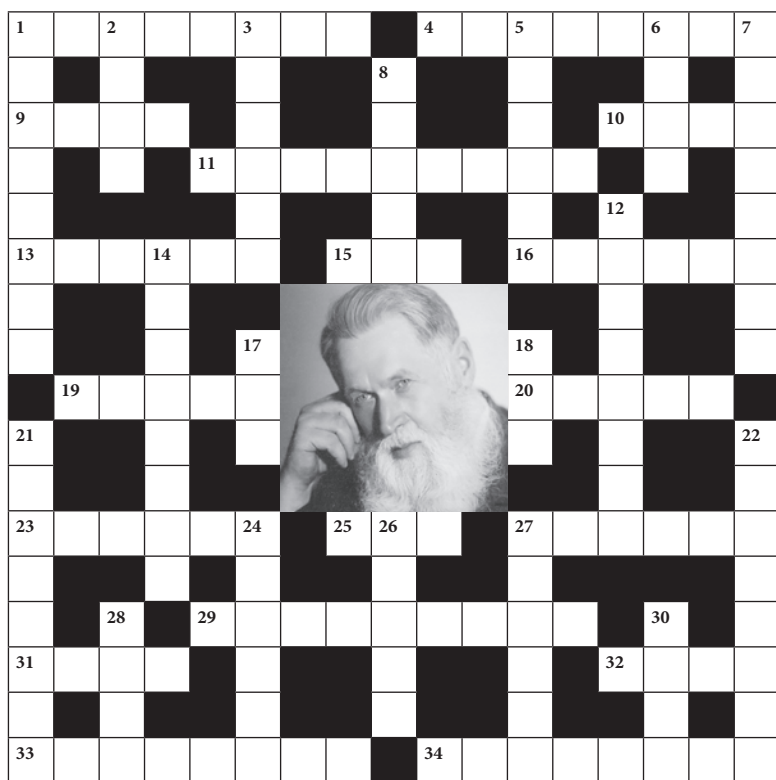
Такім чынам, дзякуючы сучаснаму рэжысёрскаму погляду кананічная кніга Старога Запавету набывае актуальныя і надзённыя рысы, што дазваляе зірнуць на “Песню песняў” Саламона з розных пунктаў гледжання, не раскрытых даследчыкамі першатэксту кнігі. Адметна, што тэатральныя пастаноўшчыкі сёння амаль аднадушна ігнаруюць рэлігійную аснову тэксту, выстаўляючы на перадні план праблемы ўзаемаадносін паміж людзьмі, безумоўна, закладзеныя ў гэтым шматгранным творы.

#### Спіс літаратуры

1. Гледхилл, Т. Книга Песни Песней / Т. Гледхилл. – СПб. : Мирт, 2010. – 252 с.
2. Лопухин, А. П. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов : толкование на Песнь Песней Соломона [Электронный ресурс] / А. П. Лопухин. – Режим доступа : [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_25/](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_25/). – Дата доступа : 06.04.2019.
3. Песнь песней Соломона в переводе Абрама Эфроса // Электронный журнал “Сады и время” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=111>. – Дата доступа : 04.02.2019.
4. Синило, Г. В. Библия и мировая культура / Г. В. Синило. – Минск : Выш. шк., 2015. – 685 с.
5. Электронная еврейская энциклопедия // Электронный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://eleven.co.il/bible/hagiographa/13203/>. – Дата доступа : 04.05.2019.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 30 студзеня 2020 г.

# КРЫЖАВАНКА ДА ЮБІЛЕЮ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ



калі” – слова з верша “Кветка шчасця” У. Дубоўкі. 23. Драўляная пасудзіна. 25. “Жывіце век, жывіце ..., / Мае зялёныя сяброўкі” – слова з верша “На самой радзіме” У. Дубоўкі. 27. Вядомы паэт, вершы якога перакладаюцца на музыку, становяцца песнямі. 29. Вылучэнне голасам слоў. 31. Зборнік вершаў У. Дубоўкі, выдадзены ў Маскве ў 1927 г. 32. Замкнёная крывая лінія. 33. Рэзка выражаная процілегласць. 34. Кніга апавяданняў-успамінаў У. Дубоўкі пра перажытае ім (больш за 25 гадоў паэт правёў у лагерах, далёкай ссыльцы па справе міфічнага “Саюза вызвалення Беларусі”).

**Па вертыкалі:** 1. Спецыяліст, які навучае яздзе на конях. 2. ... сабірае, а зіма паядае (прыказка). 3. Прадмет, прызначаны для ўпрыгожвання. 5. Пілка для выпільвання ўзораў. 6. “Не спіць ніхто ў Мазыры, / Глядзяць усе праз вокны, дзверы, / Як ... шле свае дары” – слова з верша У. Дубоўкі. 7. Складальнік казак; ім быў і У. Дубоўка, аўтар казак “Мілавіца”, “Кветкі – сонцавы дзеткі”, “Залатыя зярняты”, “Як сінячок да сонца лятаў” і інш. 8. “... Беларусі” – першы верш паэта, надрукаваны ў 1921 г. у газеце “Савецкая Беларусь”. 12. “Мой ...” – аўтабіяграфічны твор У. Дубоўкі. 14. “Палеская ...” – кніга паэзіі, за якую ў 1962 г. паэт быў узнагароджаны літаратурнай прэміяй імя Янкі Купалы. 17. “Самы чысты ... на сталы – лірыка ліпеня” – слова з верша “Лірыка ліпеня” Еўдакіі Лось. 18. Беларускае мужчынскае імя. 21. Вялікі ... – імя, атрыманае паэтам ад сучаснікаў за перанесеныя ім нягоды. 22. ... на вадзе – да зацяжнага дажджу (прыкмета). 24. “Родная мова, цудоўная мова! / Ты нашых думак уток і ...!” – слова з верша У. Дубоўкі. 26. Зборнік вершаў М. Багдановіча, з якім У. Дубоўка не разлучаўся амаль усё жыццё. 27. Месца, дзе прычальваюць. 28. “... у вокны забразгатаў, / адгукнулася каняю рэха” – слова з верша “Пальцы жоўтых кляновых лістоў” У. Дубоўкі. 30. “Нібы воран крылле распасцёр / І крыляе за табой услед / Праз гады, праз вершы, праз любоў, / Праз пажарышчы, дзе родны ..., / Дзе шыпшына ў снезе, нібы кроў” – слова з “Балады Уладзіміра Дубоўкі” Віктара Шніпа.

**Па гарызанталі:** 1. “О ..., мая шыпшына, / Зялёны ліст, чырвоны цвет” – слова з верша Уладзіміра Дубоўкі. 4. “...”, “Узвышша” – літаратурныя аб’яднанні 1920–1930-х гг., сябрам якіх быў У. Дубоўка. 9. Травяністая лекавая расліна; купальская зёлка. 10. Група падвод, фурманак. 11. Узнёсласць, прыўзнятае светаадчуванне; ім прасякнута нямала твораў У. Дубоўкі. 13. Тое, што і тварэц. 15. *Прышоў Пятрок* (12 ліпеня) – ... дня ўвалок (прыказка). 16. Адрэзаны кавалак чаго-небудзь ядоммага. 19. “Мітусіцца ... па аселіцы, / як дзвіна матылькоў-мітульгі” – слова з верша “Залатая, асенняя раніца” У. Дубоўкі. 20. “Ёсць цудоўнае паданне, / як на ..., на Купалле, / ад паўночы да світання / кветку шчасця ў нас шу-

лікі ... – імя, атрыманае паэтам ад сучаснікаў за перанесеныя ім нягоды. 22. ... на вадзе – да зацяжнага дажджу (прыкмета). 24. “Родная мова, цудоўная мова! / Ты нашых думак уток і ...!” – слова з верша У. Дубоўкі. 26. Зборнік вершаў М. Багдановіча, з якім У. Дубоўка не разлучаўся амаль усё жыццё. 27. Месца, дзе прычальваюць. 28. “... у вокны забразгатаў, / адгукнулася каняю рэха” – слова з верша “Пальцы жоўтых кляновых лістоў” У. Дубоўкі. 30. “Нібы воран крылле распасцёр / І крыляе за табой услед / Праз гады, праз вершы, праз любоў, / Праз пажарышчы, дзе родны ..., / Дзе шыпшына ў снезе, нібы кроў” – слова з “Балады Уладзіміра Дубоўкі” Віктара Шніпа.

## Адказы

18. Ясь. 21. Пакутнік. 22. Бурбалкі. 24. Аснова. 26. Яноч. 27. Прычал. 28. Кліён. 30. Свет.  
**Па вертыкалі:** 1. Берэйттар. 2. Лета. 3. Украца. 5. Любазік. 6. Неба. 7. Казачынік. 8. Сонца. 12. Жыццяпіс. 14. Рапсодыя. 17. Мёд.  
**Па гарызанталі:** 1. Беларусь. 4. “Маладняк”. 9. Рута. 10. Абов. 11. Рамантызм. 13. Творца. 15. Час. 16. Крышан. 19. Лісце. 20. Свята. 23. Карыта. 25. Два. 27. Пясчар. 29. Інтананцыя. 31. “Наля”. 32. Авал. 33. Кантраст. 34. “Пялісткі”.

Склаў Лявон ЦЕЛЕШ.

РУП «Выдавецтва “Адукацыя і выхаванне”». 220070, г. Мінск, вул. Будзённага, 21, тэл./факс (017) 297-91-49, e-mail: aiv@aiv.by, www.aiv.by.

Рэдакцыя часопіса “Роднае слова”. 220035, г. Мінск, пр. Пераможцаў, 47, кор. 1, пад’езд 2 (уваход з вул. Гвардзейскай, код на ўваходзе: 43 + К).  
**Тэлефоны:** галоўнага рэдактара (017) 263-35-17, рэдактараў (017) 263-34-79, (017) 263-24-69,  
 факс (017) 263-07-40.  
 E-mail: mail@rod-slova.by  
 www.rod-slova.by

Пап. да друку 02.07.2020. Фармат 60 × 84 1/8. Папера афсетная. Гарнітура “Minion Pro”. Афсетны друк. Ум.-друк. арк. 11.16.  
 Ул.-выд. арк. 11,25. Тыраж 591 экз. Зак.  
 Надрукавана ў ТАА “Юстмаж”. 220103, Мінск, вул. Каліноўскага, д. 6 Г4/К, п. 201. ЛП № 02330/250 ад 27.03.2014.

© РУП «Выдавецтва “Адукацыя і выхаванне”», 2020