

# Роднае слова



штомесячны навуковы і метадычны часопіс

10/2023

(430)

кастрычнік

ISSN 0234-1360

**Каласавіны:**

да 100-годдзя  
паэмы “Новая зямля”

**Тэатральнае мастацтва  
сучаснага Кітая:**

супольны праект  
з Беларускай дзяржаўнай  
акадэміяй мастацтваў




ФАРБЫ.  
ПОСТАЦІ.  
НАТХНЕННЕ

ДА 85-ГОДДЗЯ БЕЛАРУСКАГА САЮЗА МАСТАКОЎ



*Генадзь Жарын.*  
Слова пра родную зямлю.  
1982 г. Палатно, алей.

# Роднае слова



2023/10  
(430)  
кастрычнік

## 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 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 І. Чарота  
доктар філалагічных навук Т. Шамякіна

## Навуковыя кансультанты

Р. Аладава, 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, А. Бадак, І. Булаўкіна,  
В. Душэўская, Р. Ільіна, Г. Запартыка,  
В. Кажура, А. Карлюкевіч, Л. Лазарчык,

А. Марціновіч, М. Пазнякоў, А. Панфіленка,  
Т. Прадзед, С. Рачэўскі, Л. Собаль,  
І. Таяноўская, В. Шніп

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

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”)

Галоўны рэдактар

**Наталля Мікалаеўна  
ШАПРАН**



**ROD-SLOVA.BY**

<b>КАЛАСАВІНЫ: ДА 100-ГОДДЗЯ ПАЭМЫ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”</b>	
<b>Трафімчык Анатоль.</b> Праблема жанравай дэфініцыі паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа ў святле энцыклапедычнасці твора.....	3
<b>Трус Мікола.</b> Якуб Колас і Адам Багдановіч: жыццёвыя перасячэнні ў люстэрку літаратурнай творчасці, архіўных крыніц і кніжных збораў.....	9
<b>Назаранка Юлія.</b> Заўсёды новая “Новая зямля”: Выслоўі з паэмы Якуба Коласа ў святле афарыстычнасці.....	15
<b>Трафімчык Настасся.</b> Станковія графічныя працы да паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь як форма мастацкай мемарыялізацыі.....	19
<b>Навумчык Мікалай.</b> Якуб Колас. “Дарэктар”, урыўкі з паэмы “Новая зямля”: Урок беларускай літаратуры (V клас).....	22
<b>Есік Яўген.</b> Паэма “Новая зямля” Якуба Коласа: Сістэма ўрокаў беларускай літаратуры (IX клас).....	25
<b>ЛІТАРАТУРА І ЧАС</b>	
<b>Багдановіч Ірына.</b> Паэма “Трызна мінуўшчыны” Язэпа Драздовіча ў мадэрнісцкім літаратурным дыскурсе першай трэці XX ст.....	28
<b>Марозава Таццяна.</b> Любоў да літаратуры – яе пакліканне: Да 75-годдзя Таццяны Шамякінай.....	33
<b>Хальпукова Кацярына.</b> Роля Таццяны Шамякінай у развіцці міфалагічнага напрамку ў беларускім літаратуразнаўстве.....	35
<b>Шамякіна Таццяна.</b> Побыт “пісьменнікага дома” ў яго зорныя часы.....	38
<b>Карлюкевіч Вераніка.</b> Максім Танк па-кітайску – паэт-грамадзянін ці майстра лірычнай паэзіі?.....	41
<b>МОВЫ РЫСЫ НЕПАЎТОРНЫЯ</b>	
<b>Даніловіч Мікола.</b> Утварэнне фразеалагізмаў спосабам кантамінацыі.....	45
<b>Садоўская Алена, Якалцэвіч Марыя.</b> Функцыянальна-стылістычнае выкарыстанне прыказак і фразеалагізмаў у рамане “Людзі на балоце” Івана Мележа.....	49
<b>Архіпаў Дзяніс, Макарэвіч Алесь.</b> Да пытання аб адраджэнні састарэлых англіцызмаў у сучаснай беларускай мове.....	52
<b>Бунько Наталля.</b> Пажарна-выратавальны спорт: Прафесійная лексіка.....	55
<b>МЕТОДЫКА І ВОПЫТ</b>	
<b>Ляшчынская Вольга.</b> Фразеалагізмы як міні-тэксты з максімумам інфармацыі на ўроках беларускай мовы.....	56
<b>Караткевіч Вячаслаў, Варановіч Валерый, Караткевіч Ірына, Шаршнёва Вольга.</b> Комплексная работа па беларускай мове і літаратуры: III этап XXXIX рэспубліканскай алімпіяды. 2022/23 навучальны год (XI клас).....	59
<b>Корнева Сняжана.</b> Правапіс прыслоўяў і спалучэнняў слоў, блізкіх да прыслоўяў: Факультатыўны занятак па беларускай мове (IX клас).....	63
<b>Ленская Ірына.</b> Дыдактычныя матэрыялы да ўрокаў літаратуры: На матэрыяле кнігі “Пашка і сонечны праменьчык” Алены Стэльмах.....	65
<b>Бязручка Леанід.</b> Адметныя асобы кастрычніка: Жыццёвы шлях і творчасць Івана Насовіча і Эдзі Агняцвет: Інтэлектуальная гульня (X–XI класы).....	68
<b>НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА</b>	
<b>Шапран Сяргей.</b> Неюбілейныя нататкі з нагоды двух нягучных юбілеяў: Да 135-годдзя мастака Язэпа Драздовіча і 115-годдзя паэткі Яўгеніі Пфляўмбаўм.....	70
<b>Урублеўскі Вадзім.</b> Адмена прыгоннага права ў беларускім маёнтку: Дакументальныя матэрыялы і іх актуальнасць у рэканструкцыі сямейнай гісторыі і генеалогіі другой паловы XIX – пачатку XX ст.....	74
<b>КУЛЬТУРНЫЯ ПОВЯЗІ:</b>	
<b>ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА СУЧАСНАГА КІТАЯ</b>	
<b>Вінакурава Святлана.</b> Міжнацыянальны культурны дыялог: Даследаванні аспірантаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на старонках “Роднага слова”.....	77
<b>Сіэ Вэй.</b> Мастацкі вобраз традыцыйнай кітайскай оперы: На прыкладзе дзейнасці Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая.....	79
<b>Ван Цянь.</b> Рэжысёрскія прыёмы актуалізацыі твораў класікі ў кітайскіх тэатральных пастаноўках пачатку XXI ст.: варыятыўнасць сцэнічных рашэнняў.....	82
<b>Чжан Чжаашэн.</b> Руская класіка ў сучасным тэатральным мастацтве Кітая: На прыкладзе творчасці рэжысёра Ліня Чжаахуа.....	85
<b>Шэн Сінь.</b> Укараненне прыёмаў еўрапейскага авангарду ў спектаклі драматычнага тэатра Кітая канца XX ст.....	88
<b>Цынь Чжаньго.</b> Скандынаўская драматургія ў кітайскіх тэатральных пастаноўках пачатку XXI ст.: суадносіны аўтарскага і рэжысёрскага.....	91
<b>Чжан Даньлу.</b> Значэнне музыкі ў акцёрскай творчасці кітайскага драматычнага тэатра: На прыкладзе пастановак кітайскай і замежнай драматургіі.....	94
<b>Календар памятных датаў і юбілейных дзён на 2023 год.</b> Лістапад (8, 14, 67, 69).	

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), а таксама даюць згоду на апрацоўку персанальных звестак.

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

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

Паводле падатковага заканадаўства выдавецтва пры налічэнні ганарару падае звесткі пра даходы аўтараў незалежна ад факта атрымання грашовых сродкаў на рукі. Для таго каб ганарар не налічаўся, аўтар можа адмовіцца ад яго, прыклаўшы да матэрыялу, які дасылаецца ў рэдакцыю, заяву.

Спампаваць заяву можна на сайце часопіса.



# КАЛАСАВІНЫ: ДА 100-ГОДДЗЯ ПАЭМЫ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”

2022 год быў азначаны юбілеем класікаў беларускай літаратуры Янкі Купалы і Якуба Коласа. 2023-і таксама характарызуецца круглай датай – стагоддзем паэмы “Новая зямля” аднаго з леташніх юбіляраў, ці не галоўнага твора айчыннага мастацтва слова. Заканчэнне яе рукапіснага варыянта, па прызнанні аўтара, прыйшлося на перадакалядны вечар 5 студзеня 1923 г. Апублікавана кніга была не пазней за 4 чэрвеня таго года. Прынамсі гэтай датай пазначаны інскрыпт Адаму Багдановічу, бацьку яшчэ аднаго класіка айчыннага прыгожага пісьменства.

З моманту з’яўлення твор займеў азначэнне *энцыклапедыі жыцця* беларускага сялянства канца XIX ст. Такое прачытанне стала асноўным. Хоць, як выявілася ў часы адсутнасці ідэалагічнай рэгламентацыі, паэма прыхоўвае яшчэ некалькі інтэрпрэтацый. Між тым, паводле даследаванняў, самае традыцыйнае прачытанне таксама дарэшты не вычарпана і свежым поглядам бачацца новыя грані гэтай перліны мастацтва.

У трыпціху артыкулаў з нагоды векавога юбілею паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа А. Трафімчык задумваецца над пытаннем пра жанравае азначэнне паэмы, разважае над яе сюжэтам і фабулай і даследуе кампазіцыйныя асаблівасці твора.

Новае прачытанне

Анатоль ТРАФІМЧЫК,  
кандыдат філалагічных навук

## ПРАБЛЕМА ЖАНРАВАЙ ДЭФІНІЦЫ ПАЭМЫ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” ЯКУБА КОЛАСА Ў СВЯТЛЕ ЭНЦЫКЛАПЕДЫЧНАСЦІ ТВОРА

821.161.3Колас.06+82.0

Паэма “Новая зямля” Якуба Коласа ад самага пачатку прымусіла даследчыкаў дыскутаваць пра яе жанравую форму. Калі паглядзець на твор як на так званую энцыклапедыю жыцця беларускага сялянства канца XIX ст., становіцца зразумела, чаму аўтар назваў “Новую зямлю” не *расказам* (як маркіраваў яе доўгі час), а *паэмай*. Такое вызначэнне адпавядае глыбіннасці і шматслойнасці твора – у адрозненне ад рэалістычна-эпічна-энцыклапедычнага “расказу”. Менавіта дзякуючы вялікай ступені лірычнасці твор выходзіць далёка за фармат апавядання.

Ключавыя словы: *Якуб Колас, “Новая зямля”, энцыклапедыя, твор, жанр, апавяданне, эпічны, лірычны, паэма*  
Jakub Kolas’ poem “The New Land” from the very beginning caused a discussion among researchers about its genre form. If we consider the work as a so-called encyclopedia of the life of the Belarusian peasantry at the end of the XIX century, it becomes clear why the author called “The New Land” not a *story* (as he called it for a long time), but a *poem*. Such a definition corresponds to the depth and layering of the work – in contrast to the realistic-epic-encyclopedic “story”. It is thanks to lyricism that the work goes far beyond the narrative format.

Пры вызначэнні мастацкага фармату візітоўкі беларускай літаратуры – паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа – няма адназначнасці. Яшчэ Міхаіл Лазарук звяртаў увагу на жанравую дыфузію “Новай зямлі”, бо ў творы не толькі спалучаюцца “рысы паэмы і рамана, але ёсць і элементы навуковай (вучыцельнай, дыдактычнай) літаратуры” [13, с. 237]. Магчыма, таму «ра-

боце Якуба Коласа над “Новай зямлёй” спачатку спадарожнічала... невыразнае разуменне паэтам яе жанравай сутнасці» [14, с. 26]. Якім жа чынам звязаны жанравасць твора і яго прачытанне як *энцыклапедыі сялянскага жыцця*?

Адметна, што першыя часткі твора атрымлівалі з боку аўтара жанравае азначэнне накшталт «3 *расказа “Новая зямля”*» [11, т. 8, с. 326]. Што мелася на ўвазе? Першае, што прыходзіць у галаву сучаснаму носьбіту беларускай мовы, – пераклад Коласавага тэрміна *расказ* на літаратурны фармат – *апавяданне*. Менавіта так сам аўтар

Публікацыя падрыхтавана ў рамках праекта БРФФД № Г-22-054 “Алегарызацыя гістарычнай рэчаіснасці ў мастацкіх творах класікаў беларускай літаратуры (Францішка Багушэвіча, Якуба Коласа, Янкі Купалы і інш.)”.

акрэслівае твор як у пачатку працы над ім, так і ў самым канцы: “Я тут спыню апавяданне, / Каб значны крок ступіць назад...” [11, т. 8, с. 31], “І ты, маё апавяданне, / Жыцця адбітак, разважання, / Нязжыты след прасцяіцкай долі, / Адвечны водгук праўды, волі...” [11, т. 8, с. 281].

Між тым у Коласавым жанравым вар’іраванні адчуваюцца некаторыя атрыманыя ў літаратурна-мастацкую спадчыну канатацыі. Якія?

Яшчэ Алесь Адамовіч заўважыў (перадусім адносна раздзелаў пра падарожжа дзядзькі Антося ў Вільню) “вопыт і псіхалагічныя фарбы пісьменнікаў 19-га стагоддзя” [1, с. 30]. Яго трапна дапоўніў Міхась Мушынскі: «...Тут меў месца не проста зварот да традыцыі мінулага: “Новая зямля” пры сваім “нараджэнні” якраз і была творама, які непасрэдна вырастаў з жывой традыцыі XIX ст.» [16, с. 71]. Аднак гэтае палажэнне канкрэтызавана не было. Таму мы прапануем уласныя назіранні і развагі, больш дакладна і скрупулёзна разгарнуўшы тэзісы папярэднягаў.

У XIX ст. польскамоўная літаратура (у тым ліку на этнічных беларускіх землях) выспеліла такі літаратурна-мастацкі жанр, як *гавэнда* (*gawęda*) [3, с. 3–5]. У развіцці формы, якая пераважала ў паэтычна-вершаваным выглядзе, актыўна ўдзельнічалі ўраджэнцы гістарычнай Літвы. У беларускай літаратуразнаўчай навуцы замацаваўся адпаведнік тэрміну – *гутарка* (хоць часта ў тэксе гучыць маналог, а не дыялог; зрэшты, тэрмін *гавэнда* ў прынцыпе канвенцыянальны [19]). Паводле аднаго з распаўсюджаных азначэнняў, *гавэнда* – эпічны або паэтычны літаратурны твор, арыгінальны прадукт польскай шляхецкай і застольнай культуры, узорам якога была нязмушаная размова пра перажытае, з мноствам адступленняў і цікавых пасажаў, часам фантазмагорый. Гавэнда-гутарка паходзіць з вуснага расказу-апавядання (не ў значэнні літаратуразнаўчага тэрміна). Між тым, як тонка заўважыў М. Лазарук (і гэта варта ў сувязі з “Новай зямлёй” працытаваць шырока), “бессюжэтнасцю беларускія гутаркі істотна адрозніваюцца ад польскіх гавэнд, твораў сюжэтных, эпічных у сваёй аснове, што ўзніклі на пераломе, у пераходны перыяд паміж рамантызмам і рэалізмам і былі цесна звязаны з фальклорнай паэтыкай, асабліва ў сюжэце. Жанр гавэнды... уяўляў сабой свабоднае паэтычнае апавяданне, што арыентавалася на народную, гутарковую мову, на фальклорнае або гістарычнае паданне. У аснове гавэнды звычайна ляжыць пэўная карціна, пэўны сюжэт гістарычнага ці бытавога зместу. Гавэнда – гэта, па сутнасці, адна з форм эвалюцыі рамантычных жанраў – паэмы і балады, гэта жанр, які мае шмат агульнага з рамантычнай баладай і паэмай у характары сюжэта, вобразаў,

у стылі. Беларуская гутарка – жанр, які сваёй паэтыкай і стылем цалкам звязаны ўжо з рэалізмам. Яе таксама можна вызначыць як свабоднае апавяданне ў народнай мове. Але гутарка зусім пазбаўлена рамантычнага ўплыву. У ёй увага канцэнтруецца на з’явах вельмі праяўленых, бытавых, сацыяльных, яна ўся ў паўсядзённым жыцці” [13, с. 9–10]. Феномен Коласавага твора цалкам упісваецца ў працытаваную дыферэнцыяцыю. З аднаго боку, менавіта рэалістычным пластом, якому і надаецца статус энцыклапедыі, “Новая зямля” вырастае з беларускай гутаркі. З іншага боку, прысутнасць у творы акрэсленых М. Лазаруком рыс гавэнды таксама неаспрэчная, дый канчатковае аўтарскае азначэнне – *паэма* – таму пацверджанне.

Да канца XIX ст. жанр гавэнды-гутаркі знік (найперш яго паэтычна-вершаваныя праяўлены). Застаўшыся ў сваім часе, ператварыўшыся часткова ў гістарызм, часткова ў архаізм, ён, аднак, актыўна трансфармаваўся і пакінуў па сабе пэўную спадчыну. У польскай літаратуры найбольш блізкі спадкаемца яго – *opowiadanie*. У рускай літаратуры гавэнды як жанру не было. Яе аналагам з самага пачатку (ад XVIII ст.) выступае *расказ*.

У часы напісання “Новай зямлі” (1911–1923) адбывалася жанравае “ўрэгуляванне” і ў беларускай літаратуры. У ёй нават узнікла колькі твораў, маркіраваных менавіта *гутаркамі* (“Гутарка аб кепскім гаспадару” і “Гутарка аб кепскай гаспадыні” Янкі Купалы 1926 г., але іх ужо немагчыма аднесці да гавэнд). Літаратурны працэс прымушаў распрацоўваць новыя падыходы ў вызначэнні жанраў. Відавочна, перад Я. Коласам стаяў выбар. Па-першае, беларускі паэт бачыў, што гавэнда-гутарка як жанр засталася ў мінулым і патрабуецца мадэрная тэрміналогія. Па-другое, узнікла дылема паміж польскім і рускім варыянтамі, якія да таго часу замацаваліся ў тэорыі літаратуры. Я. Колас вагаўся не толькі паміж разнамоўнымі тэрмінамі – ён стаяў перад выбарам жанравага вызначэння як для ўласнага твора, так і наогул для айчыннага прыгожага пісьменства. Да таго ж дылема абцяжарвалася тэрміналагічнай рудыментарнасцю.

Да першых публікацый фрагментаў “Новай зямлі” паэт ужо карыстаўся тэрмінам *апавяданне* – стасоўна кароткай прозы: у 1912 г. на віленскім бруку нават убачыла свет кніжачка з такой бясхітраснай назвай [9]. Спачатку Я. Колас прымяняў падобную маркіроўку і да вершаваных “расказаў-апавяданняў”. «Уласна ад вершаваных апавяданняў 1910–1911 гг., – слухна разважаў М. Мушынскі, – ад такіх, у прыватнасці, твораў, як “Батрак”, пераход да больш буйных ліра-эпічных рэчаў быў зусім лагічным і заканамерным»

[15, с. 14]. Вось што, напрыклад, пісаў Я. Колас хутка пасля выхаду на волю:

«Мілы пане Грыневіч!

Цяпер пасылаю гэты расказ. Пачытайце. Гэта – толькі частка вялікага расказа “Новая зямля”. Але як ён мае сваё звольнае скончанае аблічча, то я Вам і пасылаю. Праз нядзелю вышлю Вам першы расказ у прозе “Тоўстае палена”. Ён яшчэ не скончаны: усё не маю часу. Але цяпер вазьмуся за яго. У мяне ёсць напісаны расказ “Як Янка забагацеў”...» [11, т. 18, с. 13].

Апошні твор, дарэчы, таксама вершаваны. Усяго пазначаных такім чынам даволі аб’ёмных вершаў у Я. Коласа набралася не менш за паўтара дзясятка [11, т. 4, с. 112–245].

З прыкладаў відаць, што побач з маркіроўкай расказ ужывалася і пазначэнне апавядання. Так праз падзаглавак – “Апавяданне з жыцця палешукоў” – удакладняецца верш “Батрак” (1910, апублікаваны ў 1912 г.) [11, т. 4, с. 543]. У ім, па словах Я. Купалы, “выказаў сябе Колас не толькі здольным лірыкам, але і добрым *расказчыкам*” (тут і далей вылучана намі. – А. Т.) [12, с. 32]. Апошні такі выпадак намі зафіксаваны ажно ў 1941 г. [11, т. 18, с. 48, 68, 71, 318, 338]. Відавочна, што азначэнні яшчэ не канкрэтызаваліся для беларускага дыскурсу, не набылі навукова-літаратурнаўчую катэгорыяльнасць.

За абодвума тэрмінамі, якія Я. Колас доўгі час выкарыстоўваў паралельна, цягнуўся шлейф састарэлай гавэнды-гутаркі. Гэтая нявызначанасць была натуральнай для таго часовага і культурнага кантэксту. Спачатку аўтар толькі *расказваў* (хутчэй самому сабе, але ж і *камернаму* акружэнню), у чым і заключаецца фармат гавэнды-гутаркі і яе наступніка апавядання-расказу. Звернем увагу на такую тонкасць у цытаваным урыўку з ліста А. Грыневічу: паэт, гаворачы пра *расказ* пад назвай “Новая зямля”, лічыць, што “ён мае сваё звольнае *скончанае аблічча*”. Значыць, твор сапраўды ўяўляўся аўтару толькі *апавяданнем*. Тым не менш яго зыходнага далягляду насамрэч яшчэ не бачылася.

Але чым далей пісалася “Новая зямля”, тым відавочней становілася, што яе маркіроўка *расказам* не падыходзіла для паэтычнага твора, нашмат большага па аб’ёме за просты вершаваны аповед. Патрэбна было, адштурхнуўшыся ад гэтага тэрміна, датычна “Новай зямлі” прымяніць новы. Тут паэт кіраваўся перадусім ідэйна-зместавай напоўненасцю твора, які пакрысе выходзіў за першапачатковыя жанравыя рамкі. Алег Лойка раннія сімптомы намацвання шляху да паэмнасці твора адносіць яшчэ да першапублікацый пачатковых частак (з лета 1912 г. [11, т. 8, с. 326]): «На самым пачатку працы над “Новай зямлёй” Якубу Коласу прыйшлося шу-

каць і ключ да яе стылёвага адзінства. Як паказваюць даты пад першапублікацыямі раздзелаў у газеце “Наша Ніва”, першым напісаным раздзелам “Новай зямлі”, калі не лічыць вершаванага апавядання аб дзядзьку ў Вільні, была “Раніца ў нядзельку” (7/VI 1911 г.), другім – “Леснікова пасада” (22/VI–3/VII 1911 г.). Першым жа апублікаваным раздзелам паэмы была менавіта “Леснікова пасада”, другім – “Раніца ў нядзельку”, хоць і значылася ў падзаглаўку да яе “Пачатак расказа «Новая зямля»”.

Такая паслядоўнасць напісання і надрукавання раздзелаў – не выпадковая. Да ХХ стагоддзя беларуская літаратура мела ўжо пэўныя традыцыйныя эпічнага раскрыцця сялянскай тэмы. Іх і падхапіў Якуб Колас, пачынаючы “Новую зямлю” менавіта “Раніцай у нядзельку”. Але вельмі хутка паэт заўважыў, што стылёваму рашэнню яго творчай задумы цесна ўрэчышчы традыцыйнага бытаапісальніцтва. Ужо цяпер Якуб Колас ставіў сваёй задачай паказаць жыццё сваіх герояў з яго смуткам і радасцю, працай і адчаем, прыгажосцю і змрочнасцю, паказаць чалавека ў яго сувязях з грамадствам і прыродай, раскрыць яго ўнутраны свет. Якуб Колас бачыў, што бытавымі малюнкамі гэтай задачы не вырашыш. Тады і з’явілася “Леснікова пасада” – велічны запеў, у якім лірычная задуманасць і цеплыня вясёлкавым арэолам ахапілі велічныя малюнкi роднай прыроды, лясной сядзібы. <...>

Крок ад “Раніцы ў нядзельку” да “Лесніковай пасады” быў сапраўдным адкрыццём, новай вяршыняй, заваёванай Коласам» [14, с. 26]. Для твора гэта мела формаўтваральнае значэнне.

Важны для спасціжэння жанравай сутнасці паэмы іншы тэзіс А. Лойкі: “Лірычныя адступленні... непамерна ўзбагачаюць ідэйны змест паэмы, расшыраюць яе гарызонты” [14, с. 91]. Самі па сабе такія адгалінаванні не характэрныя для даўніх, класічных эпапей [13, с. 228], але цалкам дапушчальныя ў мадэрных жанравых аналагах (успомнім прыклады з рускай літаратуры – “Яўгена Анегіна”, “Вайну і мір”). Галоўнае адрозненне іх ад “Новай зямлі” – не факт прысутнасці ў ёй лірычных адступленняў, а іх структураўтваральная роля. Што маем на ўвазе? Найперш варта сказаць, што лірычныя адступленні ў творы Я. Коласа можна ўмоўна падзяліць на дзве часткі (нярэдка спалучаныя): фрагменты апісальнага (часцей за ўсё пейзажнага) плана і адступленні філасафічнай скіраванасці з прысутнасцю ў іх фігуры ці то лірычнага героя, ці то непасрэдна аўтара. Менавіта апошнія і становяцца стрыжнем твора: з іх ён пачынаецца, імі рэгулярна падмацоўвае эпічны ход падзей (ні часова, ні тэматычна з ім не будучы звязаным,

як можа падацца знешне), лірычным эндшпілем тэкст і завяршаецца.

Гэта дае падставы сцвярджаць, што асноўная лінія паэмы “Новая зямля” не яе эпічны бок, а якраз лірычны і нават жыццятворчы, і апошняму эпічны бок служыць як дапаможны (пра гэта намі распрацавана асобнае даследаванне [18; 19]). Такі паварот ва ўзнікненні “Новай зямлі” адназначна адхіляў жанравае бачанне яе як *расказу* і кваліфікаваў твор *паэмай*. Ні пры напісанні першых раздзелаў (яны такімі аўтара і не ўяўляліся), ні пры іх публікацыі Я. Колас не *разумеў* яшчэ паэмнасці твора. Як заўважыў А. Лойка ў сувязі з жанрава-стылёвымі пошукамі аўтара, раздзел “Раніца ў нядзельку” названы “пачаткам расказу”, хоць такім у выніку стала “Леснікова пасада” [14, с. 27–28]. Са свайго боку падкрэслім, што гэта было не пейзажнае апісанне сядзібы і навакольнай тэрыторыі – яны праходзяць адно фонам, гэта глыбока філасофскі раздзел экзістэнцыйнай напоўненасці, суб’ектыўна-жыццятворчы па форме [20].

У выніку такога развіцця адбывалася і жанравая трансфармацыя. Як трапна рэзюмуе Георгій Гачаў, “форма ёсць не толькі канструкцыя, але і светасузіранне... Форма – гэта засваенне быцця і чалавека” [7, с. 39]. У выпадку з “Новай зямлёю” яе жанравая “эпічнізацыя” спрашчае твор, аўтарскі светапогляд і згаданае толькі што працытаваным расійскім тэарэтыкам асваенне рэальнасці ва ўсіх плоскасцях яе рэчаіснасці. Да таго ж прынцыповае значэнне мае заканчэнне “Новай зямлі” пытаннем (у той час калі эпосы і энцыклапедыі пакліканы на пытанні даваць вычарпальныя адказы, комплексна рэпрэзентуючы кантынуум):

*Прасторны шлях! калі ж, калі  
Ты закрусуеш на зямлі  
І злучыш нашы ўсе дарогі?* [11, т. 8, с. 297].

Такая канцоўка не адлюстроўвае разумення аўтарам статычнасці свету (што было б характэрна для эпосы) – наадварот: гаворыць пра яго рухомасць і перспектыву (магчыма, утапічную). Такія рысы надаюць драматычнасці твору і падкрэсліваюць яго паэмную жанравасць.

Ужо адносна частак, напісаных з 1919 г. і апублікаваных з 1921 г., з’яўляецца азначэнне *паэма*. Як слухна тлумачыў першы грунтоўны даследчык гісторыі “Новай зямлі” М. Мушыньскі, «вершаванае апавяданне не давала паэту магчымасці выкласці ўласную філасофскую канцэпцыю гістарычнага быцця народа ва ўсёй паўнаце, бо яно, апавяданне, не валодала неабходным змястоўна-выяўленчым патэнцыялам, каб паянціце “гістарычнае быццё” набыло вобразна-мастацкае напаўненне... **Неабходна было рас-**

**крыць нацыянальны характар беларуса**, яго адметнасць, яго погляды на свет, на сэнс і мэту чалавечага існавання. Адсюль зразумела, што “дзядзька”, які ездзіў у Вільню, каб вырашыць зямельнае пытанне, не мог стаць героем твора, у якім павінна была быць намалявана шырокая панарама жыцця беларускага народа канца XIX ст. з **праекцыяй на асэнсаванне заўтрашняга дня**, калі мары героя збудуцца» [16, с. 25, 67–84]. Жанравыя падыходы моцна паўплывалі на “энцыклапедычную” іпастась “Новай зямлі”, па-свойму фарматавалі этнаграфічны матэрыял – нешта пададзена ва ўрэзаным выглядзе, пра нешта зусім *гаворкі* не ўздымалася. У якасці тлумачэння актуальнымі застаюцца даўнія развагі літаратуразнаўцаў. Так, Мікола Байкоў заключаў: «...“Новая зямля” – гэта не “объединение рассказов в духе рассказов Пшчелки”, як вельмі неасцярожна і наіўна кажа Карскі ў III т. “Беларусы”, а запраўдна монументальны твор беларускай поэзіі, падобны па свайму значэнню ў гісторыі развіцця беларускай літаратуры да твораў пачынальнікаў расійскай і польскай літаратуры ў час іх красавання» [2, с. 115]. Сапраўды, паводле канвенцыянальнага палажэння літаратуразнаўства, мастацкі твор, узяты як цэлае, не толькі багацейшы за суму яго складнікаў – ён якасна адрозны ад простае сумы тых элементаў [4, с. 110].

У той самы час і меркаванне Яўхіма Карскага мае вартасць: ён (у адрозненне ад М. Байкова) разглядаў яшчэ не закончаны твор, менавіта гэты факт і спрычыніўся да бачання апавядальнага жанру “Новай зямлі” [10, с. 505–506] (сам аўтар спачатку так пазначаў свой твор!).

Тым не менш, абагульнена кажучы, першая крытыка “Новай зямлі” вызначыла твор як эпічную паэму (у процівагу “Сымону-музыку” – паэме лірычнай) [5, с. 49]. Адэптаў такога палажэння можна зразумець: па-першае, яны такім чынам выяўлялі сваю першапачатковую рэакцыю; па-другое, для паўнаты ўспрымання “манументальнага (паводле М. Байкова. – А. Т.) твора” патрэбна часавая адлегласць (хоць бы для магчымасці некалькіх набліжэнняў у працытанні); па-трэцяе, час павінен быць культурна адпаведны, спрыяльны для бачання магчымых бакоў мастацтва – не такі, што наставаў ужо ў 1920-я гг. з пастуляваннем рэгламентацыі сацыялагізатарства.

Што важна, падтрымаў кірунак думкі М. Байкова М. Мушыньскі (даследаванне апошняга, між іншым, праводзілася якраз у час хрушчоўскай адлігі, калі ўплывы паноўнай дагматыкі зменшыліся): «У тым і заключаецца жанравая адметнасць “Новай зямлі”, што гэта – не бытавая хроніка жыцця беларускага селяніна, не “чыс-

ты” раман у вершах, у якім не толькі мэтазгоднай, але і неабходнай была б паўната ўзнаўлення і сацыяльна-бытавога фону і ўсяго ўкладу жыцця працоўнага хлебараба. <...> Паэме патрэбна не аб’ектыўная паўната, бытавая і этнаграфічная, а паказ таго галоўнага, што раскрывае асноўныя рысы ў характары герояў. ...Пісьменнік імкнецца выявіць не кансерватыўныя бакі сялянскага жыцця, а перш за ўсё вядучыя рысы характару працоўнага беларуса...» [15, с. 76]. Сапраўды, «“Новую зямлю” нельга лічыць проста рэалістычнай вершаванай аповесцю ці раманам у сучасным сэнсе слова. Гэта – вельмі своеасаблівае з’ява не толькі ў беларускай, але і ўвогуле ў сусветнай літаратуры, своеасаблівая па жанравых адзнаках, па мастацкаму характару, па трактоўцы вобразаў і г. д.»; «погляд на “Новую зямлю” як на аповесць або раман прыводзіць да таго, што ідэйна-тэматычны змест твора, хочучь ці не хочучь таго прыхільнікі такога погляду, звужаецца, зводзіцца, уласна, да аспектаў праяўленых, у той час як “Новая зямля” – твор вельмі паэтычны...» [13, с. 207, 221].

Такім чынам аспрэчваецца не столькі імавернасць прачытання “Новай зямлі” як твора эпохі, колькі існаванне падобнай інтэрпрэтацыі як адзіна магчымай і выключна пастуляванай. Эпічнасць запатрабавала б, напрыклад, шырыні агляду жыцця і дазволіла б з’явіцца твору ў максімальна вялікім аб’ёме, у той час як аўтар абыходзіцца выбарчасцю і фрагментарнасцю ў паказе будняў і святаў (што было заўважана ўжо даўно [15, с. 14]). Маём справу з пэўнай творчай селекцыяй матэрыялу і яго падгонкай пад паэмны фармат з мэтай па-мастацку эстэтычна-сугестыўнага ўздзеяння.

Думаецца, энцыклапедычнасці твора хапіла б і апавядальнай жанравасці – *расказу*. Бо што такое энцыклапедыя? Фармальна гэта сістэмны набор артыкулаў на пэўную тэму, напрыклад беларускага сялянскага жыцця: найбольш паказальных святаў, будняў, нават адзінкавых выпадкаў. У канцы XIX ст. гісторыя перад беларусамі паставіла пытанне пра заканчэнне шматвяковай эпохі і запатрабавала зазірнуць у найбліжэйшую будучыню, выйсці за рамкі *энцыклапедычнасці* старога ладу, узняцца над імі. Таму Я. Колас і звяртаецца да *паэмнасці*. З аднаго боку, твор раскладаецца на часткі. З іншага – толькі ва ўсёй сваёй паўнаце і маналітнасці (але не ў суме частак) паэма “Новая зямля” стала галоўнай літаратурна-мастацкай каштоўнасцю беларускага народа. Хочацца правесці паралелі з падыходамі аўтара дыялектыкі: “...Моманты арганічнага *ўнутранага*, узятых самі па сабе, не здольныя скласці бакоў закону быцця, бо, будучы выражаныя ў такім законе пра наяўнае

быццё, гэтыя бакі адрозніваюцца адзін ад аднаго, і нельга было б любы з іх аднолькава назваць замест другога...” [8, с. 148–149], – пісаў Г. Гегель адносна з’яў і рэчаў матэрыяльнай прыроды, аднак гэты тэзіс працуе і ў дачыненні да духоўнага боку рэчаіснасці, выдатным сведчаннем чаму – разглядаемая паэма беларускага класіка. Як больш проста патлумачыў нямецкага філосафа савецкі даследчык, «цэлае для Гегеля – гэта тое адзінства, якім валодае жывы арганізм. Тут кожная частка ёсць тое, што яна ёсць не сама па сабе, а толькі ў “жывой адухаўленай сувязі ўсяго арганізма”. Па-за гэтай сувяззю яна ператвараецца ў нешта цалкам іншае. <...> Менавіта сувязі, адносіны цэлага і робяць галаву, вочы, рукі тым, што яны ёсць» [6, с. 122]. У выніку і вершаваныя “расказы” Я. Коласа перасталі імі быць і ператварыліся ў паэму – і “энцыклапедыя” (як пэўная выніковая рыса пад папярэдняй эпохай) стала тым зярняткам, якое ўключала ў сябе патэнцыі новага часу і якое для наступлення таго часу павінна было загінуць, адысці ў небыццё.

Не сказаць, што аўтар у гэтым выпадку працягвае глыбокі правідэнцыялізм. Якраз не: ён ідзе ў нагу з эпохальнымі сацыяльнымі трансфармацыямі. На яго вачах інтэнсіфікаваўся капіталізм у царскай Расіі (успомнім хоць бы Сталыпінскую сялянскую рэформу з 1906 г.) і адбылася Кастрычніцкая, названая сацыялістычнай, рэвалюцыя (1917). Заўважым, што канчатковая перамога бальшавікоў стала відавочнай толькі ў ліпені 1921 г. Але самае галоўнае – зрабілася ў дастатковай меры ясна: родная краіна Я. Коласа перастала афіцыйна быць палітычна-безаблічным этнічным Паўночна-Заходнім краем, *заяўшы* (прынамсі намінальна, ілюзорна, чаго, аднак, тады не было яшчэ відаць напоўніцу) *пачэсны пасады між народамі*. Для Беларусі, у Беларусі змянілася эпоха.

Трансфармацыя адбылася і на мастацкіх фарматах. Калі яшчэ зусім нядаўна (у тым жа XIX ст., пра якое апавядаецца ў “Новай зямлі”) магчымы быў эпас у чыстым выглядзе (неадзінкавыя прыклады ананімных твораў – паказальнае пацверджанне), дык настаў час (для беларусаў) сістэмнай працы друкарскага станка, пра што казаў Карл Маркс, указваючы на гэты чынік адмены дамадэрнавых эпопей. Да таго ж, як разважаў Аляксандр Патабня, “эпас – *perfectum*. Адсюль спакойнае сузіранне, аб’ектыўнасць (адсутнасць іншага асабістага зацікаўлення ў рэчах, выяўленых у падзеях, акрамя таго, якое патрэбна для магчымасці самога выяўлення). У чыстым эпасе апаведу не відаць. Ён не выступае са сваімі роздумамі з нагоды падзей і пачуццямі” [17, с. 449]. У рамках такога палажэння “Новай зямлі” Я. Коласа было б невыносна *вузка, цесна, мала*.

Адначасова з азначанымі сацыяльнымі працэсамі “Новая зямля” атрымлівае азначэнне як *паэма*. Адназначна аўтар недзе напярэдадні (нагадаем, ён да мая 1921 г. амаль чатыры гады знаходзіўся на чужой Куршчыне) свядома вызначаецца з жанравай дэфініцыяй. Яе можна сфармуляваць у наступным выглядзе – пэўнай формулай:

“энцыклапедыя”	≈	расказ (тэрмін Я. Коласа) / раман ≈ / < эпапея	<	паэма
----------------	---	---	---	-------

Тым больш такі фармат ужо выспеў сам па сабе, бо шмат лірычна-філасофскіх адступленняў да таго часу было створана – настаў момант, калі паасобныя фрагменты пачалі складвацца ў пэўную выяву – пакрысе праяснялася панарамная карціна. Яна аказалася не “энцыклапедычным” расказам / гутаркай ці цыклам апавяданняў – а паэмай. Заставалася толькі завяршыць твор у сфарміраваным рэчышчы.

Такім чынам, у працэсе напісання “Новая зямля” азначалася аўтарам як *расказ* (у сэнсе апавядання) з рудыментамі гутаркі як літаратурнай з’явы XIX ст. “Энцыклапедычнаму” пласту твора сапраўды больш падыходзяць эпічныя жанры. Аднак у працэсе фарміравання “Новая зямля” ўвідавочнілася як *паэма* мадэрнага часу і вырасла ў ліра-эпічны твор з характэрнымі для яго сімвалізмам і фундаментальнасцю.

### Спіс літаратуры

1. **Адамовіч, А. М.** Беларускі раман : станаўленне жанра / А. М. Адамовіч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1961. – 290 с.
2. **Байкоў, М.** Новая беларуская літаратура: Якуб Колас. “Новая зямля” / М. Байкоў // Польшча. – 1923. – № 5–6. – С. 113–129.
3. **Билютенко, Е. И.** Романтическая шляхетская гавэнда в польской прозе XIX века : монография / Е. И. Билютенко ; науч. ред. С. Ф. Мусиенко. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 135 с.

4. **Бушмин, А. С.** Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры / А. С. Бушмин. – М. : Современник, 1980. – 334 с.

5. **Бярозка, Ю.** Сымон Музыка (морфалёгічны аналіз) / Ю. Бярозка // Літаратурная творчасць К. М. Міцкевіча (Якуба Коласа) : зборнік артыкулаў / Камісія па ўшанаванню ў Маскве дваццацігоддзя літаратурнай і грамадскай дзейнасці К. М. Міцкевіча (Якуба Коласа). – М. : [б. в.], 1926. – С. 26–50.

6. **Волков, Г.** Сова Минервы / Г. Волков. – М. : Молодая гвардия, 1973. – 256 с.

7. **Гачев, Г.** Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с.

8. **Гегель, Г. В. Ф.** Сочинения / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Соцэкгиз, 1959. – Т. IV : Феноменология духа. – 438 с.

9. **Гушча, Т.** Апавяданні / Т. Гушча. – Вільня : Выданне “Нашай Нівы” коштам Т. Г., 1912. – 62 с.

10. **Карский, Е. Ф.** Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 3, кн. 2 : Очерки словесности белорусского племени. – 704 с.

11. **Колас, Я.** Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012.

12. **Купала, Я.** Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 2002. – Т. 8 : Артыкулы, нататкі, выступленні, калектыўныя творы / рэд.: М. І. Мушынскі, В. У. Скалабан. – 463 с.

13. **Лазарук, М. А.** Беларуская паэма ў другой палавіне XIX – пачатку XX ст. / М. А. Лазарук. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 1970. – 270 с.

14. **Лойка, А. А.** Новая Зямля Якуба Коласа: Вытокі, веліч, характэрнасьць / А. А. Лойка. – Мінск : Выд-ва Міністэр. выш. сярэд. спец. і прафес. адукацыі БССР, 1961. – 157 с.

15. **Мушынскі, М. І.** Ад задумы да здзяйснення: творчая гісторыя “Новай зямлі” і “Сымона-музыкі” / М. І. Мушынскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1965. – 143 с.

16. **Мушынскі, М. І.** Свайму часу і вечнасці : зборнік артыкулаў / М. І. Мушынскі. – Мінск : Беларус. навука, 2021. – 479 с.

17. **Потебня, А. А.** Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.

18. **Трафімчык, А.** Лірычныя адступленні ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля”: жыццятворчы патрыятызм / А. Трафімчык // Польшча. – 2022. – № 11. – С. 91–109.

19. **Stepnik, K.** Poetyka gawędy wierszowanej / K. Stepnik. – Wrocław [etc.] : Ossolineum, 1983. – 197 s.

20. **Trafimczyk, A.** Лірычныя адступленні як элемент жыццятворчасці ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля”: філасофскія матывы / А. Trafimczyk // Białorutenistyka Białostocka. – 2020. – Т. 12. – С. 91–108.

## КАЛЯНДАР ПАМЯТНЫХ ДАТАЎ І ЮБІЛЕЙНЫХ ДЗЁН на 2023 год

### ЛІСТАПАД

- 1 лістапада** – 150 гадоў з дня нараджэння Івана Замойна (1873–1942), літаратуразнаўцы, паэта
- 120 гадоў** з дня нараджэння Лукаша Бэндэ (1903–1961), крытыка, літаратуразнаўцы
- 115 гадоў** з дня нараджэння Яўгеніі Пфляўмбаўм (1908–1996), паэтка
- 90 гадоў** з дня нараджэння Вячаслава Адамчыка (1933–2001), празаіка, перакладчыка, кінадраматурга
- 90 гадоў** з дня нараджэння Веры Ляшук, літаратуразнаўцы
- 75 гадоў** з дня нараджэння Міколы Пракаповіча, паэта

- 3 лістапада** – 75 гадоў з дня нараджэння Рыда Таліпава (1948–2011), рэжысёра
- 6 лістапада** – 70 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Карпана (1953–2016), мастака
- 7 лістапада** – 125 гадоў з дня нараджэння Клімента Якаўчыка (1898–1941), паэта, перакладчыка
- 100 гадоў** з дня нараджэння Аляксандра Драка хроста (1923–2008), паэта, перакладчыка
- 70 гадоў** з дня нараджэння Уладзіміра Голуба, мастака
- 65 гадоў** з дня нараджэння Паўла Вераб’ева, паэта  
*Заканчэнне на с. 14, 67, 69.*

Мікола ТРУС,  
кандыдат філалагічных навук

## ЯКУБ КОЛАС І АДАМ БАГДАНОВІЧ: ЖЫЦЦЁВЫЯ ПЕРАСЯЧЭННІ Ў ЛЮСТЭРКУ ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ, АРХІЎНЫХ КРЫНІЦ І КНІЖНЫХ ЗБОРАЎ

УДК 821.161.3.09(092)[Колас Я.+Багдановіч А.]:930.2

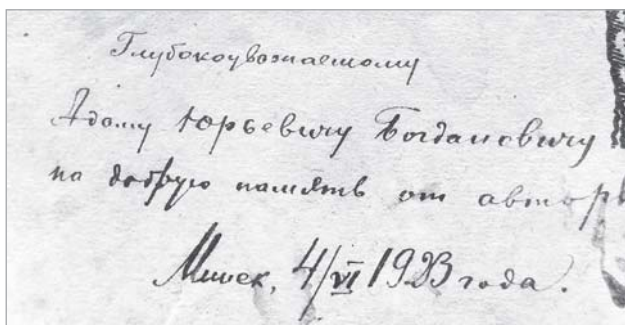
На аснове матэрыялаў, якія захоўваюцца ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа НАН Беларусі, Літаратурным музеі Максіма Багдановіча, у іншых установах краіны, асвятляюцца малавядомыя эпізоды біяграфічных і творчых судакрананняў прадстаўнікоў розных генерацый дзеячаў беларускай культуры. Выяўленыя і сістэматызаваныя архіўныя сведчання даюць магчымасць распрацоўваць асобныя сюжэтныя лініі, якія закранаюць гісторыю фарміравання кніжных збораў, архіўных калекцый і этапы іх апрацоўкі, навуковага асэнсавання.

Ключавыя словы: *беларуская літаратура, кніжныя зборы, архіўныя крыніцы, інскрыпты, эпістальярная спадчына, міждысцыплінарнае даследаванне.*

Little-known episodes of biographical and creative contacts of representatives of various generations of Belarusian cultural figures are covered on the basis of materials stored in the Jakub Kolas Central Scientific Library of the National Academy of Sciences of Belarus, the Maxim Bagdanovich Literary Museum, and other institutions of the country. Discovered and systematized archival evidence of make it possible to develop separate storylines that touch on the history of the formation of book collections, archival collections and the stages of their processing, scientific understanding.



Паэма “Новая зямля” з дарчым аўтографам Якуба Коласа, адрасаваным Адаму Багдановічу. З фондаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа НАН Беларусі.



Першыя гады існавання БССР звязаны з фарміраваннем пантэона новых герояў нацыі, адпаведных гістарычным запатрабаванням. У сферы культуры адным з першых прэтэндэнтаў быў заўчасна спачылы Максім Багдановіч, які на той

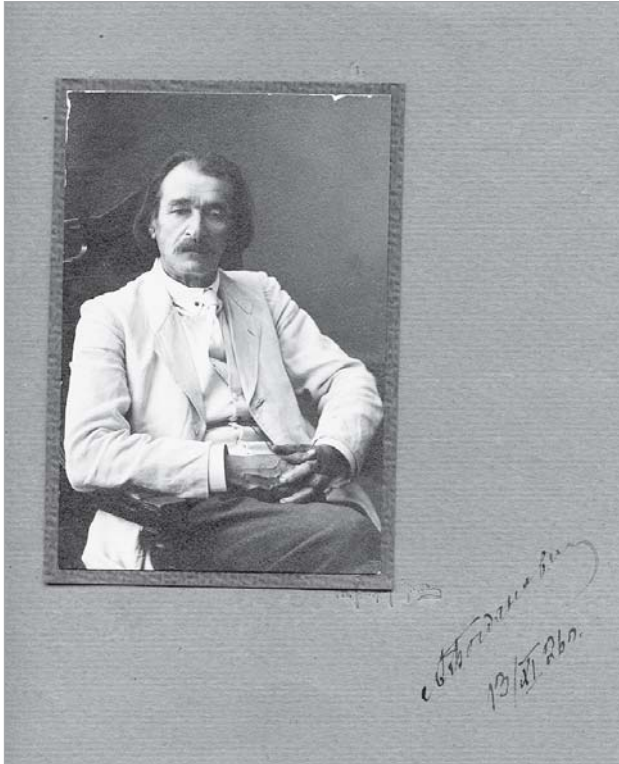
час ужо ўспрымаўся ў арэале легенды і агульнага захаплення творчасцю. Збіралася яго спадчына, планаваліся новыя выданні. У 1923 г. з пачэснай місіяй – перадаць архіў сына – у Мінск прыехаў бацька паэта.

Адам Ягоровіч у лісце ад 4 чэрвеня 1923 г. (захоўваецца ў фондах Літаратурнага музея М. Багдановіча), адрасаваным Паўлу Багдановічу ў Яраслаўль, даваў падрабязную справаздачу пра ўрачыстасць, наладжаную ў Беларускім дзяржаўным універсітэце. З прамовамі выступілі рэктар Уладзімір Пічэта, прафесар Міхаіл Пятуховіч, пісьменнік Міхаіла Грамыка. Было прынята рашэнне аб усталяванні памятнай дошкі ў гонар Максіма Багдановіча. Падпіска на яе праводзілася пры газавых лямпах, паколькі ў будынку раптоўна прапала электрычнасць. Подпіс Якуба Коласа і ўнесеная ім сума (100 рублёў) значацца пасля імёнаў Аркадзя Смоліча, Адама Багдановіча, Язэпа Лёсіка і Язэпа Дылы.

Рукапісны дакумент, які мае назву “Падпіска на мармуровую дошку, дзеля азначання дому на Камунальнай вуліцы, дзе радзіўся Максім Багдановіч”, пэўны час захоўваўся ў архіўных зборах Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

У фондзе старадрукаваных выданняў і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа НАН Беларусі (ЦНБ НАН Беларусі) зберагаюцца выданні “Новай зямлі” розных гадоў, у тым ліку з дарчымі подпісамі. Але найбольш каштоўнае першае, да таго ж – з інскрыптам, адрасаваным бацьку паэта<sup>1</sup>: “Глыбокамуважаемому Адаму Юрэвічу Богдановічу на добрую памяць

<sup>1</sup> ЦНБ НАН Беларусі. Калекцыя Адама Багдановіча: КАБ 728.



**Адам Багдановіч.** Яраслаўль, 13 лістапада 1926 г.  
З фондаў Літаратурнага музея Максіма Багдановіча.

от автора. Минск. 4/VI 1923 года” [1, с. 342]. У свой час знакаміты этнограф, выхадзец з Халопеніч (сёння гарадскі пасёлак у Крупскім раёне) пісаў, што ў яго было два імені (Адольф, Адам) і тры імені па бацьку (Георгіевіч, Юр’евіч, Ягоравіч). Перад намі той выпадак, калі разнайменнасць зафіксавана ў архіўным дакуменце, можна меркаваць, з падачы самога носьбіта.

Дата подпісу дазваляе лакалізаваць час заканчэння працы над рукапісам твора і выхаду кнігі з друку. Якуб Колас пісаў жонцы Марыі Дзмітрыеўне з Мінска ў Маскву 5 студзеня 1923 г.: «Сегодня же закончил я “Новую землю”. Конiec меня удовлетворяет в полной мере. Несколько штрихов – и “Новая земля” вполне оправдывает свое название и избавляет меня от надоедливой мысли, что содержание не соответствовало своему имени» [2, с. 27].

Паводле Збору твораў Якуба Коласа ў 20 тамах (2012, т. 20), “Новая зямля” з фондаў ЦНБ НАН Беларусі – першая кніга з дарчым подпісам аўтара з дзвюх сёння вядомых. Другі экзэмпляр узору 1923 г. захоўваецца ў Дзяржаўным літаратурна-мемарыяльным музеі Якуба Коласа (ДзЛММЯК)<sup>1</sup> і ўтрымлівае надпіс: “*Михаилу Дмитриевичу Каменскому от автора. 9/XI 23 г. Минск*” [1, с. 342].

У асабістай бібліятэцы аўтара “*Новай зямлі*” былі два выданні зборніка “*Вянок*” М. Багданові-

ча: 1913 і 1927 гг. Цяпер яны зберагаюцца ў фондах ДзЛММЯК, разам з яшчэ адным экзэмплярам першавыдання, перададзеным у 1966 г., які ўтрымлівае дарчы подпіс былога ўладальніка: “Музею Якуба Коласа. Ул. Чаржынскі”.

Адносна паэмы можна сказаць: праз істотны прамежак часу адбыўся круг – ці кнігазварот выдання, якое апынулася ў вядучай навуковай кніжніцы Беларусі, названай у гонар народнага паэта, аўтара “энцыклапедыі сялянскага жыцця”...

Яшчэ адно, але значна больш разгорнутае рукапіснае сведчанне сувязей Якуба Коласа з Адамам Багдановічам – ліст ад 31 студзеня 1940 г.:

*“Дорогой Адам Егорович!*

*Получил Ваше письмо и ходатайство Ваше. 5 февраля на заседании Президиума Академии мы рассмотрим Ваше заявление и вынесем решение – ходатайствовать о назначении Вам персональной пенсии перед Советом народных Комиссаров БССР. Уверен, что пенсия будет назначена. Кроме того, я поставлю в известность и Союз писателей о необходимости оказать Вам материальную поддержку. Всего лучшего.*

*Ваш Я. Колас.*

*31.I.1940 г. г. Минск”.*

Працяглы час дакумент захоўваўся ў рукапісным фондзе Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы АН БССР (ф. 19, воп. 1). Менавіта ён стаў адной з асноўных крыніц інфармацыі для Юльяна Пшыркова, вядучага коласазнаўца, пры падрыхтоўцы кнігі “*А. Е. Богданович*” (Мінск, 1966). Частка названага фонду, пачынаючы з 1990-х гг., за некалькі этапаў была перададзена ў Літаратурны музей Максіма Багдановіча.

#### ЯРАСЛАЎЛЬ – МІНСК

Паводле тастамента, складзенага ў маі 1938-га, за два гады да смерці, яраслаўскія кніжныя зборы былі скрупулёзна размеркаваны А. Багдановічам сярод спадчыннікаў. Сёння гэты дакумент захоўваецца ў фондах Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ), куды патрапіў у 1960-я гг.

Пра тое, што перададзеная з Яраслаўля ў Мінск бібліятэка А. Багдановіча стала адметнай з’явай у культурным жыцці краіны, сведчыць артыкул, змешчаны на старонках першага тома “*Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі*” (1984): “Асобнай калекцыяй зберагаецца ў аддзеле рэдкіх кніг і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Я. Коласа АН БССР з 1957. Налічвае 2153 экзэмпляры кніг.

Належала беларускаму этнографу, фалькларысту і мовазнаўцу А. Я. Багдановічу, які збіраў яе з 1918 (першы яго кнігазбор загінуў у Яраслаўлі ў час пажару 1918). Бібліятэка ўключы-

<sup>1</sup> ДзЛММЯК: КН 64.

чае выданні па гісторыі і філалагічных навуках, мастацкую літаратуру. У ёй кнігі 18 – 1-й чвэрці 19 ст., прыжыццёвыя выданні рускіх пісьменнікаў і паэтаў 19–20 ст., творы старажытных гісторыкаў, мемуары і даследаванні па гісторыі Расіі, ёсць кнігі з аўтографамі А. М. Горкага, Я. Коласа, І. Замоціна, К. Пешкавай і інш.” [3, с. 439].

Наталляй Яфімавай, аўтарам энцыклапедычнага артыкула, папярэдне быў апублікаваны тэкст у выданні “Книга в Белоруссии: книговедение, источники, библиография” (Мінск, 1981), з якога даведваемся найперш пра тое, што збор А. Багдановіча быў падзелены паміж рознымі ўстановамі краіны: “Бібліятэка была перададзена АН БССР у 1957 г. сынамі Багдановіча разам з яго багатым рукапісным архівам, які цяпер (па стане на 1981 г. – М. Т.) захоўваецца ў рукапісным фондзе Інстытута літаратуры імя Я. Купалы” [4, с. 106].

Даследчыца правяла скрупулёзны прафесійны агляд кніжнага збору А. Багдановіча: уся калекцыя прааналізавана з пункту гледжання ўласна бібліяграфічных характарыстык, тэматычных блокаў, аўтарскай прадстаўленасці і інш. У табліцы адлюстраваны колькасныя паказчыкі выданняў па розных навуках і сферах дзейнасці: рэлігія, філасофія, прыкладныя веды, сельская гаспадарка і г. д. Найбольшая колькасць выданняў прыпадае на блок “Філалагічныя навукі. Мастацкая літаратура” – 932 кнігі.

Адзначана, што другая бібліятэка не багатая на рарытэты. Сярод найбольш каштоўных – два выданні XVIII ст.: “Храм древности, содержащий в себе египетских, греческих и римских богов имена, родословие, празднества и бывшие при оных обряды... Переведен на российский язык” (2-е выд.; Масква, 1784); “Федра, Августова отпущенника, Нравоучительные басни, с Езопа образца сочиненные, а с латинских российских стихами преложенные...” (2-е выд.; СПб., 1787). Заслугоўваюць бібліяграфічнай увагі і некаторыя кнігі першай чвэрці XIX ст.

Шэраг спецыяльных выданняў быў у сферы даследчыцкіх зацікаўленняў А. Багдановіча падчас працы над манаграфіяй “Мова зямлі”, не апублікаванай пры жыцці аўтара, прысвечанай працэсу ўзнікнення і значэння рачных і азёрных найменняў Еўропы, Азіі і Паўночнай Афрыкі.

“Беларусіка” ў другім кніжным зборы А. Багдановіча прадстаўлена 40 выданнямі. З іх больш за палову – на беларускай мове; у асноўным яны датуюцца пачаткам 1920-х гг., але ёсць і раней-



Паштовая картка Якуба Коласа, адрасаваная Адаму Багдановічу. 31 студзеня 1940 г. З фондаў Літаратурнага музея Максіма Багдановіча.

шыя: “Вязанка” (СПб., 1903) Янкі Лучыны, “Курганная кветка” (Вільня, 1914) Канстанцыі Буйло, “Антон. (Абразы жыцця)” (Вільня, 1919) Максіма Гарэцкага. Тры кнігі рэпрэзентуюць творчасць Якуба Коласа: “Сымон-музыка” (Мінск, 1918), “Водгулле” (Мінск, 1922) і “Новая зямля” (Мінск, 1923) – з дарчым аўтографам аўтара, адрасаваным А. Багдановічу.

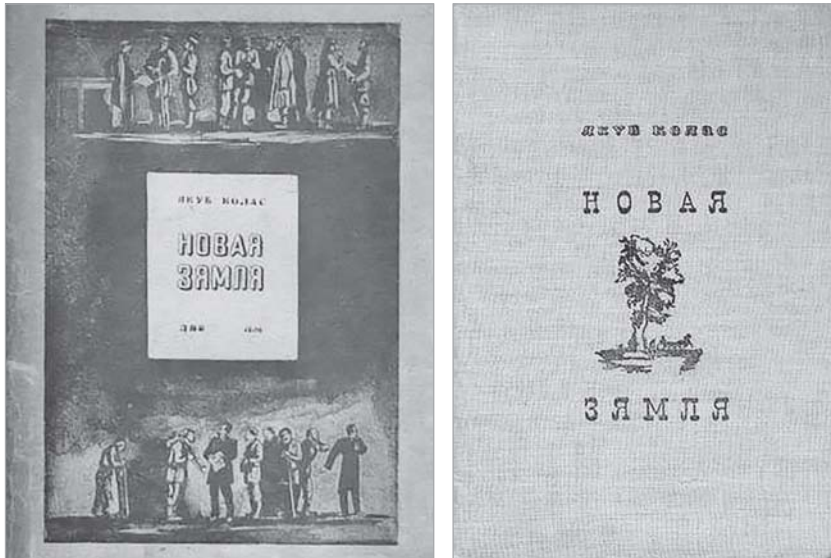
Некаторыя аспекты “Калекцыі Адама Багдановіча” (КАБ) разгледжаны таксама ў артыкулах супрацоўнікаў ЦНБ НАН Беларусі, апублікаваных у розных выданнях: “Бібліятэка А. Я. Багдановіча (1862–1940)” Аляксандра Сцефановіча (2018), “Кніжны знак у калекцыі Адама Ягоравіча Багдановіча” Вольгі Губанавай (2022).

#### АКАДЭМІКАЎ РОСЧЫРК

У фондзе старадрукаваных выданняў і рукапісаў ЦНБ НАН Беларусі захоўваюцца два выданні Івана Замоціна з подпісамі аўтара, адрасаванымі Адаму Багдановічу. Адно ўяўляе з сябе першую частку нарыса “М. А. Багдановіч”, апублікаваную ў часопісе “Узвышша” (1927, № 2). Тэксту папярэдняе верш Пятра Глебкі “Памяці М. Багдановіча”; у правым верхнім куце гэтай старонкі і змешчаны дарчы надпіс: “Глубокоуважаемому Адаму Егоровичу Богдановичу от автора 24/V 1927” (КАБ 2124).

Наступны рарытэт – асобны адбітак уступнага артыкула Івана Замоціна да другога тома акадэмічнага выдання твораў паэта: “М. Багдановіч. Крытычна-біяграфічны нарыс”. На тытульнай старонцы брашуры, выдадзенай у Мінску ў 1929 г., аўтограф “Глубокоуважаемому Адаму Егоровичу Богдановичу от автора” (КАБ 434).

Метадычныя нарысы І. Замоціна “Мастацкая літаратура ў школьным выкладанні. Выпуск



Вокладка і супервокладка паэмы “Новая зямля” (1934) Якуба Коласа. Мастак В. Шульц. З кнігі “Першая выстаўка мастацкага афармлення кнігі ў БССР” (Мінск, 1934).

першы” (Мінск, 1927) – кніга не са збору “Калекцыя Адама Багдановіча”, але выданне прыцягвае ў сілавое поле разгляду мінуўшчыны яшчэ адну выбітную асобу і адпаведныя сюжэтныя лініі даследавання. На тытульнай старонцы дарчы аўтограф: “Глубокоуважаемому Агафангелу Ефимовичу Крымскому от автора”.

Агафангел Крымскі (1871–1942) – адзін з заснавальнікаў і неадменны сакратар (1918–1929) Акадэміі навук Украіны. Вядомы гісторык, усходазнаўца, славіст, пісьменнік, дзве мініяцюры якога пераклаў на рускую мову Максім Багдановіч: “Пальмы гордые и лавры...” (укр. “Горді пальмы. Думні лавры...”), “Теплый гром. Цвета черешня...” (укр. “Теплий грім. Цвітуча вішня...”).

Пра тое, што кніга “Мастацкая літаратура ў школьным выкладанні” Івана Замоціна перад тым, як вярнуцца ў Мінск, усё ж пабывала ў Кіеве, сведчаць пячаткі бібліятэк Інстытута літаратуры імя Тараса Шаўчэнкі, Акадэміі навук УССР, Дзяржаўнай публічнай бібліятэкі УССР.

#### ПОМНІК І АДБІТАК ЭПОХІ: “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” – 1934

Розныя выданні вяршыннага твора Якуба Коласа дазваляюць не толькі весці гаворку пра саму паэму і дынаміку яе ўспрымання ў грамадстве, але і закранаць некаторыя пытанні развіцця кнігавыдавецкай і бібліятэчнай справы ў краіне. Асабліва калі да асобных экзэмпляраў дакранулася рука класіка. Рукапісная мемарыяльнасць заклікае сфакусіраваць увагу на асобных нюансах і эпізодах, у тым ліку дагэтуль нераспрацаваных у коласазнаўстве.

“Купіць зямлю, прыдбаць свой кут / Каб з панскіх выпутаца пунт...”; “Свая зямля – вось што аснова!” – ключавыя радкі твора падчас калек-

тывізацыі прагучалі неадпаведна часу і выклікалі жорсткую крытыку.

У першым выданні “Новай зямлі” (1923) прадмовы ў яе звыклым фармаце не было. Але на асобнай, не нумараванай старонцы змешчаны адзін лаканічны, кідкі для вочка сказ з подпісам пісьменніка (тут і далей захоўваецца правапіс арыгінала): “Падзеі апісаныя ў гэтай поэме, адносяцца к часу 1890–1900 гадоў. **Якуб Колас**” [5].

Трэцяе выданне “Новай зямлі” (1934) выйшла пад рэдакцыяй Л. Бэндэ. У адрозненне ад першага яно змяшчае ўступнае слова “Ад аўтара”, датаванае

27 жніўня 1933 г., з разгорнутымі тлумачэннямі твора: “Сваімі вытокамі паэма зыходзіць з канца дзевятнацатага стагоддзя, калі самаўладна-паліцэйская сістэма буяла ў поўнай сіле, калі ўсе прадушыны новым і свежым паведам думкі былі шчыльна пазамыканы, а на шмат якіх закутках Беларусі яшчэ захаваліся рэшткі прыгонніцтва” [6, с. 3].

Гэта адзін з довадаў, прыведзеных аўтарам у якасці вымушанага апраўдання. Сутнасць грамадскіх прэтэнзій, агучаных за папярэднія гады на адрас твора, выкладзена з самага пачатку прадмовы: «Паэма “Новая зямля” з яе асноўным мэтаймкненнем бяспрэчна гучыць дысанансам нашай эпосе, эпосе пабудовы сацыялізма, эпосе калектывнай працы. Тэндэнцыі ўласніцтва, паложаныя ў аснову поэмы, асабліва выпінаюцца на фоне калгаснага будаўніцтва сёнешняга дня.



Тытульная старонка “Новай зямлі” (1934) з дарчым надпісам аўтара. З фондаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа НАН Беларусі.

Гэта акалічнасць прымушала і нашу крытыку, і наша выдавецтва, і нават, можа, і чытача ставіцца ў дачыненне да паэмы холадна і падазрона: ці патрэбна наогул паэма гэта ў нашы дні? ці ёсць сэнс выпускаць яе паўторным выданнем?» [6, с. 3].

Аўтар твора недвухсэнсоўна вызначае сваю пазіцыю: «Мне думаецца, што ў аснове такіх запытанняў і такіх непрыязных адносін да паэмы ляжыць вялікае непаразуменне. Для таго, каб правільна ставіцца да паэмы, трэба прадставіць тую эпоху, помнікам і адбіткам якой з’яўляецца паэма “Новая зямля”» [6, с. 3].

Пісьменнік канстатуе, што сацыяльнае становішча Міхала, галоўнага героя ліра-эпічнага твора, – “становішча нявольніка і бяспраўнага чалавека”. “Дзе ж шукаць гэтае выйсце?” – задаецца пытаннем аўтар у кантэксце мінулай эпохі і прыводзіць словы “пануючага класа”: “*Всяка душа власцем прыдзержашчым да павінуецца*”. І следам фіксуе наступную фразу, узятую таксама ў двукоссе: “Цярпі і без наракання знось свой крыж, сваю долю” [6, с. 4].

На мяжы ХХ–ХХІ стст. інтэрпрэтацыя “Новай зямлі” праз хрысціянскую традыцыю разгарнулася ў коласазнаўстве даволі шырока, і найперш у працах Уладзіміра Конана. Сёння ж не можа не выклікаць даследчыцкую ўвагу апеляванне ў 1933 г. (паводле напісання прадмовы) да рэлігійных тэкстаў. І гэта ва ўмовах ваяўнічай антырэлігійнай палітыкі; прытым без агульнапрынятага сарказму або адкрытай з’едлівай крытыкі.

Першы выраз, скарыстаны пісьменнікам, узяты з Паслання апостала Паўла да рымлян (Рым. 13, 1). Ён амаль поўнасцю супадае з тэкстам Елізавецінскай Бібліі<sup>1</sup>, толькі Якуб Колас агучыў першую палову выслоўя. Паводле першакрыніцы: “*Всяка душа властем предержашчым да повинуется: несть бо власть аще не от Бога, сущия же власти от Бога учинены суть*” [7].

Другое выслоўе – вольны пераказ, свайго роду беларуская інтэрпрэтацыя сутнасці біблейнага царкоўнаславянскага тэксту, у якім ідзе гаворка пра пакорнасць уладам і выкананне заповедзяў.

“*У набыцці ўласнага кавалка зямлі, у сваёй уласнай гаспадарцы бачыў Міхал сваё вызваленне, сваё выйсце з становішча панскага нявольніка. Гэта ідэя, ідэя сваёй зямлі, свайго ўласнага кутка, захоплівае яго цалкам, гэтай ідэі аддае ён сваё жыццё*, – тлумачыць пісьменнік і рэфлексуе з пазіцыяй сучаснасці: – *Але Міхал выбірае ня-*

*правільны, фальшывы шлях свайго вызвалення – і ў гэтым яго вялікі і сапраўдны трагізм – уласны кавалак зямлі, свая гаспадарка, да якой з усёю палкасцю свайго сэрца імкнецца Міхал і ў якой бачыць ён сваё вызваленне, не могуць даць яму гэтай волі, гэтага вызвалення*”. Адсюль і аўтарская выснова: “*Вось гэту акалічнасць трэба мець на ўвазе, падыходзячы да крытычнай ацэнкі “Новай зямлі”*» [6, с. 4].

### З ПАСЛЯВАЕННАЙ АБДУДОВЫ

З Акадэміяй навук БССР Я. Колас непасрэдным чынам звязаны з канца 1920-х гг.: акадэмік (1928), член Прэзідыума і віцэ-прэзідэнт (1929). Лагічная, а ў нашым выпадку і дакументальна пацверджаная сувязь пісьменніка з акадэмічнай бібліятэкай.

Падчас Вялікай Айчыннай вайны вядучая навуковая кніжніца рэспублікі была разрабавана нямецка-фашысцкімі захопнікамі. Толькі ў 1957 г. фонд бібліятэкі перабольшыў даваенны ўзровень.

Народны паэт перадаў выданне “Новай зямлі” (1934) і пакінуў на ім у 1950 г. дарчы аўтограф: “*Бібліятэцы Акадэміі Навук БССР Якуб Колас. 6.П.1950 г.*”.

Такім чынам, перад намі адзін невялікі, але шаноўна-памятны эпізод у гісторыі ўзнаўлення даваенных кніжных збораў, дабрачынны жэст класіка літаратуры.

Адрас Акадэміі навук у 1950-я гг. – праспект Сталіна, 108. З 1948 да 1966 г. кніжніца мела назву “*Фундаментальная бібліятэка імя В. Р. Бялінскага*”, потым была перайменавана ў гонар Якуба Коласа (сучасная назва: Цэнтральная навуковая бібліятэка імя Якуба Коласа НАН Беларусі). У пачатку 1950-х гг., пра якія ідзе гаворка, акадэмічная бібліятэка размяшчалася па адрасе: вул. Пушкіна, 56 (цяпер праспект Незалежнасці, 6б). Асобны будынак па вул. Сурганава, 15 вядучая навуковая кніжніца краіны атрымала ў 1967 г.

### МАСТАЦКІЯ ТАЯМНІЦЫ

У “Новай зямлі” (1934) была супервокладка, якая, на жаль, не захавалася пасля выпрабаванняў часу на экзэмпляры ЦНБ НАН Беларусі, а таксама ў іншых вядучых бібліятэках краіны. У кнізе ўказана: “*Супервокладка і вокладка Шульца В.*”.

Адносна магчымага аўтарства прафесійна пракансультавала Надзея Усава, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела навукова-асветніцкай работы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

Імя В. А. Шульца значыцца ў пераліку ўдзельнікаў Першай выстаўкі мастацкага афармлення

<sup>1</sup> Пераклад Святога Пісання на царкоўнаславянскую мову ўбачыў свет у 1751 г., падчас кіравання імператрыцы Елізаветы Пятроўны. Дваццатае выданне было ажыццёўлена ў Маскве ў 1839 г.

кнігі 1934 г. у Мінску, прысвечанай 10-годдзю з дня заснавання Беларускага дзяржаўнага выдавецтва. Больш на мерапрыемствах падобнага фармату яно не сустракаецца.

Даследчыцай выказана меркаванне, што В. Шульц быў братам Габрыэла (Гаўрыіла) Аляксандравіча Шульца (1903–1974), аспіранта, скульптара, выкладчыка Віцебскага мастацкага тэхнікума (1929–1931). У 1934 г. ён жыў у Ленінградзе, выкладаў на курсах павышэння кваліфікацыі пры Ленінградскім інстытуце жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя Рэпіна. Гаўрыіл Шульц таксама быў удзельнікам мастацкіх выставак у БССР.

Цалкам верагодна, што мы маем справу са звычайнай блытанінай у фіксацыі імені, аўтарам вокладкі быў сам Г. А. Шульц – скульптар. На гэта ўказвае падабенства малюнка вокладкі на скульптурны фрыз. У той час усе мастакі імкнуліся да супрацоўніцтва з выдавецтвамі, ганарары былі вялікія.

Экзэмпляр “Новай зямлі” з дарчым аўтографам аўтара змяшчае яшчэ адну немалаважную пазнаку часу, мастацтва і культуры шанавання кнігі – экслібрыс на другой старонцы вокладкі з тэкстам: “Ex libris ФБ АН. Аддзел рэдкай кнігі. Беларусіка”. Створаны ў 1964 г. аддзел рэдкіх кніг стаў другім структурным падраздзяленнем такога кшталту ў бібліятэчнай практыцы краіны.

На наш запыт Аляксандр Сцефановіч, загадчык аддзела кнігазнаўства Цэнтра даследаванняў старадрукаваных выданняў і рукапісаў ЦНБ НАН Беларусі, правёў спецыяльны росшук ад-

носна аўтарства экслібрыса. Высветлілася, што яго стварыла Жанна Каравянка-Вараб’ёва, выкладчыца кафедры прамысловай графікі Харкаўскага мастацка-прамысловага інстытута, сябра Саюза мастакоў УССР і харкаўскага клубу экслібрыстаў...

Такім чынам, зварот да канкрэтных выданняў, актуалізаваны сёлетнім юбілеем паэмы, можа стаць трыгерам комплекснага даследавання, звязанага з гісторыяй літаратурнай крытыкі, кніжнай ілюстрацыі, а таксама ўзаемадзейненняў класіка з вядучай навуковай бібліятэкай Беларусі.

### Спіс літаратуры

1. **Колас, Я.** Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Т. 20 : Лісты (1954–1956 і недатаваныя), аўтабіяграфіі, дзённікі, інскрыпты. – 698 с.
2. **Колас, Я.** Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Т. 18 : Лісты (1908–1942). – 679 с.
3. **Яфімава, Н. А.** Бібліятэка А. Я. Багдановіча / Н. А. Яфімава // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. – Мінск : БелСЭ, 1984. – Т. 1. – С. 439.
4. **Ефимова, Н. А.** Библиотека А. Е. Богдановича / Н. А. Ефимова // Книга в Белоруссии: книговедение, источники, библиография (сборник статей). – Минск : Центральная научная библиотека им. Якуба Коласа АН БССР, 1981. – С. 106–124.
5. **Колас, Я.** Новая зямля : [паэма] / Я. Колас. – Мінск : Беларускае каперацыйна-выдавецкае таварыства “Савецкая Беларусь”, 1923. – 287 с.
6. **Колас, Я.** Новая зямля : паэма / Я. Колас. – Выд. 3-е. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, Літаратура і мастацтва, 1934. – 334 с.
7. **Біблія онлайн** [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <https://bible.by/verse/52/13/1>. – Дата доступа: 05.07.2023.

### Працяг. Пачатак на с. 8.

**8 лістапада** – 140 гадоў з дня нараджэння Вацлава Ластоўскага (1883–1938), гісторыка, філолага, этнографіа, пісьменніка, літаратуразнаўцы

125 гадоў з дня нараджэння Дзмітрыя Захара (1898–1951), дырыжора, рэжысёра, кампазітара

120 гадоў з дня нараджэння Міхася Явара (сапр. Карась; 1903–1933), паэта

115 гадоў з дня нараджэння Міхася Багуна (сапр. Bloshkin; 1908–1938), пісьменніка

95 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Ляпешкіна (1928–1994), паэта

85 гадоў з дня нараджэння Івана Сачанкі, гісторыка, публіцыста

75 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Бяспалага (1948–2016), акцёра, рэжысёра

**9 лістапада** – 165 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Стукаліча (1858–1918), гісторыка, краязнаўцы, літаратуразнаўцы

100 гадоў з дня нараджэння Георгія Сіненкі, літаратуразнаўцы, крытыка

75 гадоў з дня нараджэння Юрыя Герасіменкі-Жызнеўскага (1948–1997), мастака

**11 лістапада** – 120 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Ільінскага (1903–1967), акцёра, народнага артыста Беларусі

**12 лістапада** – 200 гадоў з дня нараджэння Паўла Шпілеўскага (1823–1861), этнографіа, фалькларыста, драматурга, публіцыста

130 гадоў з дня нараджэння Апалінарыя Пупко (1893–1984), майстра разьбы па дрэве

100 гадоў з дня нараджэння Барыса Паўлёнка (1923–2012), празаіка, кінасцэнарыста

80 гадоў з дня нараджэння Юрыя Сохара, тэатразнаўцы

65 гадоў з дня нараджэння Леаніда Пранчака, паэта, публіцыста

**14 лістапада** – 90 гадоў з дня нараджэння Леаніда Пракопчыка (1933–1998), празаіка, драматурга

**15 лістапада** – 70 гадоў з дня нараджэння Сяргея Шульгі (1953–2020), кінарэжысёра, акцёра

**16 лістапада** – 130 гадоў з дня нараджэння Леанілы Чарняўскай (Гарэцкай; 1893–1976), празаіка, перакладчыцы, педагога

Заканчэнне на с. 67, 69.

Юлія НАЗАРАНКА,  
кандыдат філалагічных навук

## ЗАЎСЁДЫ НОВАЯ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” ВЫСЛОЎІ З ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА Ў СВАТЛЕ АФАРЫСТЫЧНАСЦІ

УДК 811.161.3'373

Сцвярджаецца неаслабная цікавасць да літаратурнай спадчыны класіка беларускай літаратуры Якуба Коласа, у прыватнасці да “мастацкай энцыклапедыі жыцця беларускага сялянства” – паэмы “Новая зямля”. Робицца агляд выслоўяў з тэксту паэмы, прапануецца іх класіфікацыя па суаднесенасці з прэцэдэнтнымі лексемамі, характэрнымі для ўсёй мастацкай творчасці класіка.

Ключавыя словы: *аўтарскае выслоўе, нацыянальная ідыяматыка, тэкст, літаратурная мова, афарыстычнасць, прэцэдэнтная лексема.*

An unwavering interest in the literary heritage of the classic of Belarusian literature, Jakub Kolas, in particular, in the “artistic encyclopedia of the life of the Belarusian peasantry” – the poem “New Earth” is confirmed. An overview of sayings from the text of the poem is made, their classification is proposed in relation to precedent lexemes characteristic of all the artistic work of the classic.

Выслоўе як тэкст пэўнага тыпу належыць адначасова мове, літаратуры, рытарычнай практыцы, нацыянальнай культуры. Вывучэнне выслоўяў Якуба Коласа дае магчымасць падысці да іх з пазіцый лінгвістыкі, рыторыкі, лінгвакультуралогіі, стылістыкі, тэксталогіі, тэорыі мастацкай мовы аўтара і г. д.

Матэрыялам для даследавання сталі фрагменты (каля тысячы) твораў Якуба Коласа, эксцэпіраваныя з 12-томнага Збору твораў (Мінск: Дзяржвыд БССР, 1961–1964)<sup>1</sup> на падставе гіпотэзы аб тым, што гэтыя фрагменты маюць самадастатковую значнасць як аўтарскія выслоўі, якія могуць ужывацца ў якасці інтэртэкстаў (у іншых пісьмовых і вусных кантэкстах) побач з народнымі ўстойлівымі выразамі розных жанраў. З іх 105 узяты з “Новай зямлі” (т. 6). Як бачым, амаль дзясятая частка вершаваных выказаў прыпадае на адзін твор, але гэта не дзіўна, улічваючы энцыклапедычнасць паэмы, яе месца ў беларускай літаратуры і тое, што квінтэсэнцыя творчасці класіка заключаецца ў знакамітых радках твора: *Мой родны кут, як ты мне мілы!..*

Даследаванне твораў і мовы Якуба Коласа з гэтых пазіцыяў дае магчымасць увесці ва ўжытак значную колькасць трапных аўтарскіх выслоўяў, на матэрыяле якіх могуць быць вырашаны актуальныя навуковыя задачы, такія, як шляхі ўзнiкнення выслоўяў, прэцэдэнтная значнасць іх лексічных сродкаў, сэнсава-граматычная і жанрава-відавая рубрыкацыя, моўна-стылістычныя асаблівасці, ідыяматычная вартасць.

З узбагачэннем маўлення значнай колькасцю аўтарскіх трапных выказаў, з паглыбленнем вывучэння моватворчай дзейнасці Якуба Коласа звязана фарміраванне адносна новай для бела-

рускай філалогіі галіны – ідыяматыкі беларускай мовы. Цяпер мы маем магчымасць больш шырока выкарыстоўваць у навучанні мове ідэі і матэрыялы мастацкага дыскурсу, развіваць навучэнцаў за кошт узбагачэння іх лексікону нацыянальна афарбаванымі крылатымі словамі і далучаць іх да моўна-маўленчых здабыткаў нацыянальнай культуры. Артыкул змяшчае ўзоры для далейшага збору аўтарскіх выслоўяў у мэтах падрыхтоўкі новых выданняў нацыянальнай афарыстыкі.

Даследаванне сукупнасці аўтарскіх выслоўяў не толькі раскрывае таямніцу духоўнага свету паэта, але і адказвае на пытанне, як сказ-выказванне ператвараецца ў выслоўе, як яно набывае крылатасць – трапнасць, глыбіню, выразнасць.

Трэба падкрэсліць, што тэрмін “выслоўе” будзе выкарыстоўвацца як родавае паняцце для ўсіх тых “выслоўных мікражанраў”, якія так удала ствараў і так шырока ўжываў беларускі класік; г. зн. афарызмы, сентэнцыі, мудраслоўі, аўтарскія прыказкі, грэгарыі, фразеалагізмы, жарты, дыялогі пэўных тыпаў, максімы, павучанні будучы акрэслівацца, ілюстравацца і аналізавацца як асобныя віды Коласавых выслоўяў. Задача вельмі няпростая, бо, як адзначыў Карэл Гаўзенблаз, “у лінгвістыцы няма сістэматычнай класіфікацыі таго матэрыялу, які дадзены ёй першапачаткова, а менавіта класіфікацыі *маўленчых твораў*” [1, с. 57].

### ВЫСЛОЎЕ Ў ТВОРЧАЙ СПАДЧЫНЕ ЯКУБА КОЛАСА

Аўтарскае выслоўе можа існаваць і стварацца самастойна як твор пэўнага малага жанру літаратуры і ў складзе кантэксту іншых твораў. Якраз апошняе і характэрна для мастацкай творчасці Якуба Коласа, для яго творчай манеры. “Іменна творчай манеры, бо шматлікія факты сведчаць пра тое, што Якуб Колас добра ўсведамляў мастацкую вартасць і магчымасці гэтага жанру, але не імкнуўся звяртацца да яго дзеля яго самога, за-

<sup>1</sup> Цытаты падаюцца паводле гэтай крыніцы з пазначэннем старонкі ў дужках.

тое вельмі ахвотна, шырока выкарыстоўваў яго, па-майстэрску ўводзячы ў мастацкую тканку іншых, больш буйных твораў” [5, с. 59].

*Мой родны кут, як ты мне мілы!..; Будзем плыць памалу далей, хоць далёка берагі...; Як паглядзіш – божа мілы! Што з людзьмі робіць чын?; Сутокі неба і зямлі; Веды ў адну столку; Залатыя словы, хоць, сказаць, не новы; Які ён гога! які дока! Як ён нясе сябе высока!; Не гаварыў, а сек языкам!* – большасць выказаў – гэта мікрачасткі паэмы “Новая зямля”, якая разышлася на цытаты.

Сярод выслоўяў Якуба Коласа – вельмі разнастайных па тэме, глыбіні думкі, моўных сродках, аб’ёме – нямала і такіх, што прызначаны хутчэй для ўдумлівага чытання, а не для выкарыстання ў маўленні ў якасці “літаратурных прыказак”.

#### ПРЭЦЭДЭНТНЫЯ ЛЕКСЕМЫ ЯК ПАДСТАВА ТЭМАТЫЧНАЙ КЛАСІФІКАЦЫІ ВЫСЛОЎЯЎ

У працэсе вызначэння рытарычнага сэнсу аўтарскага выслоўя думка чытача паслядоўна праходзіць, паступова “ўздымаючыся”, некалькі ступеняў. Дэкадзіраванне, прачытанне тэксту перш за ўсё рухаецца, згодна з антыноміяй “мова – маўленне”, ад сказа – адзінкі мовы як пэўнай фармальна-граматычнай пабудовы, увасобленай праз сінтагматычныя сувязі членаў сказа, што матэрыялізаваны, аформлены тымі ці іншымі лексічнымі адзінкамі, – да *выказвання* – адзінкі маўлення, маўленчай рэалізацыі сказа, калі істотнымі становяцца такія маўленчыя з’явы, як парадак слоў і лагічнае (тэма-рэматычнае) члянненне, інтанацыя і тактавы падзел, мадальнасць, пабочныя словы, звароткі, разнастайныя кантэкставыя сувязі выказанай думкі і пад.

Тэкставае значэнне сказа, кантэкставае значэнне выказвання і падтэкставы сэнс выслоўя ў іх трохступенным суднясенні падпарадкоўваюцца агульным заканамернасцям спараджэння сэнсу дыскурсу: “...сэнс выражаецца ў значэннях (як матыў у мэтах), а не значэнне ў сэнсах” [3, с. 293]. Нам падаецца, што гэтае палажэнне, сфармуляванае знакамітым псіхалагам, дае падставы паставіць яшчэ адно лінгвістычнае пытанне – пытанне пра ўнутраную форму выслоўя.

Можна дапусціць, што кантэкставае значэнне выказвання матывуе, у пэўнай ступені прадвызначае сэнс выслоўя, і сувязь паміж імі можа быць акрэслена як унутраная форма апошняга. Як, напрыклад, агульнае значэнне ‘гаварыць аб-што’, якое ўласціва фразеалагізмам-сінонімам *лухту плесці, гарох з капустаю мяшаць, мох з балотам несці, сем карабоў наверхці, языком малоць* [8, с. 80], матывуецца семантычнай і фармальнай структурай гэтых ідыём, так і пераносна-пашыральнае значэнне (сэнс) пэўнага выслоўя вынікае з семантычнай і фармальнай

структуры адпаведнага эксцэпіраванага з кантэксту выказвання, напрыклад: *Ды рыбакі не ўсе аднакі – / Свае ў іх густы і адзнакі* (с. 88) → сэнс ‘людзі не падобныя адзін на аднаго’.

Авалодванне зместам выслоўя, асэнсаванне яго адбываецца ў пэўным кагнітыўным полі. Аднясенне тэксту да яго здзяйсняецца з дапамогай ключавых паняццяў [10, с. 108–109], якія перадаюцца прэцэдэнтнымі моўнымі адзінкамі – лексемамі, уласнымі найменнямі, выказваннямі, тэкставымі рэмінісцэнцыямі [9, с. 83–107] і пад. І само выслоўе, як мы ўжо адзначалі, можа быць ахарактарызавана як прэцэдэнтны тэкст.

Сярод прэцэдэнтных феноменаў для нашай працы як найважнейшае будзе выкарыстоўвацца паняцце прэцэдэнтнай лексемы. Прэцэдэнтная лексема – слова, якое, акрамя канкрэтнага лексічнага значэння, мае яшчэ статус знака найвышэйшай духоўнай каштоўнасці. Такія лексемы А. Лосеў называў “роднымі і вечнымі словамі” [4, с. 32]. “Найвышэйшай формай значэння служыць *каштоўнасць*. Прэцэдэнтная лексема ў свядомасці носьбіта мовы выступае як своеасаблівы фрэйм – адмысловая ўніфікаваная канструкцыя ведаў, як спосаб семантызацыі вопыту, як цэнтр лексічнага поля і адначасова як сродак духоўна-культурнага структуравання рэчаіснасці, інструмент і катэгорыя семантыкі разумення, паказчык кагнітыўнага развіцця моўнай асобы” [2].

Вакол прэцэдэнтнай лексемы групуюцца іншыя парадыматычна і сінтагматычна звязаныя з ёю адзінкі – сінонімы, антонімы, дэрываты і г. д., утвараючы своеасаблівае кагнітыўнае поле, якое, бясспрэчна, з’яўляецца феноменам нацыянальнай культуры.

Яшчэ раз падкрэслім, што гаворка ідзе не пра ўласныя імёны, а пра лексіку звычайную, агульную. Яна адлюстроўвае духоўную культуру этнасу не ў меншай ступені, чым адзінкі, якім у навуцы прысвечана мноства даследаванняў, – фразеалагізмы, прыказкі і іншыя малыя фальклорныя жанры і пад. Урэшце, прэцэдэнтнасць агульнай лексемы сцірае грані паміж яе лексікаграфічным азначэннем, энцыклапедычным тлумачэннем і філасофска-культуралагічным аналізам.

Эстэтычна-мастацкі дыкурс і духоўная культура ў цэлым могуць быць прадстаўлены (але не вычарпаны) у выглядзе моўна-культурнай парадыммы як сацыяльна-пазнавальнай мадэлі, што ляжыць у аснове мовы і разам з тым звязана з адпаведнымі сферамі духоўнай культуры. Элементамі такой парадыммы будуць ключавыя (прэцэдэнтныя) лексемы, якія выбіраюцца эмпірычна на падставе ведаў.

Не ставячы сабе мэту вычарпальна апісаць прэцэдэнтнасць гэтых ключавых лексем, мы будзем раскрываць іх сэнс праз антэцэдэнтныя дэ-

фініцыі і праз прыклады аўтарскіх выслоўяў. Антэцэдэнтная дэфініцыя – гэта спосаб раскрыцця сэнсу прэцэдэнтнай лексемы праз спісы яе антэцэдэнтаў – іншых лексічных адзінак, якія ўзяты з тэксту твораў і ўмоўна лічацца тымі, што папярэднічаюць агульнай (найбольш абстрактнай) лексеме, напрыклад: *чалавек* – гэта *Сымон, Апанас, Ян; галава, ногі, горла; гонар, злосць; маладзец, дурыла; вулічны выжыга, добрае імя* і г. д.

Моўна-культурная парадыгма будзеца на падставе аналізу аўтарскай мовы, яе семантычнай сістэмы, яе актуалізацыі ў тэксце згодна з правіламі рытарычнага дыскурсу. Для выслоўяў Якуба Коласа такая парадыгма будзе ўключаць наступныя (найбольш агульныя!) прэцэдэнтныя лексемы: *чалавек, лёс, прырода, радзіма, праца, дарога, думка, слова, гора-радасць, вобразы-сімвалы*. Прасочым, як размяркоўваюцца выслоўі з паэмы “Новая зямля” па прэцэдэнтных лексемах.

**Чалавек** – “мера ўсіх рэчаў”, а паняцце “чалавек” – усеагульная, але сэнсава варыятыўная ўніверсальная катэгорыя [6, с. 5], і таму прэцэдэнтны характар лексемы павінен быць асабліва дакладна акрэслены ў рамках той ці іншай сістэмы поглядаў. Мы разглядаем гэтую лексему як асноўнае абзначэнне галоўнай тэмы ўсёй творчасці Якуба Коласа, як найпершы, ключавы культуралагічны канцэпт сукупнасці яго выслоўяў-разважанняў, назіранняў, сентэнцый, іранічных ацэнак і г. д.

Прэцэдэнтную лексему *чалавек* і яе антэцэдэнты знаходзім у такіх аўтарскіх выслоўях: *І людзі простыя так ветлы, / І погляд добры іх і светлы...* (с. 203); *Ўвесь час варушымся, збіраем, / Канца ж патрэбам тым не маем* (с. 268); *– Ну, дзядзька, як на смак, прызнайся? / Паскудства, брат, і не пытайся!* (с. 62); *...Вось быў шчупак – усім ім бацька!* (с. 19) і інш.

Паняцце *лёсу* чалавека – незвычайна ёмістае, яно не толькі прысутнічае ва ўсіх міфалагічных, рэлігійных, філасофскіх і этычных сістэмах, але і складае ядро нацыянальнай і індывідуальнай свядомасці. Лёс чалавека – адвечная тэма мастацкай літаратуры. Пра важнасць для паэта гэтага канцэпту і гэтай прэцэдэнтнай лексемы сведчаць наступныя выслоўі: *Эх, вы нявіннасьць і прастэча! / Цямны вам лёсы чалавечы* (с. 232); *Іх захапляў свет безгранічны / І ўласны лёс іх таямнічны* (с. 187); *Ім цёмна, нема кніга лёсу, / Яны не бачаць далей носу...* (с. 105); *Людскі наш лёс – былінка поля, / Пылок нязначны – наша доля...* (с. 70); *Другі лягчэй знаходзіць жонку – / Свой вечны лёс, сваю красу, / Чым дзядзька добрую касу* (с. 212).

Вакол лексемы *лёс* у выслоўных тэкстах Якуба Коласа групуюцца шматлікія іншыя адзінкі. Прычым цяжка абмежаваць асацыятыўнае поле з семантыкай ‘лёс’, бо гэтая лексема мае ўсеабдым-

ны характар: яна так ці інакш закранае ўсе праявы чалавечага жыцця і таму вакол яе можна згрупаваць ледзь не ўсе выслоўі і іх лексічныя сродкі: *Чым больш з людзей хто выдатнейшы, / Таго і зоркі бляск яснейшы...* (с. 186); *Ды ты жыцця, брат, не здадеш, / Як ты ні дурыш, ні шалееш* (с. 164); *На свеце ўсё канец свой мае, / І ты, мінуціна змяркання, / Спяеш нам песню расставання* (с. 121). Слова *лёс* працягвае актыўна выкарыстоўвацца ў самых разнастайных сучасных тэкстах, паглыбляючы і пашыраючы свой прэцэдэнтны характар.

**“Прырода – найцікавейшая кніга, якая разгорнула прад вачамі кожнага з нас. Чытаць гэту кнігу, умець адгадаць яе мнагалучныя напісы – хіба ж гэта не ёсць шчасце?”** – пісаў Якуб Колас. “Чытаць кнігу божай прыроды” – прадвызначэнне кожнага чалавека, бо любы з нас яе неад’емная частка. У наш урбанізаваны век суседзі з аднаго дома часта не ведаюць адзін аднаго нават у твар, а пра азёры, лес, рэкі нагадвае толькі тэлеэрклама, прычым у кантэксце напаміну аб тым, што гэта ўсё можа знікнуць. Таму Коласавы выслоўі, лейтматывам якіх выступае любоў да прыроды, падаюцца надзвычай актыўнымі: *Сама прырода тая / Паважнасьць свята адчувае...* (с. 205); *На што вада, але і тая / Не ўсюды роўны нораў мае...* (с. 33). “Мнагалучны” свет прыроды адлюстраваны ў паэме шматбакова, сакавіта і вельмі вобразна.

Лексема **радзіма** як моўна-культурны канцэпт неаднаразова даследавалася на матэрыяле розных моў, на матэрыяле беларускай мовы яна спецыяльна разглядалася ў працы С. Прохаравай [7, с. 141–156]. Характэрна, што асноўны заглавак у яе – гэта крылатыя словы Якуба Коласа: “Мой родны кут, як ты мне мілы...” (падзаглавак: ‘Радзіма’ ў беларускай мове).

Тэма радзімы, айчыны, бацькаўшчыны знайшла, вядома, адлюстраванне і ў тэксце паэмы: *Мой родны кут, як ты мне мілы!.. / Забыць цябе не маю сілы!* (с. 7); *Жыві ж, наш край! Няхай надзея / Гарыць у сэрцы і мацнее...* (с. 139).

Светаадчуванне паэта-беларуса трапна перадаецца ў яго роздуме пра *родны кут*. Якуб Колас дакладна адлюстроўвае прэцэдэнтны змест лексемы *радзіма* ў беларускай мове. Матэрыял паэмы сведчыць, што для пісьменніка асноўны вектар скіраванасці разгледжанай семантыкі вядзе ў бок паняццяў “мой родны кут”, “бацькава хата”, г. зн. да канцэпту “малая радзіма”.

**Праца.** Эпіграфам да раздзела могуць быць узяты словы: *Няма чаго чакаць панукі, калі работы поўны рукі...* (с. 147). Сэнсавая групоўка выслоўяў, аб’яднаная прэцэдэнтнай лексмай *праца / работа*, сцвярджае неабходнасць “зацяць рукі” за актыўную фізічную працу, прычым часта ў вобразна-алегарычнай форме, або ўтрымлівае

заклік да працы духоўнай: *Рабіць тут трэба – адно слова, / Не то што – цуп-луп! – і гатова...* (с. 31); *Аж падышбае ўсіх ахвота, / Бо мае свой захоп работа* (с. 143). Выбарка сведчыць не толькі пра тое, што пісьменнік заахвочваў беларусаў да працы, але і пра неверагодную працаздольнасць – у тым ліку і моватворчую – самога песняра.

Лексема **дарога** надзвычай багатая зместам і сэнсам (метафарычнасцю) як у фальклору, так і ў мастацкай літаратуры. Якуб Колас так патлумачыў гэтую мнагазначнасць: *Бо ўсё сваю дарогу мае!* (с. 242). Таму выслоўі з паэмы, якія аб'ядноўваюцца гэтай прэцэдэнтнай лексемай у асобную сэнсавую частку, маюць пераважна абагульняльна-філасофскі характар: *Дарогі, вечныя дарогі! / Не вечна ходзяць па вас ногі!* (с. 243); *Але пара, пара ў дарогу, / Бо час прыстаць к свайму парогу, / Пакуль жаданне не астыла, / Пакуль ахвота ёсць і сіла* (с. 230); *Мінем дарогі, іх малюнкi, / Ім не падведзены рахункі* (с. 232). Вобраз дарогі ў “Новай зямлі” – вобраз шматграннасці, шматвектарнасці жыцця.

Жаданне паэта “на крыллях дум агледзець свет” паслужыла падставай частага згадвання ў яго творах лексемы **думка**, у тым ліку і ў тэксце паэмы. Яшчэ больш глыбокія карані гэтага, зразумела, у самой прыродзе думкі як сутнаснай рысы чалавека. Пры гэтым думка даволі паслядоўна падзяляецца на дзве катэгорыі – чалавечую здольнасць і філасофскую мудрасць: *Там іх душа і там іх думы...* (с. 271); *Але пастой, Міхал, паслухай, / Тады ты ўжо глуздом парухай...* (с. 79); *Ўвесь час варушымся, збіраем, / Канца ж патрэбам тым не маем* (с. 268). **Думка** – адно з ключавых слоў і для Якуба Коласа, і для яго герояў, і для “вобраза аўтара”, і для мастацкага дыскурсу паэта-філосафа.

**Гора-радасць**. Лексема **гора** сама па сабе не можа быць ключавой для цэласнай прэцэдэнтнай сітуацыі: яна непаруўна звязана з культурным канцэптам **радасць**; і для абедзвюх гіперлексем выступае катэгорыя **гора-радасць**, паколькі ўнівербальная лексема з адпаведным значэннем у беларускай мове адсутнічае (тыповы выпадак у мове, але не ў культуры, параўн.: *любоў – нянавісць, дабро – зло* і пад.). Таму словы **гора** і **радасць**, узятыя паасобку, з’яўляюцца антэцэдэнтамі да **гора-радасць**: *Ну, кум Яўхім, стары дружка! / Няхай міне нас гора ўсяка!..* (с. 115); *Куды ты ідзеш, чаго шукаеш? / Які ты ў сэрцы смутак маеш?* (с. 255); *Дык гэта ж свята, ягамосці! / Набок тут норавы і злосці* (с. 56).

Падлік антэцэдэнтных адзінак па крытэрыі “станоўчая канатацыя” – “адмоўная канатацыя” дае наступны вынік: “адмоўнае” кагнітыўнае поле пераўзыходзіць “станоўчае” мінімум у 1,5 раза. У цэлым паэма жыццесцвярджальная, аптымістычная і надзвычай іранічная.

**Вобразы-сімвалы**. Творчасць Якуба Коласа – “гісторыя сялянскага жыцця, сялянскае працы” беларуса. Гэта дазваляе далучыць да разгледжаных прэцэдэнтных лексем катэгорыю **вобразы-сімвалы**. Сярод выслоўяў паэмы ёсць нямала такіх, што маюць перш за ўсё агульнае вобразна-сімвалічнае значэнне: *Забілі зайца, не забілі, / Але ж, брат, гуку нарабілі* (с. 163); *О, ты Сальмон у нас вялікі, / Як на чытанне, так на лікі...* (с. 184). Пісьменнік добра адчуваў сімволіку жыцця, вобразы прыроды, малюнкi лёсу: *На ўсё была свая прычына / І адпаведная часіна* (с. 146).

Такім чынам, можна канстатаваць, што лексемы **вобраз, сімвал, малюнак** (жыцця) таксама маюць у мастацка-слоўным свеце Якуба Коласа прэцэдэнтны характар, што і дазваляе вылучыць адпаведную групу выслоўяў. Спецыфіка гэтых лексем у параўнанні з іншымі прэцэдэнтнымі адзінкамі (*чалавек, час, дарога, слова* і г. д.) заключаецца ў тым, што так ці інакш яны маюць дачыненне практычна да ўсіх выслоўяў, бо ўласцівы ім рытарычны сэнс носіць пашыральна-пераносны характар. Быць **вобразам-сімвалам** – лёс любога выслоўя.

Прэцэдэнтныя лексемы “паэмы на ўсе часы” служаць аб’ектыўным крытэрыем і эфектыўным інструментам семантычнага аналізу тэкстаў і адначасова даюць магчымасць назапашваць адзінкі для слоўніка мовы беларускай духоўнай культуры.

#### Спіс літаратуры

1. Гаузенблаз, К. О характеристике и классификации речевых произведений / К. Гаузенблаз // Лингвистика текста. Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – 480 с.
2. Иванов, Е. Е. Афоризм как объект лингвистики (Очерк истории и проблематики изучения) / Е. Е. Иванов // Языковая природа афоризма. Очерки и извлечения. – Могилёв: МГУ им. А. А. Кулешова, 2001. – С. 12–109.
3. Леонтьев, А. Н. Проблемы развития психологии / А. Н. Леонтьев. – М.: МГУ, 1972. – 576 с.
4. Лосев, А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1990. – 271 с.
5. Міхневiч, А. Я. Афарыстыка Якуба Коласа (да пастапоўкі праблемы) / А. Я. Міхневiч // Беларуская лiнгвiстыка. – 1983. – Вып. 22.
6. О человеческом в человеке / под общ. ред. И. Г. Фролова. – М.: Политиздат, 1991. – 384 с.
7. Прохарава, С. М. “Мой родны кут, як ты мне мілы...” : ‘Радзіма’ ў беларускай мове / С. М. Прохарава // Роўненне оцзыны we wspotczesnych językach europejskich. – Lublin, 1993. – С. 141–156.
8. Санько, З. Ф. Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем / З. Ф. Санько. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 219 с.
9. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Исследования по лингвистике текста / А. Е. Супрун. – Минск: БГУ, 2001. – С. 83–107.
10. Цікоцкі, М. Я. Стылістыка тэксту / М. Я. Цікоцкі. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 224 с.

Настасся ТРАФІМЧЫК,  
вядучы навуковы супрацоўнік  
Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь



## СТАНКОВЫЯ ГРАФІЧНЫЯ ПРАЦЫ ДА ПАЭМЫ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” ЯКУБА КОЛАСА СА ЗБОРУ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ ЯК ФОРМА МАСТАЦКАЙ МЕМАРЫЯЛІЗАЦЫ

УДК 769.2:821.161.3.09(092)Колас

У артыкуле аналізуюцца станковыя графічныя працы Г. Паплаўскага і Э. Агуновіча паводле паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, характарызуюцца асаблівасці мастакоўскіх падыходаў і прыёмаў. Разгледжаныя творы дапамагаюць пранікнуць як у мастацкі свет паэмы, так і ў тагачаснае жыццё беларускага сялянства, што спрыяе разуменню і літаратурнага феномена, і беларускай культуры наогул, паглыбляе веды пра мінуўшчыну, мемарыялізуе гістарычныя старонкі.

Ключавыя словы: *Якуб Колас, ілюстрацыя, графіка, выяўленчая каласіяна, мемарыялізацыя, культурная памяць.*

The article reviews easel graphic works of Georgy Paplousky and Eduard Agunovich based on the poem “The New Land” by Yakub Kolas from the funds of the National Art Museum of the Republic of Belarus, and characterizes the features of approaches and techniques. These works help to penetrate both the artistic world of the poem and the life of the Belarusian peasantry of that time, which contributes to the understanding of the literary phenomenon and Belarusian culture as a whole, deepens knowledge about the past, memorializes historical pages.

За апошнія некалькі дзясяткаў гадоў цікавасць да мінулага значна вырасла. Сярод розных форм захавання культурнай памяці візуальная мемарыялізацыя з дапамогай выяўленчага мастацтва з’яўляецца адной з найбольш эфектыўных за кошт асаблівага эмацыянальнага ўздзеяння на чалавека.

Асоба народнага паэта Беларусі Якуба Коласа ўяўляе сабой ці не самы прыцягальны вобраз для тыражавання і найноўшага мастацкага пераасэнсавання. Выклікаюць цікавасць адлюстраванне постаці песняра, фактаў яго біяграфіі, а таксама ілюстрацыі да твораў Якуба Коласа, якія становяцца своеасаблівай данінай павагі пісьменніку з боку мастакоў-ілюстратараў, яшчэ адным спосабам захаваць памяць пра яго. Героі вершаў, паэм, аповесцей, пераведзеных таленавітымі графікамі з рэальнасці літаратурнай у рэальнасць выяўленчую, замацоўваюцца ва ўяўленні чытачоў, непарыўна звязваюцца з тэкстам і нават здольны ўзбагаціць літаратурную першакрыніцу.

Любая ілюстрацыя патрабуе асаблівага падыходу. Перад мастаком кнігі стаіць няпростая задача: не толькі стварыць лісты, якія будуць суправаджаць тэкст, але і падпарадкаваць усе часткі выдання адзінай творчай канцэпцыі. Але нават пры самастойнасці графічнага ліста, як у выпадку са станковымі творамі, калі ў мастака няма неабходнасці ўпісваць візуальны вобраз у макет кнігі, становіцца абавязковай сувязь з тэкстам, сугучнасць з літаратурным твораем.

Гэтая адпаведнасць літаратурнай першакрыніцы ці не асноўны крытэрыі ацэнкі ілюстрацыі. Аднак і адпаведнасць можа быць візуалізавана па-рознаму. Нехта з твораў будзе імкнуцца да

дэталёвага ўзнаўлення сюжэта, да максімальнай сугучнасці графічнага вобраза і таго часу, калі твор быў напісаны. Іншы – да ўвасаблення ў першую чаргу ідэй твора і выяўлення ўласнага аўтарскага голасу. Акрамя таго, трактоўка саміх літаратурных вобразаў можа змяняцца, бо кожнае пакаленне чытачоў уносіць карэктывы ва ўспрыманне літаратурнага твора і яго герояў.

Графіка, як ніякі іншы від выяўленчага мастацтва, блізкая да прыгожага пісьменства. Яе ўмоўнасць, лаканічнасць, колеравая аскетычнасць дазваляюць дабіцца незвычайнага супадзення з напісаным словам. “Мовай штрыхоў, ліній, плям і кантрастаў часам можна сказаць прасцей і выразней, чым колерам. Графіцы як бы больш дазволена ў пэўнай трансфармацыі рэчаіснасці, умоўнасці адлюстравання, бо яе мастацкая форма па сутнасці метафарычная” [7, с. 4]. Асабліва эфектыўнае (і эфектнае) выкарыстанне магчымасцей графікі пры ілюстрацыі ці стварэнні станковых прац паводле паэтычных твораў. Бо паэзія вельмі асацыятыўная і гэтак сама, як і графічны твор, дае прастор для шырокай трактоўкі, натхняе чытача-гледача на сутворчасць з аўтарам.

Багатая літаратурная спадчына народнага паэта Беларусі Якуба Коласа дала магчымасць многім мастакам-графікам праявіць творчую індывідуальнасць, выбраць найбольш адпаведны іх запатрабаваннем твор пісьменніка. Аднак, напэўна, самымі папулярнымі сярод майстроў былі і застаюцца паэмы “Новая зямля” і “Сымон-музыка”.

“Новая зямля” – 100-гадовы юбіляр гэтага года. Па прызнанні самога аўтара, яе рукапісны варыянт быў завершаны 5 студзеня 1923 г.

[3, с. 27]. Тэкст паэмы, які атрымаў ад крытыкаў высокае званне энцыклапедыі жыцця беларускага сялянства, шмат разоў ілюстравалася, Коласавы героі знаходзілі ўвасабленне ў працах такіх майстроў, як А. Ахола-Вало, А. Волкаў, А. Кашкурэвіч і інш. Як правіла, мастакам не складала цяжкасці яскрава ўявіць усё тое, пра што пісаў класік, бо гэта было звязана і з іх асабістымі ўспамінамі. Так, народны мастак Беларусі Васіль Шаранговіч, які афармляў шыкоўнае трохмоўнае выданне “Новай зямлі”, выдадзенае да 120-годдзя Якуба Коласа Беларускай фундацыяй культуры, адзначаў: «... Я пачаў з захапленнем чытаць “Новую зямлю”. І захапленне тое было незвычайным і непадробным. Гэта ж пра нас!» [6, с. 75]. Прыгажосць Коласавай паэзіі, а таксама ўласныя ўражанні ад прачытання паэмы мастаку ўдалося ўвасобіць у 91 акварэлі, якая ўзбагаціла мастацкую каласію і колькасна, і якасна. Гэтыя працы цяпер – частка фонду Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа.

У зборы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь графічныя лісты паводле паэмы “Новая зямля” знаходзяцца ў калекцыі беларускай тыражнай графікі. Гэта аўталітаграфія народнага мастака Беларусі Георгія Паплаўскага і афорты заслужанага работніка культуры Беларусі Эдуарда Агуновіча.

Неардынарны і самабытны творца **Георгій Паплаўскі** (1931–2017) найбольш ярка сцвердзіўся ў станковай і кніжнай графіцы. Пры гэтым назіралася пэўная адданасць мастака творчасці Якуба Коласа і Янкі Купалы. Класікай беларускай кніжнай графікі сталі ілюстрацыі Г. Паплаўскага да паэмы “Яна і я” Янкі Купалы (1979), а аформленая майстрам паэма “Новая зямля” Якуба Коласа (1968) была адзначана дыпламам “Найпрыгажэйшая кніга свету” на Міжнароднай выстаўцы графікі і кніжнага мастацтва ў Лейпцыгу [2, с. 94]. Ілюстрацыі да гэтага выдання былі выкананы ў тэхніцы афорты, а вось для станковага цыкла, працы з якога захоўваюцца ў Нацыянальным мастацкім музеі, Г. Паплаўскі выбраў літаграфію. Гэта даволі складаная і працаёмкая тэхніка, якая ў пэўным сэнсе дысцыплінуе мастака, прымушае яго выяваць кожны штрих, кожную лінію, а таксама дазваляе перадаць рэльефнасць, манументальнасць, што адпавядала творчай задуме графіка.

Адметнасць станковых твораў, у адрозненне ад кніжных ілюстрацый, – іх імкненне да завяршанасці і самастойнасці. Пры гэтым яны, вядома, зазнаюць уплыў раней створаных кніжных вобразаў, але ў першую чаргу выконваюцца ў адпаведнасці з характэрнымі асаблівасцямі мастака.

Чатыры аўталітаграфіі з фондаў музея – “Абед”, “Жніво”, “Зерне”, “Смерць Міхала” – узаўважваюць перад глядачамі атмасферу паэмы “Новая зямля”.

Вядома, сама літаратурная крыніца фарміруе канцэпцыю адлюстравання персанажаў, але мастак усё ж імкнецца знайсці такое пластычнае вырашэнне, якое дапамагло б яму найбольш ярка выявіць уласнае ўяўленне пра твор. У працах Г. Паплаўскага аскетычныя, суровыя, быццам высечаныя з каменю фігуры герояў паэмы становяцца ўвасабленнем моцы і велічы беларускага народа, аднак пры гэтым прасочваецца таксама і драматычнасць, нават трагедычнасць іх лёсу. Быццам ілюструючы Коласавы словы “ніхто з граніц сваіх не выйдзе” [4, с. 6], Г. Паплаўскі заціскае фігуры сялян-волатаў у прастору графічнага ліста. І яны вымушаны згінацца пад цяжарам жыццёвых выпрабаванняў, не маюць магчымасці выпрастацца, уздыхнуць на поўныя грудзі. У працы “Зерне” (1968) магутная постаць Міхала, які з пяшчотаю перасыпае з вялізнай далоні на далонь зярнятка, ніяк не змяшчаецца ў выдзелены памер мастацкай працы, яго фігура згінаецца літарай *z*. Савецкая крытыка разгледзела ў гэтым “заціснутасць... жыцця дарэвалюцыйнага селяніна, фізічна і маральна моцнага, але які не мае магчымасці пераадолець жыццёвыя абставіны” [1, с. 44]. Нам жа, акрамя заціснутасці, бачыцца тут і дэманстрацыя сілы чалавека, здольнасці ў цяжкіх умовах хай сабе і сагнуцца, але не зламацца, знайсці кропку апоры, мару, якая будзе яго трымаць. Такой марай для героя Коласавай паэмы становіцца свая зямля – “наймацнейшая аснова / І жыцця першая умова” [4, с. 316].

Гэтая зямля, што “не пашкадуе табе хлеба” [4, с. 322], выступае арганічнай часткай яшчэ адной працы з графічнага цыкла – “Жніво” (1968). Уборка збожжа – ці не самая важная падзея ў жыцці нашых продкаў, якая вызначалася руплівай працай у першую чаргу жанчын. Вобраз жнейкі знайшоў увасабленне ў многіх літаратурных творах, у тым ліку ў “Новай зямлі” (раздзел “Летнім часам”). Натхняючыся напеўнасцю, мілагучнасцю паэмы, Г. Паплаўскі вымалёўвае постаці жанчын мяккімі, акруглымі лініямі, пераводзячы словы песняра ў пластычную мову графікі:

*І спіны гнуцца, бы ныраюць;  
Па струнах-кальвах пальцы граюць,  
Напрост кладуцца жмені жыта,  
Растуць снапчкі самавіта* [4, с. 307].

Вялікімі, напрацаванымі, але разам з тым зграбнымі, пяшчотнымі рукамі жнейкі на графічным аркушы жнуць і вяжуць снапы, з далікатнасцю і пашанай схіляюцца перад жыццядайнай сілай хлеба.

Жаночы вобраз становіцца адным з цэнтральных і на графічным лісце “Абед” (1969). Гэтую працу характарызуе пранікнёная лірычнасць, пяшчотны настрой, які задае постаць маці. Дзякуючы плаўнасці ліній Г. Паплаўскаму ўдаецца

перадаць цеплыню сямейных стасункаў, клопат і любоў, якія пануюць паміж героямі. Нават характэрная для ўсяго цыкла заціснутасць фігур у рамках аркуша спрыяе стварэнню асаблівай еднасці выяўленай сям’і, што сабралася за агульным сталом. Плаўныя, мяккія жэсты герояў (маці налівае малако дачцэ, бацька з пшчотаю абдымае малых, сын туліцца да Міхала) надаюць працы адчуванне спакою і гармоніі, якія пануюць у гэтай хаце.

Напружанасцю кампазіцыі вылучаецца графічны ліст *“Смерць Міхала”* (1968). Рэзкія, вострыя лініі перадаюць адчуванне страшнага гора. Сагнутая болей у бязгучным плачы жонка Міхала, маркотная постаць Антося, нерухомае фігура жанчыны са свечкай у руках – усе героі, здаецца, скамянелі, сутыкнуўшыся з няўхільным канцом. Ураджаюць вобразы дзяцей, якія ў такім малым узросце пабачылі смерць на свае вочы. Яны хаваюцца ў абдымках Антося, адзін з хлопчыкаў адвернуты ад нас, ён не можа глядзець на твар нябожчыка. Іншы ж, наадварот, пазірае проста на гледача, прымушаючы кожнага задумацца над тым, што *“на свеце ўсё канец свой мае”* [4, с. 164].

Кожная праца гэтага цыкла Г. Паплаўскага характарызуецца грунтоўным разуменнем сутнасці сялянскага жыцця, далёкага ад ідылічнага, напоўненага не толькі прыгажосцю, паэтыкай і радасцю, але і цяжкасцямі, драматычнымі падзеямі. Яркая творчая індывідуальнасць мастака, яго глыбока асабістае стаўленне да твора, што вылілася ў арыгінальныя мастацкія працы, узводзяць гэтыя станковыя лісты да вышынь графічнага мастацтва.

Яшчэ адзін майстар, які не раз звяртаўся да класікаў беларускай літаратуры, – **Эдуард Агуновіч** (1938–2020), графік, жывапісец, аўтар праектаў мастацкага афармлення музейных экспазіцый, у тым ліку музеяў Максіма Багдановіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа. Гэтая схільнасць да нашай багатай літаратурнай спадчыны знайшла ўвасабленне таксама ў афармленні кніжных выданняў і стварэнні цыклаў графічных станковых прац па творах песняроў. Афорты *“Міхал”* 1984 г. да паэмы “Новая зямля” з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея блізка па кампазіцыі да маляўніцтва на вокладцы выдання 1967 г., аформленага Э. Агуновічам. Мы бачым аднаго з галоўных герояў у кранальны момант: Міхал з трапяткім пачуццём трымае ў руках жытнёвы колас як сімвал надзеі на ажыццяўленне сваёй мары – *“Куніць зямлю, прыдбаць свой кут, / Каб з панскіх выпутацца пунт”* [4, с. 86]. Эдуард Агуновіч – майстар з арыгінальным пластычным почыркам. Няпростая тэхніка афорты, выбраная мастаком, патрабуе ад апошняга ўважлівасці і цвёрдай рукі. Прадуманая таўшчыня ліній, штрыхоў, якія ўзмацняюцца пры друку аркуша, здольная стварыць аб’ёмны і дынамічны вобраз. Праца “Міхал” прасякнута

інтэнсіўным рухам, своеасаблівай віхурай жыцця, у якую патрапілі героі паэмы. Гэтая віхура “лепіцца” цэлым патокам экспрэсіўных штрыхоў. Э. Агуновіч вымалёўвае фігуру палясоўшчыка з вялікай колькасцю этнаграфічных дэталяў: на ім куртка ляснага стражніка “са шнурамі”, папружка са схематычным, але пазнавальным гербам князёў Радзівілаў, шапка з літарай R, ражок. На заднім плане заўважны будынак лесніковай сядзібы. Падобныя элементы не адцягваюць на сябе ўвагу, яны дазваляюць ярчай адчуць атмасферу паэмы, успрымаць яе як апісанне рэальных падзей, а не фантазіі пісьменніка і мастака.

Разгляд ілюстрацый да літаратурнага твора – асобнае задавальненне, і яго ўвогуле можа быць не звязана з чытаннем. Пры гэтым менавіта візуальны вобраз, створаны мастаком, здольны выклікаць цікавасць да літаратурнай першакрыніцы, жаданне пазнаёміцца з ёй. І тое, як мы будзем успрымаць тэкст па меры чытання, таксама залежыць ад гэтых вобразаў. Мы глядзім на герояў твора вачыма ілюстратара, звязваем тэкст і выяву ў адно цэлае.

Мастацтва ілюстрацыі падобна да мастацтва перакладчыка ці рэжысёра – ад яго чакаюць найперш інтэрпрэтацыі, якая мусіць быць адначасова арыгінальнай і далікатнай у дачыненні да першакрыніцы. Рускі мастак-канцэптуаліст, ілюстратар дзіцячых кніг Віктар Півавараў пісаў: “Сапраўдны мастак кнігі толькі выкарыстоўвае момант сустрэчы з літаратурным творам для выяўлення ўласных думак. Ён не ілюструе тэкст, а ідзе побач з ім, або дапаўняючы яго, або суправаджаючы яго, акампаніруючы яму” [5, с. 44]. Станковыя лісты Г. Паплаўскага і Э. Агуновіча вылучаюцца нетрывіяльнай трактоўкай вобразаў “Новай зямлі”, задаюць пэўны настрой, адпаведны літаратурнаму твору, узбагачаюць класічны тэкст паэмы новымі сэнсамі і адначасова зноў і зноў прыцягваюць нашу ўвагу да асобы народнага паэта Беларусі Якуба Коласа, спрыяючы тым самым захаванню культурнай памяці, мемарыялізацыі творчасці песняра.

#### Спіс літаратуры

1. **Акімова, Л. Г.** Поплавский [Живопись. Графика] : альбом / Л. Г. Акімова. – М. : Совет. худож., 1986. – 135 с. – (Мастера советского искусства).
2. **Баразна, М. Р.** Мастацтва кнігі Беларусі ХХ стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларусь, 2007. – 239 с.
3. **Колас, Я.** Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – Т. 18 : Лісты (1908–1942). – 679 с.
4. **Колас, Я.** Новая зямля : паэма / Я. Колас. – Мінск : Беларусь, 1968. – 400 с.
5. **Рецензируют оформление книг Г. Болашенко, В. Шилов, И. Сумарокова, В. Пивоваров, А. Колошкина** // Дет. лит. – 1967. – № 2. – С. 42–45.
6. **Шаранговіч, В.** Янка Купала і Якуб Колас у маім жыцці і творчасці / В. Шаранговіч // Роднае слова. – 2004. – № 1. – С. 74–77.
7. **Шматаў, В.** Сучасная беларуская графіка, 1945–1977 / В. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.

Мікалай НАВУМЧЫК,  
настаўнік беларускай мовы і літаратуры  
кваліфікацыйнай катэгорыі “настаўнік-метадыст”,  
намеснік дырэктара па выхаваўчай рабоце Маларыцкай раённай гімназіі

На вывучэнне раздзела “Дарэктар” з паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа адводзіцца дзве гадзіны. Першая з іх – уступныя і арыенціровачныя заняткі. На іх можна разгледзець вобразы дзяцей у творы. Другі, заключны ўрок па раздзеле з паэмы, варта прысвяціць вывучэнню адлюстравання прыроды ў ім, а таксама акцэнтаваць увагу на аўтарскай пазіцыі ў паказе сялянскіх дзяцей і падрыхтаваць выразнае чытанне ўрыўка для завучвання на памяць.

## ЯКУБ КОЛАС. “ДАРЭКТАР”, УРЫЎКІ З ПАЭМЫ “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”

### УРОК БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (V КЛАС)

#### УРОК I. УСТУПНЫЯ І АРЫЕНЦІРОВАЧНЫЯ ЗЯНЯТКІ. ВОБРАЗЫ ДЗЯЦЕЙ У ТВОРЫ

**Мэты:** дапамагчы вучням убачыць майстэрства пісьменніка ў раскрыцці вобразаў герояў твора, паэтычным асэнсаванні штодзённага жыцця сялянскіх дзяцей, звярнуць увагу на рэальна-жыццёвую аснову твора; удасканаліць уменне характарызаваць герояў; развіваць вуснае маналагічнае маўленне; выхоўваць літаратурны густ, агульную культуру.

**Абсталяванне:** рэбус, тлумачальны слоўнік.

#### ХОД УРОКА

- I. Арганізацыйны момант.
- II. Праверка дамашняга задання.
- III. Вывучэнне новага матэрыялу.

Ва ўступным слове настаўнік акцэнтуюе ўвагу пяцікласнікаў на тым, што “Новая зямля” – лірыка-эпічная паэма, напісаная Якубам Коласам у 1911–1923 гг. За ёй замацавалася назва-характарыстыка “энцыклапедыя жыцця беларускага сялянства канца XIX – пачатку XX стагоддзя”.

Паэмай Якуб Колас вяртаўся ў пару свайго дзяцінства ўжо сталым чалавекам, які нямала пабачыў, перажыў. Мінулае ў творы не проста ўзнаўляецца ў фарбах, колерах, гуках, але асэнсоўваецца. У творы шмат разважанняў, роздумаў пісьменніка над жыццём, чалавечым лёсам, узаемаадносінамі паміж людзьмі.

Далей можна запытаць у вучняў, якія факты з жыцця і творчасці Якуба Коласа яны ведаюць.

Падагульняючы адказы, настаўнік адзначае, што Якуб Колас нарадзіўся 3 лістапада 1882 г. у засценку Акінчыцы. “Бацька мой, Міхаіл Казіміравіч Міцкевіч, быў лесніком. Чалавек ён быў невялікай адукацыі: умеў распісацца, чытаць па-польску і па-руску. Маці мая, Ганна Юр’еўна з Лёсікаў, зусім няграмотная, але ра-

зумная ад прыроды і добрая жанчына”. (Я. Колас. “Аўтабіяграфія”.)

У 1891 г. Міхаіл Казіміравіч з сям’ёй пераязджае ў леснічоўку Альбуць. У Альбуці Якуб Колас вучыўся дома ў так звананага дарэктара. У 1898 г. будучы пісьменнік паступае ў Нясвіжскую настаўніцкую семінарыю, дзе правучыўся чатыры гады. Скончыўшы яе, Я. Колас едзе працаваць на Палессе.

У 1911 г., знаходзячыся ў турме, Якуб Колас прыступіў да работы над паэмай “Новая зямля”. На працягу чэрвеня – верасня 1911 г. ён напісаў восем раздзелаў твора, а таксама часткова – раздзел “Дарэктар”.

Першааснова паэмы “Новая зямля” – жыццё сям’і Якуба Коласа, сваякоў і знаёмых. Многія героі паказаны пад сапраўднымі прозвішчамі сваіх прататыпаў, а тапаніміка твора захавала назвы сапраўдных месцаў: мястэчак, гарадоў, рэк і г. д. Прататыпамі галоўных герояў з’яўляюцца бацькі паэта: Міхаіл Казіміравіч і Ганна Юр’еўна і яго дзядзька Антось. Аўтар уклаў свае рысы ў вобраз Кастуся, аднаго з сыноў Міхала.

На прыкладзе жыцця сям’і лесніка Міхала ў паэме паказаны лёс беларускага сялянства, якое імкнулася мець сваю зямлю, быць гаспадарамі свайго лёсу. Твор складаецца з 30 раздзелаў.

На ўроку будзе вывучацца ўрывак з 14-га раздзела паэмы. Назва яго зашыфравана ў рэбусе.

#### • Праца ў парах.

**Заданне.** Разгадайце рэбус.



Даведка. Дарэктар.

#### • Выразнае чытанне.

Настаўнік выразна чытае раздзел “Дарэктар”.

• **Лексічная праца** (група 3-4 чалавекі).

Вучні, выкарыстаўшы тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы, тлумачаць значэнне слоў чаўначок, багра, свякроўка, на-  
раканне, анізваньня, папруга, порткі (зрэбныя), мізэрны, стółка, запанібрата (мець), шворыца, ваўкалак, зяпек, паслібізаваць, налажыцца, абраз, панука, енчыць, кпіны, мяркоўны, дока.

**Настаўнік.** Чым адрозніваецца дарэктар ад дырэктара? (**Дарэктар** – хатні настаўнік у вёсцы. **Дырэктар** – кіраўнік прадпрыемства, установы, арганізацыі.)

• **Праверка першаснага ўспрымання твора.**

1. Ці спадабаўся вам урывак?

2. Якія думкі з’явіліся пасля яго праслухоўвання? Што вы адчулі? Якія вобразы, створаныя аўтарам, здаліся вам найбольш цікавымі?

3. Якім настроем прасякнуты твор? Якая яго эмацыйная афарбоўка?

• **Віктарына** “Пазнай героя твора”.

1. А ... хлопцам пабажыўся,  
Што ён за вуха ўзяць не дасца...  
Няхай лепш возьме яго трасца!  
(Уладзя.)

2. – Але вучыцца мне без дуру,  
Ўсё разумець павінны самі!..  
А не паслухае каторы –  
Цягні за вуха на калені:  
Знайду лякарства я ад лены!  
(Міхал.)

3. – А па сняданні – за навуку!  
І не чакаць мне за пануку,  
І самі знайце свой парадак,  
Каб і да кніг, як да аладак,  
Таксама дружна наляталі...  
(Міхал.)

4. – Ну, гэта я-то трохі знаю,  
Хоць часам сам не расчытаю,  
Што напішу, – такі пісака,  
Не расчытае і сабака...  
(Алесь.)

5. – Хоць і пішу, ды недарэчы;  
Калі што й ведаў, то забыўся,  
Бо ўжо даўно пісаць вучыўся...  
(Алесь.)

6. – Ну, ты, ..., чытаць любіш?..  
– Люблю, але яшчэ не ўмею:  
Складоў ніяк не адалею...  
(Костусь.)

7. – Ну, гэта, брат ты мой, паўгора:  
Склады чытаць ты пойдзеш сора,  
Абы каб літары нам знаць,  
А на склады ўжо – напляваць.  
(Яська.)

• **Аналітычная гутарка.**

1. Калі святкуюцца Пакровы? (Пакровы Прысвятной Багародзіцы – свята ў праваслаўным календары. Яно штогод адзначаецца 14 кастрычніка.)

2. Калі пачаліся заняткі для дзяцей Міхала? Зачытайце адпаведныя радкі з твора. (“У дзве нядзелькі па Пакровах / Прывезлі Яську ў лапцях новых”. Такім чынам, заняткі пачаліся пасля 28 кастрычніка.)

3. Хто такі Яська Базылёў? (Яська Базылёў – хлопец, якога запрасілі ў якасці дарэктара ў сям’ю Міхала. Яська – просты вясковы хлопец, які трохі лепш за сыноў Міхала ўмеў чытаць, пісаць і лічыць. На думку Міхала, Яська мог перадаць сваю навуку яго сынам. Дарэктара вырашылі наняць, бо выправіць хлопцаў у школу было для сям’і вельмі дорага.)

4. Паразважайце, чаму Міхал вырашыў даць сваім дзецям “навуку”. (Імкненне забяспечыць будучыню сваіх дзяцей – адна з найважнейшых мэт Міхала. Ён лічыў, што толькі зямля і навука могуць стварыць умовы жыцця, вольнага ад “панскай прынукі”.)

5. Колькі гадоў было Яську? (Узрост дарэктара Яскі ў паэме не агучваецца, але з тэксту зразумела, што хлопцу не нашмат больш, чым аднаму з вучняў. “Ён знаў усіх, і яго зналі; / З Уладзем колісь сябравалі...” “Ён толькі летась скончыў школку”, – чытаем у 14-м раздзеле паэмы. У чатырохгадовых земскіх школах дзеці вучыліся прыкладна з 8 да 12 гадоў. З гэтага робіцца зразумелым, чаму Яська так бянтэжыца ў хаце сваіх вучняў, баіцца глухіх мясцін і няўпэўнена пачуваецца ў ролі дарэктара.)



6. З воблака выпішыце імёны сыноў Ганны і Міхала. Назавіце імя самага старэйшага сына, самых здатных да вучобы. (Костусь, Уладзя, Алесь, Юз'ік. Старэйшы сын Ганны і Міхала – Уладзя, больш

здольнымі да вучобы аказаліся Алесь і Костусь.)

7. Які наказ даў Міхал дарэктару? (Міхал даў наказ дарэктару, каб той строга ставіўся да вучобы хлопцаў: караў, калі трэба.)

8. Як успрынялі дзеці Міхала дарэктара? Зачытайце. (Дзеці Міхала сустрэлі Яську па-рознаму: “І, як трымацца з ім, не зналі; / Ці мець яго запанібрата, / Ці лепш з ім быць

далекавата. / Уладзік зараз – шмыг у дзверы! / (Такія меў ужо манеры.) / Ды йшоў пьніць ён гаспадарку. / З навукай хлопец штось не ладзіў, / Алесь за комінак схваўся, / Адтуль на Яську прыглядаўся / І думаў там сабе без шуму / Якуось смешную, знаць, думу, / Бо зрэдку ўголас усміхаўся”.)

**9.** Пра што вялі размову дарэктар і хлопцы Міхала? (Калі Яська пачаў пытацца пра тое, хто што з хлопцаў умее рабіць, то размова пайшла весялей. Напачатку яны размаўлялі пра вучобу. Пасля хлопчыкі пачалі расказваць Яську пра іх лясное жыццё, пра звяроў і розныя здарэнні. Хлопчыкаў зблізіў не толькі ўзрост, але і агульны інтарэсы, наколькі яны любілі прыроду, назіралі за жыццём вакол сябе.)

**10.** Зачытайце радкі, якія сведчаць, што ў Яскі Базылёва з хлопцамі ўзнікае ўсё ж такі давер, сімпатыі адзін да аднаго. (“У печы ўжо палаюць дровы, / І іх астатнія размовы / Так гучна, бойка застралялі, / Як бы паны запалывалі”.)

**11.** Якія рысы характару ўласцівы Яську? (Яська быў хлопчыкам сарамлівым, крыху баялівым, не вельмі ўпэўненым у сабе, памяркоўным, добразычлівым, цяплівым, адкрытым, гаваркім, уражлівым.)

**12.** Як вы думаеце, ці мог Яська быць для хлопцаў сапраўдным настаўнікам? (Сапраўдным настаўнікам, быць, напэўна, не можа, але перадаць свае веды здолее. Навука лепш успрымаецца тады, калі аднагодак можа даступна растлумачыць усё тое, што не зразумела.)

Далей можна прапанаваць вызначыць асноўную тэму раздзела “Дарэктар”. (Асаблівасці навучання сялянскіх дзяцей беларусаў у пачатку ХХ ст.) Пасля настаўнік высвятляе, якую яшчэ тэму ўздымае ў творы аўтар. У творы Якуб Колас на прыкладзе дарэктара Яскі закранае тэму дзіцячай і падлеткавай працы. Паводле сучасных законаў дзеці маюць права працаваць з 16 гадоў. У ранейшыя часы дзецям даводзілася працаваць у нашмат маладзейшым узросце. Бацькі Яскі былі не супраць таго, каб іх сын пайшоў настаўнічаць.

Абагульняючы адказы, настаўнік дадасць, што сялянскія дзеці з малых гадоў прывучаліся да працы. Яны выхоўваліся ў вялікай сям’і і бачылі, як нялёгка здабываецца штодзённы хлеб. З ранніх гадоў у дзяцей выхоўваліся непрыманне спажывецкіх адносін да жыцця, пачуццё адказнасці за даручаную справу, павага да традыцый, чуласць у адносінах да ўсіх членаў сям’і. Бавячы час ля дарослых, занятых працай, дзеці спасцігалі сакрэты працоўнага майстэрства, вучыліся мудрасці жыцця.

#### IV. Абагульненне і замацаванне.

#### • Гутарка на пытаннях.

**1.** Чаму Яська пагадзіўся стаць дарэктарам? Паразважайце. (Яська вырас у сялянскай сям’і. Хлопцу, напэўна, хацелася вучыцца далей. Аднак грошай у бацькоў не было. Яська Базылёў скончыў пачатковую школу, мог дарэктарствам зарабіць сабе грошы, каб пайсці потым вучыцца, напрыклад, у семінарыю.)

**2.** Уявіце, што вы – Яська Базылёў. Заўтра вам ісці ў сям’ю Міхала. Пра што вы думалі напярэдадні? Што адчувалі? Было вам боязна, закрадаўся пэўны страх, неспакой або было лёгка на душы, з нецярпеннем чакалі заўтрашні дзень, прадумвалі, што спытаеце ў хлопцаў пры сустрэчы. Якое ўражанне, на вашу думку, акажуць на Яську незнаёмыя мясціны і чужая хата? Адказ дайце ад імя першай асобы.

**3.** На машыне часу вы перанесліся ў мінулае і сустрэліся з Костусем, Уладзем і Алесем. Што вам хацелася б сказаць пры сустрэчы кожнаму з хлопцаў? Чаму?

**V. Падвядзенне вынікаў уроку.** Каментаванае выстаўленне адзнак.

**VI. Дамашняе заданне** (магчымыя варыянты).

1. Складзі цытатны план твора.

2. Падрыхтаваць кадрананіс (9–10 кадраніс).

3. Падрыхтаваць пераказ эпизоду з твора, які найбольш спадабаўся.

4. Выпісаць з тэксту фразеалагізмы, растлумачыць іх значэнне. (Майстар на ўсе рукі, спуціць шкуру, лякарства ад лены, з вузел ростам, прыйсці ў памяць, мець за панібрата, браць на розум, кіпець у галаве...)

5. Запоўніць табліцу.

Першае знаёмства з героем (дзе калі?)		
Яго	знешнасць	
	паводзіны	
	учынікі	
	рысы характару	
Якім вам уяўляецца гэты герой?		
Ваша стаўленне да героя (сімпатыя, антыпатыя, шкадаванне, спачуванне, спагада, асуджэнне, адабрэнне...)		

#### • Рэфлексія.

#### Спіс літаратуры

1. Казбярук, У. М. Якуб Колас у школе : дапаможнік для выкладчыкаў беларускай літаратуры / У. М. Казбярук. – Мінск : Нар. асвета, 1975. – С. 86–88, 106–108.

2. Александровіч, С. Х. На шырокі прастор : Старонкі жыцця Якуба Коласа / С. Х. Александровіч. – Мінск : Маст. літ., 1972. – 429 с.

3. Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе / М. Лужанін. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 446 с.

4. Якуб Колас: жыццё і творчасць : [альбом] / склад.: Д. К. Міцкевіч [і інш.]. – Мінск : Нар. асвета, 1974. – 192 с.

Яўген ЕСІС,  
настаўнік беларускай мовы і літаратуры  
кваліфікацыйнай катэгорыі “настаўнік-метадыст” сярэдняй школы № 16 г. Мазыра

## ПАЭМА “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” ЯКУБА КОЛАСА

### СІСТЭМА ўРОКАў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (ІХ КЛАС)

#### УРОК I. ЯКУБ КОЛАС. ПАЭМА “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”.

##### ТВОРЧАЯ ГІСТОРЫЯ

**Мэта:** мяркуецца, што напрыканцы ўрока вучні будуць ведаць ідэйна-мастацкі змест паэмы “Новая зямля”, гісторыю яе напісання.

**Задачы выхавання і развіцця асобы:** стварыць умовы для развіцця інтэлектуальных здольнасцей, аналітычнага мыслення, навыкаў слухання і канспектавання; садзейнічаць выхаванню маўленчай культуры, пачуццяў павагі і душэўнай чуйнасці як складнікаў агульначалавечых і нацыянальных каштоўнасцей.

**Абсталяванне:** партрэт Я. Коласа; выстава кніг паэмы “Новая зямля” розных гадоў выдання; аўдыязапіс песні “Мой родны кут” у выкананні ВІА “Песняры”; рэпрадукцыі карцін “Акінчыцы. Лясная камора”, “Мікалаеўская лясная камора”, “Ласток”, “Альбуць” У. Сулкоўскага.

##### Эпіграф:

Усе шляхі прыводзяць не да Рыма,  
А да родных вербаў і бяроз.  
Любая, у барах сівых радзіма,  
Сын твой нарадзіўся тут і ўзрос...

Уладзімір Караткевіч.

##### ХОД УРОКА

#### I. Арыентацыйна-матывацыйны этап.

• **Арганізацыйны момант.** Стварэнне псіхалагічнага настрою.

• **Уступнае слова.**

**Настаўнік.** Сённяшні ўрок мне хацелася б пачаць словамі айчыннага даследчыка Міхася Тычыны: «У сусветную літаратуру Якуб Колас увайшоў як “беларускі Гамер”, стваральнік паэтычнага эпаса беларусаў “Новая зямля” і “Сымон-музыка”. У творчасці Коласа ажыццявіўся сінтэз шматвяковых нацыянальных мастацкіх традыцый з культурнымі набыткамі чалавецтва. Беларуская літаратура ў яго паэзіі і прозе дасягнула сваёй творчай сталасці, пераадолела рэшткі правінцыйнасці і выйшла на сусветную арэну. Паэтычныя ідэалы агульнанацыянальнага маштабу ён змог натуральна злучыць з рэалістычным пафасам, выяўленым у імкненні пераадолець негатыўныя вынікі паднявольнага становішча беларусаў як нацыі і ствараць паэтычную міфалогію беларускай рэчаіснасці...».

#### • Мэтавызначэнне.

**Настаўнік.** Звярніце ўвагу на тэму нашага ўрока (*запісана на дошцы*), прачытайце яе. Акрэсліце кола пытанняў, якія мы зможам разгледзець падчас урока.

#### II. Пазнавальны этап.

**Настаўнік.** «“Новая зямля” Якуба Коласа – адзін з ключавых тэкстаў беларускай літаратуры і культуры. Статус класічных маюць тыя творы, дзе ўвасоблены важныя для нацыі праблемы, творы, якія мелі важкі ўплыў на развіццё мастацтва слова, адпавядаюць істотным запатрабаванням культуры. Класічныя тэксты выступаюць як квінтэсэнцыяй светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры, так і ўвасабленнем яе нацыянальнай самабытнасці, маюць надлітаратурныя сэнсы» (А. Мельнікава).

#### • Праверка першаснага ўспрымання твора.

– Якія думкі / меркаванні выклікала ў вас прачытанне паэмы?

– Хто з герояў вам асабліва запомніўся? З чым гэта звязана?

– Якія старонкі паэмы асабліва ўсхвалявалі? Чаму?

– На якія пытанні, што ўзніклі пры чытанні твора, вы хацелі б атрымаць грунтоўны адказ?

#### • Праца ў парах.

**Заданне.** Запоўніце табліцу «Гісторыя стварэння паэмы “Новая зямля” Я. Коласа». Для гэтага прачытайце артыкул даследчыцы Т. Шамякінай і адкажыце на 5 пытанняў:

Хто?	Што?	Дзе?	Калі?	Чаму?

#### Гісторыя напісання паэмы, аўтабіяграфізм твора

У пачатку 20-х гг. ХХ ст. Якуб Колас вярнуўся з Расіі ў Беларусь і скончыў працу над галоўным сваім творам – паэмай “Новая зямля”. Яна стала адной з важных вехаў у гісторыі беларускай літаратуры, мела надзвычай вялікі ўплыў на ўсю паслякастрычніцкую паэзію і прозу. Праўда, ацэнены твор па-сапраўднаму быў не ў 1920-я гг., а значна пазней.

Гісторыя напісання паэмы наступная. За ўдзел у настаўніцкім з’ездзе ў Мікалаеўшчыне Колас быў аддадзены пад суд і прыгавораны да знявольнення. Сядзячы ў Мінскай турме, ён, апантаны ўспаміна-

мі дзяцінства – адзіным псіхалагічным паратункам у сваёй несвабодзе, у 1908 г. піша вершаваныя аповяданні аб жыцці ўласнай сям’і ў канцы XIX ст. Ствараліся аповяданні, якія потым сталі раздзеламі паэмы, у наступным парадку: “Як дзядзька ездзіў у Вільню і што ён там бачыў”, “Раніца ў нядзельку”, “Леснікова пасада”, “Смерць ляснічага”, “Каля зямлянкi”, “Дзядзька-кухар”, “Пярэбары”, “На першай гаспадарцы”, часткова “Начаткі”.

Спачатку паэт занатаваў найбольш яркія ўражанні маленства, якія трывала захоўваліся ў памяці, потым, мяркуючы па ўсім, у яго стала выпяваць задума маштабнага твора, прысвечанага найперш бацьку – лесніку на службе ў князёў Радзівілаў. Колас адчуваў свой сыноўні абавязак перад бацькам, які рана памёр. Асабістыя пачуцці любові і замілавання – па меры абдумвання твора – набывалі большую глыбіню, розныя нюансы. Колас зразумеў, што аповед пра асабістае жыццё простага сям’і можа быць цікавым і для іншых людзей. І ён не памыліўся: пры знаёмстве з гэтым літаратурным творам тагачасны чытач адчуваў задавальненне, з аднаго боку, ад матэрыялу блізкага і знаёмага па яго ўласным жыцці, з другога боку, новага і незвычайнага, чаго яму асабіста зведаць не прыйшлося. Сям’я самога Коласа была тыпова сялянскай і жыла як тысячы, сотні тысяч сялянскіх сем’яў. У той жа час толькі адзінкі з сялян знаходзіліся на службе – ці то ў дзяржаўных установах, ці то ў прыватных уласнікаў, як Міхал Міцкевіч. Такое дваістае становішча ўжо рабіла лёс селяніна незвычайным, дадала драматызму ў яго існаванне. Тым больш, што бацька Коласа быў яўна чалавек неардынарны. Зняволены ў засценку паэт, пакараны за сваю мару аб справядлівасці – самую высакародную мару ў свеце, – ён прагнуў свабоды і цудоўна разумее ўласнага бацьку, які таксама прагнуў свабоды, хоць і не знаходзіўся за кратамі. Свабода для чалавека, які вымушаны служыць, каб карміць сям’ю, заключалася ва ўласнай маёмасці, у дадзеным выпадку – зямлі. Паэма “Новая зямля” задумвалася як твор пра свабоду, а свабоду бацькі паэта звязвалі з зямлёй, яе набыццём.

У савецкі час Канстанцін Міхайлавіч вярнуўся да паэмы: у 1919–1923 гг. напісаў яшчэ дзевятнаццаць раздзелаў і перапрацаваў некаторыя, напісаныя ў турме. Твор выкрышталізаваўся, набыў цэласнасць і глыбіню.

Т. Шамякіна, доктар філалагічных навук.

- **Прэзентацыя вынікаў работы.**
- **Міні-даследаванне.**

**Заданне.** У паэме “Новая зямля” Якубам Коласам наўмысна парушана храналогія разгортвання падзей. На аснове зместу мастацкага твора запішыце назвы раздзелаў так, каб была адноўлена паслядоўнасць падзей, звязаных з жыццём Міхала і яго сям’і.

- **Прэзентацыя вынікаў работы.**
- **Работа над зместам твора.**

1. Выразнае чытанне раздзела “Леснікова пасада” (вучні).

2. Аналітычная гутарка.

– Якім пачуццём напоўнены прачытаны ўрывак?

– Чаму з такой любоўю і замілаваннем успамінае Якуб Колас леснікову пасаду?

– Раствлумачце выраз “утомлены дарогай, жыццём вясны мае ўбогай”.

– Што сцвярджае паэт словамі “назад не прыйдзе хваля тая, што з быстрой рэчкай уплывае”?

– З якіх асобных замалёвак-складнікаў паўстае агульная карціна лесніковай пасады?

– Зачытайце апісанне лугу. На чым робіцца аўтарскі акцэнт?

– Якімі сродкамі мастацкай выразнасці карыстаецца аўтар падчас апісання прыроды? Чаму Я. Колас аддае перавагу параўнанням?

– Зачытайце апісанне гумна. Якія мастацкія дэталі дапамагаюць найбольш яскрава ўявіць карціну?

• **Зварот да міжпрадметных сувязей** (музыка, жывапіс).

**А.** Работа з музычным творам (аўдыязапіс песні “Мой родны кут” у выкананні ВІА “Песняры”).

– Што вы адчувалі падчас гучання музычнага твора? Якія думкі ўзніклі ў вас?

– Якія зрокавыя вобразы ўзніклі пры праслухоўванні?

– Што агульнага і рознага адлюстравана ў прачытаным на ўроку раздзеле і песні, як звязаны яны паміж сабой?

**Б.** Работа з жывапісным творам (па варыянтах).

**Заданне.** Разгледзьце ўважліва рэпрадукцыі карцін “Акінчыцы. Лясная камора” (I варыянт), “Мікалаеўская лясная камора” (II варыянт), “Ласток” (III варыянт), “Альбуць” (IV варыянт) У. Сулкоўскага і адкажыце на пытанні.

– Які настрой пераважае на мастацкіх палотнах?

– Якая колеравая гама прадстаўлена ў творы?

– Якія думкі ўзнікаюць у вас пры праглядзе твораў У. Сулкоўскага? Ці супадаюць яны з вашымі ўражаннямі ад прачытанага на ўроку раздзела “Леснікова пасада” з паэмы “Новая зямля” Я. Коласа? Адказ абгрунтуйце.

- **Прэзентацыя вынікаў работы.**

- **Праца ў групах.**

**Заданне.** Вызначце аўтабіяграфічную аснову паэмы “Новая зямля” Я. Коласа (I група – вобразы-прататыпы сям’і, II – вобразы-прататыпы сваякоў і знаёмых).

*Даведка.* Сярод вядомых прататыпаў у першую чаргу трэба назваць членаў сям’і Міцкевічаў (Міхал Казіміравіч, Ганна Юр’еўна, іх дзеці, Міхалаў брат Антось), іх сваякоў, знаёмых, аднавяскоўцаў, служачых лясной ардынацыі Акінчыцкага лясніцтва, дзе служыў Міхал. Так, прататып старога ляснічага – ляснічы Канстанцін Сянкевіч, Абрэцкага – аб’ездчык Уладыслаў Абрэцкі, Астахновіча – ляснік Людвік Астахновіч, Марціна – ляснік Марцін Радкевіч, Скварчэўскага – Гілары Скварчэўскі. У вобразе Ракоўскага шмат рыс, спісаных з ляснічага Рачкоўскага, а ў вобразе Арцюшка – аб’ездчыка Фабіяна Арцішэўскага.

Міхал Міцкевіч жыў у сяле Мікалаеўшчына, займаўся гаспадаркай, быў стражнікам Акінчыцкай і Мікалаеўшчынскай камор, Сержанскага абхода. Працуючы лесніком, грашовай платы не атрымліваў. Замест гэтага яму быў дадзены на час службы хутар Ласток.

Сапраўдныя імёны, прозвішчы і мянушкі прататыпаў многіх іншых дзейных асоб перанесены ў паэму без змен. Так, Яхім і Пятрусь – гэта браты Міхала Казіміравіча. Тое ж тычыцца дзеда Юркі – бацькі Ганны Юр’еўны, Анэты – яе свекрыві, Язэпа з Караліны і яго брата Фабіяна – братоў Сянкевічаў, Яна Пальчыка, яго брата Кандрата, іх маці – Дароты Пальчыхі, Яхіма Андрэцкага па мянушцы Віхун. Прататыпам вобраза Хвядоса Хадыкі быў селянін Мікалай Міхалевіч.

Імёны леснікоў Пшавары, Ліхтаровіча, Дзямідовіча, Судніка, аб’ездчыка Ксавэры, паноў Свіды і Крывіцкага прыводзяцца без змен.

Паводле Э. Золавай [1].

### III. Кантрольна-карэкцыйны этап.

#### • КАЗ.

**Заданне.** У школьнай бібліятэцы на паліцы стаяць некалькі выданняў паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа розных гадоў. Уявіце сябе маркетологам і складзіце рэкламную міні-анатацыю да выдання, якое вас зацікавіла, выкарыстаўшы ілюстрацыю на вокладцы.



#### • Прэзентацыя вынікаў работы.

#### • Бліц-апытанне “Так / не”.

**Заданне.** Пагадзіцеся або аспрэчце сцверджанні.

1. На пачатку 20-х гг. мінулага стагоддзя Якуб Колас скончыў працу над паэмай “Новая зямля”.

2. Больш за 20 гадоў з перапынкамі працаваў паэт над творам “Новая зямля”.

3. Першыя раздзелы паэмы былі напісаны падчас працы на Піншчыне, а апошнія – на працягу 1921–1923 гг.

4. Толькі два героі твора маюць сваіх прататыпаў.

5. У паэме Якуб Колас абмяжоўваўся толькі аўтабіяграфічным матэрыялам і не выкарыстоўваў мастацкую выдумку.

6. Паэма “Новая зямля” – эпічны твор пра лёс сялянства, яго гістарычнае станаўленне, пра пошук шляху-дарогі да свабоды і шчасця.

7. Твор складаецца з дваццаці раздзелаў.

8. Паэму “Новая зямля” называюць энцыклапедыяй жыцця беларускага сялянства канца XIX ст.

#### • Зварот да эпіграфа.

**Заданне.** Прачытайце словы Уладзіміра Караткевіча. Як вы іх разумееце? Як прапанаванае выказванне стасуецца з асобай Якуба Коласа, галоўнымі героямі паэмы Міхалам, Антосем? Чаму?

#### IV. Дамашняе заданне.

1. Узнавіць змест паэмы “Новая зямля” Я. Коласа.

2. Адказаць на пытанне: “У чым сэнс жыцця і працы лесніка Міхала / дзядзькі Антося / Ганны?” (*герой на выбар вучня*), паразважаўшы над выказваннем Уладзіміра Караткевіча: “Трэба працаваць. Не для сябе, а для маёй роднай краіны, для Беларусі, якой, калі дазволіць лёс, я паслужу, колькі будзе дадзена дзён, – многа або мала, але да канца”.

3. Скласці відэахарактарыстыку Міхала (I варыянт), дзядзькі Антося (II варыянт), Ганны (III варыянт) на аснове мастацкай стужкі “Новая зямля” (рэж. У. Трацякоў, 1982).

#### V. Падвядзенне вынікаў урока.

#### • Каментаванае выстаўленне адзнак.

#### • Рэфлексія “Лесвіца поспеху”.

**Заданне.** Магнітам любога колеру пазначце прыступку, на якой вы знаходзіцеся напрыканцы сённяшняга ўрока літаратуры (3-4 вучні тлумачаць выбар).

#### Спіс літаратуры

1. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Якуб Колас ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Т. 8 : Паэма “Новая зямля”. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – 347 с.

2. Мельнікава, А. “Эстэтычная экзистэнцыя беларуса”: “Новая зямля” Якуба Коласа / А. Мельнікава // Роднае слова. – 2022. – № 11. – С. 9–11.

3. Ляшук, В. Я. Вывучэнне творчасці Якуба Коласа ў школе : дапам. для наст. / В. Я. Ляшук. – Мінск : Аверсэв, 2006. – 320 с.

4. Тамашова, Л. Вывучэнне паэмы Якуба Коласа “Новая зямля” ў школе / Л. Тамашова. – Мінск : Нар. асвета, 1974. – 96 с.

5. Тычына, М. А. Якуб Колас / М. А. Тычына // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДД-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2003. – Т. 1 : 1901–1920. – С. 176–236.

6. Шамякіна, Т. І. Вывучэнне творчасці Якуба Коласа ў IX класе / Т. І. Шамякіна // Беларуская мова і літаратура. – 2010. – № 3. – С. 3–19.

*Працяг будзе.*



Ірына БАГДАНОВІЧ,  
кандыдат філалагічных навук

## ПАЭМА “ТРЫЗНА МІНУЎШЧЫНЫ” ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА Ў МАДЭРНІСЦКІМ ЛІТАРАТУРНЫМ ДЫСКУРСЕ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ ст.

УДК 821.161.3-1.09(092)Драздовіч + 82'06.09"19"

У артыкуле даследуецца мастацкая спецыфіка паэмы “Трызна мінуўшчыны” Я. Драздовіча, выяўляецца яе тэматычна-вобразная адметнасць як нацыянальнага беларускага гістарычнага эпаса, а таксама стылёвая адпаведнасць авангардным тэндэнцыям еўрапейскага мадэрнізму першых дзесяцігоддзяў ХХ ст. Напісаная акцэнтна-складовым танічным вершам, стылізаваным пад народнае вершаванне, паэма сінтэзуе ў сабе прыёмы некалькіх авангардных мастацкіх плыняў і школ (неапрымітывізм, сімвалізм і інш.), а таксама выяўляе тэматычную і стылёвую злучанасць з жывапіснымі мастацкімі работамі аўтара, прысвечанымі гістарычнаму мінуламу Беларусі.

Ключавыя словы: *Язэп Драздовіч, паэма “Трызна мінуўшчыны”, неарамантызм, неапрымітывізм, сімваліка-алегарычны вобраз, тэма гістарычнага мінулага.*

The article examines the artistic specificity of J. Drazdovich's poem “Tryzna minuushchyny”, reveals its thematic and figurative distinctiveness as a national Belarusian historical epic, as well as its stylistic correspondence to the avant-garde trends of European modernism of the first decades of the 20th century. Written in an accented-syllabic tonic verse stylized as folk poetry, the poem synthesizes the techniques of several avant-garde artistic currents and schools (neoprimitivism, symbolism, etc.), and also reveals the thematic and stylistic connection with the painterly works of art of its author, dedicated to the historical past of Belarus.

Унікальная творчая постаць Язэпа Драздовіча (13 кастрычніка 1888 г., засценак Пунькі Глыбоцкага раёна – 15 верасня 1954 г., вёска Падсвілле Глыбоцкага раёна; псеўд. *Я. Нарцызаў*) найперш, безумоўна, звязана з выяўленчым мастацтвам: яго жывапісныя палотны і графіка, натхнёныя беларускімі краявідамі, гісторыяй і культурай, а таксама звышзямнымі касмічнымі візіямі, нязменна хвалююць уяўленне глядача надзвычайным палётам мастакоўскай фантазіі, спалучанай з жывой беларускай душою. Углядаючыся ў яго палотны на выстаўках ці перагортваючы старонкі выдадзеных альбомаў жывапісных і графічных твораў, заўсёды адчуваеш захапленне і ўзрушанасць духу, адпраўляючыся ўслед за мастаком у дзівоснае падарожжа па родных ландшафтах – курганах, гарадзішчах, гасцінцах, узгорках, азёрах, паселішчах, якія ён перамераў з падарожным кіем, заслужыўшы мянушку “вечнага вандроўніка”. Яго палотны – гэта таксама і захапляльнае падарожжа ў глыбіню беларускай мінуўшчыны, культуры продкаў, калі пад пэндзлем мастака ажывалі руіны замкаў і замчышчы, вежы і муры кляштараў, постаці князёў і асветнікаў – Усяслава Чарадзея, Францыска Скарыны, а таксама характэрныя беларускія народныя тыпы – жыхары мястэчак

і вёсак, якіх ён сустракаў, вандруючы сцяжынамі Бацькаўшчыны. Такое захапляльнае падарожжа ў глыбіню беларускай мінуўшчыны і яго літаратурны твор – паэма “Трызна мінуўшчыны”.

Пра Я. Драздовіча як мастака напісана нямаля, першыя водгукі на яго карціны з’явіліся яшчэ ў 1920-я гг., а прыхільнікамі яго таленту была найперш тагачасная беларуская творчая інтэлігенцыя. Так, ужо ў 1920 г. у аглядным артыкуле “Штрыхі аб беларускай культуры” Змітрок Бядуля згадваў “нашага маляра п. Я. Драздовіча” як чалавека “з вялікім малярскім талентам, з багатай фантазіяй у сваёй творчасці, толькі матэрыяльныя варункі падрэзваюць яму скрыдлы” [2, с. 422]. У якасці прыкладу багатай фантазіі аўтар характарызаваў адно з самых ранніх сімвалічных палотнаў маладога мастака “Трызна мінуўшчыны”, падкрэсліваючы містычна-таямнічую стылістыку карціны “ў духу Чурлянца” [2, с. 422–423]. Пазней, у 1925 г., думкамі пра творчасць Я. Драздовіча ў артыкуле “З нівы беларускага мастацтва” падзяліўся вядомы заходнебеларускі паэт і святар Казімір Сваяк. Ён быў захоплены сімваліка-алегарычнымі карцінамі мастака і пісаў, што ў пару, калі “пачынаецца беларускі рэнесанс-адраджэнне, з затаёным дыханнем чакаем мы мастакоў вялікае ідэалогіі,

якія збудзяць заспаную народную творчасць. Такое велізарнае засілле духу на творчай дарозе да адраджэння выказвае нам у мастацкіх абразох сваіх беларускі маляр-артыст Драздовіч” [8, с. 324]. Казімір Сваяк зрабіў трапныя заўвагі пра спецыфіку таленту Я. Драздовіча, упісаў мастака ў тагачасны эстэтычны дыскурс, вылучыўшы галоўныя рысы яго стылю, якія нам уяўляюцца ключавымі і для далейшых разваг пра яго творчасць, у тым ліку літаратурную.

“Драздовіч знае напрамку найнавейшых малярскіх школ. Бярэ з іх найбольш характэрную для беларусаў экспрэсіяністычную сімволіку... стварае цэлыя кампазіцыі, што абымаюць ледзь не ўсю ідэалогію сучаснай Беларусі”, – пісаў К. Сваяк [8, с. 324]. Геніяльнасць творчага духу дазваляе Я. Драздовічу, на думку К. Сваяка, узнімацца над жорсткай і горкай рэчаіснасцю вайны і падзелаў Беларусі, углядацца “ў сінюю даль здвоеным зрокам Усходу і Захаду: у даль, дзе відзіць святыню духу, рэалізацыю вялікай ідэі – Беларуска народны дом” [8, с. 325]. Вылучаючы сімвалізм як дамінанту творчага стылю Я. Драздовіча ў шуканні мастацкага ідэалу, К. Сваяк прадрэкае яму будучую славу: “Магчыма, што ён створыць сімвал душы сучаснага адраджэння” [8, с. 326]. Думкі К. Сваяка знайшлі пацверджанне і ў далейшых ацэнках творчасці Я. Драздовіча даследчыкамі. А яго працоўтва наконце “вялікай будучыні” спраўдзілася праз пару дзесяцігоддзяў пасля смерці мастака: у 1979 г. у Палацы мастацтваў у Мінску была адкрыта першая маштабная выстава яго твораў, якая напоўніцу адлюстроўвала велічнасць духу і самабытнасць таленту мастака.

Яшчэ больш трывала ў зорным пантэоне беларускага мастацтва імя Я. Драздовіча замацавала кніга “Вечны вандроўнік: нарыс пра мастака Язэпа Драздовіча” (1984) Арсеня Ліса, якая знаёміла чытача з лёсам і творчасцю майстра, заахвочвала да вывучэння яго шматграннай творчай спадчыны [4]. Сімвалічную назву аўтар запазычыў з ліста Пётры Сергіевіча да Язэпа Драздовіча. У лісце ад 13 снежня 1938 г. П. Сергіевіч, каментуючы апісанне сябрам вандровак лесам-полям-дарогаю, піша пра лёсы знаёмых ім абодвум дзяўчат і пра Драздовічаву адзіноту: “...гэта, братка, адзінота твая, падарожнік ты вечны, ходзіш і толькі варожыш дзяўчатам шчасця, а сам гаротнікам жывеш” [12, арк. 3]. У назве кнігі жартоўна-спачувальная фармулёўка набыла сімвалічны сэнс і быццёна-анталагічнае вымярэнне.

Стылістыку мадэрну і сімвалізму ў творчасці Я. Драздовіча не адразу станоўча ўспрынялі і зразумелі. Гэта датычыла яго ранніх графічных малюнкаў. Так, мастацтвазнаўца Надзея Усава, спасылаючыся на аўтабіяграфічныя запісы Я. Драздовіча, звяртала ўвагу, што мастак

дасылаў у 1912–1914 гг. у рэдакцыю “Нашай Нівы” і пазней асобным беларускім дзеячам “цэлыя калекцыі сімвалічных абразоў” для выставак, а потым скардзіўся, што невядома дзе яны падзеліся, бо за рэдкім выключэннем работы не траплялі на выставы і не былі апублікаваныя [9, с. 165]. Захапленне грамадскасці сімвалізмам Я. Драздовіча прыйшло пазней, у 1920-я гг., і надалей пашыралася.

Адзначым канцэптуальныя артыкулы Юрыя Малаша і Яўгена Шунейкі, прымеркаваныя, як і згаданы тэкст Н. Усавай, да 110-годдзя з дня нараджэння мастака ў 1998 г. Яўген Шунейка падкрэсліваў, што Я. Драздовіч пазбягаў капіравання, яго працы былі “праявай глыбокага сімвалічнага падтэксту, філасофскіх абагульненняў”, пошукам “сувязі з сусветам, з яго таямнічымі законамі існавання” [13, с. 71]. Юрый Малаш на шырокім архіўным матэрыяле бадай упершыню паказаў асобу мастака ў сукупнасці ўсіх яго творчых ампула – як мастака, літаратара, даследчыка і збіральніка беларускага фальклору, сцвердзіўшы, што “творчае жыццё Язэпа Драздовіча... не варта дзяліць на занятак мастацтвам, літаратурай, археалогіяй, фальклорам... У дзейнасці творцы адно арганічна перарастала ў другое: роздумы пераходзілі ў фарбы, фарбы пераліваліся ў словы герояў кніг, а самі літаратурныя героі ператвараліся ў той ідэальны тып чалавека, якога мастак адшукваў у незлічоных пешых вандроўках” [5, с. 177–178]. Пазней у іншым артыкуле Ю. Малаш таксама зрабіў акцэнт на галоўнай эстэтычна-стылёвай адметнасці творчасці Я. Драздовіча: “Сімваліка-алегарычная, нацыянальна-рамантычная накіраванасць, як і гістарычная дакладнасць застануцца адметнымі мастацкімі рысамі мастака на працягу жыцця” [13, с. 164]. Як бачым, сучасныя даследчыкі ўслед за К. Сваяком надаюць сімвалізму Я. Драздовіча статус нацыянальнай мастацкай з’явы, разглядаючы яе ў эстэтычнай лучнасці з неарамантызмам і іншымі мадэрнісцкімі стылёвымі плынямі.

Такі эстэтычны сінтэз уласцівы не толькі мастацкім палотнам Я. Драздовіча, але і яго літаратурным творах. Звяртае на сябе ўвагу гістарычная паэма “Трызна мінуўшчыны” (1936). Яе белавы аўтограф захаваўся і зберагаецца ў фондзе Я. Драздовіча ў аддзеле рэдкіх кніг і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Я. Коласа НАН Беларусі [10, арк. 20–84]. Унікальнасць твора ў тым, што, паводле жанру, ён і адпавядае, і не адпавядае вызначэнню. Прысвечаны гістарычнаму мінуламу Беларусі, твор не апісвае канкрэтную гістарычную падзею ці асобу, але, нібы ўзнімаючыся над падзеямі і асобамі, у сімвалічных абагульненых карцінах абмалёўвае ўвесь гістарычны шлях краіны і народа ад першых паселішчаў-гарадзішчаў,

што ўзніклі ў рэгіёне ў глыбокую даўніну, да сучаснай мастаку рэчаіснасці. Таксама паэму можна лічыць вынікам усіх творчых амплуа Я. Драздовіча, бо праз паэтычныя вобразы тут адлюстраваны і яго вопыт археалагічных раскопак шматлікіх гарадзішчаў, і мастацкі роздум над гістарычнай мінуўшчынай Бацькаўшчыны, які раней выяўляўся ў фарбах на мастацкіх палотнах. У нейкі момант мастак, магчыма, адчуў, што фарбаў недастаткова, што артэфакты з раскопак патрабуюць не толькі жывапіснага, але і слоўнага ўвасаблення. Містычна-сімвалічныя вобразы яго ранняга палатна “Трызна мінуўшчыны” нібыта зноў стукаліся ў творчую душу мастака, абуджалі фантазію і шукалі новую эпічную форму. І пяро на час замяніла пэндзаль.

Самабытны паэтычны твор, паэма “Трызна мінуўшчыны” не адразу была ацэнена сучаснікамі. Наадварот, атрымала строгі прысуд, што “ў такой апрацоўцы, у якой ёсць, да друку не надаецца”, “не можа гэта быць мастацкім творам, бо ня мае ані вобразнасці, ані арыгінальнасці, не кажучы аб заганах з тэхнічнага боку” [11, арк. 1 адв.]. Гісторыя, як Я. Драздовіч рабіў спробы надрукаваць паэму і атрымліваў крытычныя водгукі, апісана А. Лісам у кнізе “Вечны вандроўнік” [4, с. 215–216], а таксама Ю. Малашам [6, с. 270] і іншымі даследчыкамі. Зрэшты, сам Я. Драздовіч, балюча ўспрыняўшы адмову друкаваць яго твор, палічыў крытычныя закіды несправядлівымі. Пра тое згадваецца ў яго дзённікавых запісах, у перапісцы. На сёння ж нам важна падкрэсліць, што недаацэнены і нават адкінуты сучаснікамі паэтычны твор не быў нявартасным сам па сабе! Ён проста не быў належным чынам зразуметым, гэтаксама, як і ранняя сімвалічная графіка мастака, што, як мы ўжо вышэй згадвалі, не ўпісвалася ў тагачасны канон разумення, якім павінен быць нацыянальны мастацкі твор, бо ў гэтым каноне на той час ніякая “экспрэсіяністычная сімволіка” не віталася. Тое ж успрыманне напаткала і паэму “Трызна мінуўшчыны”. Патрэбен быў час, каб стала відавочным, што літаратурны твор якраз высокамастацкі, што ён мае і адмысловую вобразнасць, і арыгінальнасць, і адметную тэхнічную апрацоўку.

Важныя акцэнтныя ў асэнсаванні мастацкіх вартасцяў паэмы былі зроблены Ю. Малашам у артыкуле «Язэп Драздовіч – аўтар паэмы “Трызна мінуўшчыны”» [6]. Даследчык справядліва адзначыў, што многія творы мастака (касмалагічныя, этнаграфічныя, мовазнаўчыя, археалагічныя, літаратурныя) усё яшчэ застаюцца па-за паглядам грамадскасці. Таму асабліваю ўвагу ён прысвяціў паэме, не згаджаючыся з яе негатывымі ацэнкамі. Ён акцэнтнае рэцэптыўны аспект твора і спецыфіку яго паэтыкі: «Ужо ў самой назве – “Трызна мінуў-

шчыны” – знаходзіцца той семантычны, сэнсавы элемент, які мае мэтаю абудзіць у душы кожнага беларуса прагу ведаў аб гісторыі свайго народа. І менавіта эпічная, вусна-паэтычная форма выкладання паэмы памагае нам найлепш адчуць мелодыю тых старажытных часоў» [6, с. 266–267]. Некалькі прыведзеных трапных цытат з твора дапамагаюць даследчыку раскрыць яго змястоўнае багацце, паказаць прыгажосць літаратурнай мовы, аздобленай рэгіяналізмамі. Каментуючы крытычныя водгукі на паэму вядомых культурных дзеячаў, якія не рэкамендавалі твор да друку, аўтар у канцы артыкула са скрухаю зазначае: “Не хочацца быць нікому суддзёй. І ўсё ж мне, як сучаснаму чытачу, крыху крыўдна за – на маю думку – па-справядліваму не ацэненую паэму. Дужа шмат у яе ўкладзена пачуцця, душы, болю за лёс роднага народа...” [6, с. 271].

Цалкам згаджаемся з такой думкай! Паэма патрабавала пільнай увагі і вывучэння. Пэўныя крокі да гэтага былі зроблены на пачатку 1990-х гг., калі ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі рыхтаваўся да выдання шасцітомны энцыклапедычны біябібліяграфічны слоўнік “Беларускія пісьменнікі”. У 2-м томе выдання змешчаны артыкул, прысвечаны Я. Драздовічу. У ім акцэнт рабіўся на літаратурнай творчасці мастака, вылучалася яго схільнасць да нябесна-касмаганічнай, “іншапланетарнай” тэматыкі, гістарычнага мінулага беларускага народа [1, с. 370–371]. Змяшчэнне артыкула ў акадэмічным пісьменніцкім энцыклапедычным даведніку азначала прызнанне Я. Драздовіча прафесійным пісьменнікам, што было абсалютна справядлівым, бо літаратурная спадчына мастака (проза, паэзія, мемуарыстыка), хоць мала даследаваная і шырока не вядомая, але захаваная, давала для гэтага несумненныя падставы.

Паэма “Трызна мінуўшчыны” тым часам працягвала вабіць даследчыкаў, клікала да асэнсавання вобразнай адметнасці. Удалую спробу прааналізаваць мастацкую спецыфіку твора зрабіла даследчыца Маргарыта Грудзінава (Петухова). Яе навуковая інтэрпрэтацыя вылучаецца паглыбленнем у сімвалічную сутнасць мастацкіх вобразаў, разуменнем гістарычнай канцэпцыі твора, адчуваннем яго рытміка-інтанацыйнага і сюжэтна-кампазіцыйнага адзінства. Даследчыца арыгінальна тлумачыць назву твора: “Трызна – заключная частка пахавальнага абраду ў старажытных славян, якая суправаджалася ваеннымі саборніцтвамі, песнямі, танцамі, а таксама памінальнай вячэрай па нябожчыку. У хрысціянскія часы абрад трызны захваў толькі традыцыі памінальных песень і вячэру. Паэма Язэпа Драздовіча – не што іншае, як памінальная песня, плач па Беларусі. Аднак, згодна з вераваннямі старажыт-

ных славян, гэтак жа як і паводле хрысціянскіх пастулатаў, чалавечая душа – несмяротная і можа адрадіцца. Таму абрад Трызны не ўспрымаецца як заканчэнне” [13, с. 194]. Так і Беларусь, на думку М. Грудзінавай, развітаўшыся з мінулым, адрадіцца для будучыні.

Паэма Я. Драздовіча кампазіцыйна складаецца з пяці частак. Даследчыца характарызуе кожную з іх, вылучаючы тэматычную і вобразную дамінанты. Апісанне гарадзішчанскіх першабытных часоў, залатога веку беларускай дзяржаўнасці, росквіту эканамічнага і культурнага жыцця, потым нацыянальнага заняволення і прыгону – усе гістарычныя сюжэты Я. Драздовіча, пададзеныя ў абагульнена-сімвалічнай манеры, мелі на мэце абуджэнне і актуалізацыю гістарычнай памяці народа, захаванне нацыянальнай самасвядомасці. Даследчыца трапна вызначае: “Сапраўднай аўтарскай знаходкай з’яўляецца дыялагічная форма выкладу: аўтар увесь час звяртаецца да Беларусі, якая забылася пра сваю мінулую славу і якой неабходна нагадаць аб былой велічы. Уласны лёс павінен уразіць, здзівіць, абудзіць самыя лепшыя пачуцці. Праз гутарку з Беларуссю Драздовіч гутарыць з кожным беларусам” [13, с. 196]. Вылучэнне такога прыёму шмат значыць для сутнаснага разумення мастацкай спецыфікі твора і пацвярджае думку К. Сваяка, што Я. Драздовіч, ведаючы “напрамкі найнавейшых мастацкіх школ”, бярэ з іх адпаведныя для беларускага творчага духу сродкі мастацкай выразнасці, а менавіта – “экспрэсіяністычную сімволіку”. Яна дазваляе максімальна “ўразіць, здзівіць, абудзіць... пачуцці”.

Такім чынам, экспрэсіянізм і сімвалізм Я. Драздовіча арганічна адпавядалі мадэрнісцкаму еўрапейскаму культурнаму дыскурсу першых дзесяцігоддзяў XX ст. і дапамагалі вырашаць нацыянальныя творчыя задачы, спрыяючы абнаўленню мастацкага мыслення, узнімаючы думку мастака-пісьменніка над этнаграфічна-побытавым матэрыялам у сферу “тварэння вялікіх духоўных вартасцяў” (К. Сваяк). Паэма “Трызны мінуўшчыны” і ў задуме, і ў спосабах мастацкай рэалізацыі цалкам упісвалася ў эстэтыку еўрапейскага мадэрну, сінтэзуючы элементы розных плыняў і прыўносячы ў яго адметны беларускі каларыт. Як і жывапіс Я. Драздовіча, што ўжо засведчылі мастацтвазнаўцы. Якія ж яшчэ адзнакі стылістыкі мадэрну бачацца пры сённяшнім прачытанні паэмы?

Важнай падзеяй і ў лёсе паэмы, і ў цэлым у драздовічазнаўстве стала выданне ў 2014 г. унікальнай кнігі “Язэп Драздовіч. Праз цёрні да зорак”, сапраўднага помніка незвычайнаму творцу [13]. Пад адной вокладкай сабрана калекцыя ўспамінаў, артыкулаў, нарысаў пра мастака, нізка прысвечаных яму вершаў, яго ўласныя мастацкія

і літаратурныя творы, сярод якіх упершыню цалкам надрукаваныя з рукапісаў паэма “Трызны мінуўшчыны”, “Дзённік” (1933–1937), мемуары “На пазыхатнім свеце: Успаміны з вайсковага жыцця”, факсімільнае ўзнаўленне кнігі “Нябесныя бегі”. Укладзенае Міхасём Казлоўскім выданне дазваляе максімальна поўна пазнаёміцца з асобаю мастака, пісьменніка, адраджэнца-асветніка, з усімі яго жыццёвымі і творчымі ампула, а шырокая даступнасць літаратурных твораў, якія нарэшце дачакаліся публікацыі, заахвочае да іх далейшага вывучэння і асэнсавання.

Калі разглядаць паэму “Трызны мінуўшчыны” ў мадэрнісцкім літаратурным дыскурсе першых дзесяцігоддзяў XX ст., то не ўзнікае сумневаў наконт высокай мастацкай вартасці твора, выканаўца ў авангарднай для свайго часу арыгінальнай вобразнай і тэхнічнай манеры. Што датычыць тэхнікі вершавання, то даследчыкі, грунтоўчыся на песенна-меладычным характары тэксту, лічылі, што “на песенны склад паэмы ўказвае і былічны верш, якім напісаны твор” [13, с. 194]; таксама, што паэма “напісана ў фальклорна-прыпевачных рытмах” [1, с. 371]. Абодва вызначэнні стасуюцца да твора, але не цалкам акрэсліваюць яго рытміка-інтанацыйны малюнак. Больш уважлівае ўгляданне ў рытмічную структуру паказвае, што былічны верш аўтар выкарыстоўвае толькі ў некаторых частках і фрагментах. У цэлым жа паэма напісана танічным аднаакцэнтным пяціскладовым вершам. Неаднастайная рытмічная арганізацыя не парушае адзінства твора, паколькі былічны верш – адна з разнавіднасцяў народнага акцэнтнага верша, а акцэнтна-складовае вершаванне ў беларускай паэзіі спалучае ў сабе “асноўныя прыкметы сілабічнага вершавання і народнага верша ў яго інтанацыйна-сказавай разнавіднасці” [7, с. 185].

Так, прынамсі, з чацвёртай часткі “Прыгонпаншчына” ў творы адчуваецца крыху зменены ў параўнанні з папярэднімі часткамі рытм, які сапраўды выглядае стылізацыйнай былічнага верша: “Гукнем, гойкнем / па-даўнейшаму, / гукнем, гойкнем / ды па-стараму. / Гукнем, гойкнем / валачобную, / гукнем, гойкнем / сваю дружную...” [13, с. 386]. Далей ідзе стылізаваны фрагмент-рэфрэн народнай песні, які тройчы паўтараецца: “Валачом, валачом, / гой-гой! Валачом, валачом, / гой-гой!...” Наяўнасць шматлікіх паўтараў у тэксце паэмы запазычана аўтарам з народна-песеннай традыцыі, такая мастацкая стылізацыя – прыкмета злучанасці твора з авангардна-мадэрнавай стылістыкай таго часу. Гаворка можа ісці пра элементы такіх мастацкіх плыняў, як футурызм, кубізм і асабліва неапрымітывізм.

Неапрымітывізм як мастацкі напрамак склаўся ў пачатку XX ст. і ў 1910-я гг. лічыўся асноўнай

плыню расійскага авангарду. З ім у тагачасным еўрапейскім мастацтве звязваецца творчасць П. Гагена і П. Сезана; на прасторах Расійскай імперыі – творчасць Д. Бурлюка, М. Ларыёнава, Н. Ганчаровай, Н. Пірасманішвілі. Да гэтай плыні даследчыкі адносяць і прадстаўніка беларускай Віцебскай мастацкай школы К. Малевіча, які таксама быў і тэарэтыкам авангарду. У працы “О новых системах в искусстве” ён адзначаў, што “ўяўная прымітыўнасць у многіх сучасных мастакоў – гэта імкненне прывесці формы да геаметрычнага цела; і да гэтай геаметрызацыі клікаў і дэманстраваў яе Сезан, прыводзячы натуру да конуса, куба, шара... Працы Сезана адносяць да прымітыву, але Сезан не думаў і не будаваў свае працы на прымітыўнасці як няўмеласці, ён ведаў прымітыўнасць першабытную, ведаў класікаў... рэалістаў, імпрэсіяністаў і ведаў, на якіх асновах выбудоваць сваю працу” (цыт. паводле: [3, с. 255]). Даследчыца авангардызму Т. Катовіч таксама адзначае, што “прымітывісцкія тэндэнцыі былі характэрны для французскага фавізму, нямецкага экспрэсіянізму, кубізму” [3, с. 254–255]. Такім чынам, прымітывізм як авангардны мастацкі напрамак быў пошукам новых сродкаў выразнасці, быў мастацкім адказам на выклік часу, які ставіў на парадак дня “змену мадэлі светаўспрымання і зараджэнне новай мастацкай карціны свету” [3, с. 255]. У сувязі з гэтым запатрабаваным рабіўся зварот да вытокаў – глыбінных народных традыцый, фальклору, а ў выпадку Я. Драздовіча і да крыніц гістарычнай народнай памяці, народна-песенных стылізацый, сімволікі народнай абраднасці, якая адлюстравалася ў назве паэмы “Трызна мінуўшчыны”.

Пацвярджае сувязь паэмы Я. Драздовіча з названымі авангарднымі напрамкамі і аднаакцэнтны пяціскладовы рытм твора, што ў кароткіх радках адным моцным націскам стварае ўяўную канструкцыю “складоў-кубікаў”, з якіх “будуецца” аўтарам карціна гістарычнага мінулага Беларусі. Атрымліваецца, што народны “песенны склад” твора – насамрэч такі своеасаблівы авангардавы рытмічны “кубізм”, які надае твору адметную дынаміку. А абагульнена-вобразныя сюжэтныя эскізы, “сабраныя” з такіх “кубікаў”, складаюцца ў адметную цэласную кампазіцыю паэмы. Да гэтых стылістычных асаблівасцяў прымыкае і ўлюбёны аўтарскі прыём гукапераймання, або анаматапеі, характэрны для паэтыкі футурызму. У якасці прыкладу добра пасуе фрагмент другой часткі паэмы “Жыццё вольніцы красавалася” пад назвай “Гукі звону вечазборнага” (цытуецца з рукапісу, паколькі ў кнізе фрагмент надрукаваны з памылкай): “Сабірайся, народ! / На ізбор’е на сход! / Гуў-га! Гуў-га! // З вечам радзіць-судзіць, / Як свой край бараніць. / Гуў-га! Гуў-га!.. У раж-

ны на вайну / Бараніць старану, / Гуў-га! Гуў-га! / З усіх сіл як мага / Гуў-га! / Гуў-га! / Гуў-гага!” [10, арк. 43]. Яшчэ адзін характэрны для эстэтыкі мадэрну прыём – эфект незавершанасці, абарванасці эпічна-апавядальніцкага дыскурсу. Раней такі прыём быў уласцівы эстэтыцы рамантызму. У эпоху мадэрну ён застаецца запатрабаваным і сведчыць пра актуалізацыю неарамантычных традыцый. Прыём уяўнай “няскончанасці” мастацкага твора выклікае своеасаблівы рэцэптыўны эфект – настройвае чытача на працяг, на “дэдумванне” і ў цэлым незвычайна ўзрушвае пачуцці, становіцца адметным сродкам мастацкай выразнасці, экспрэсіі.

Такім чынам, паэма “Трызна мінуўшчыны” Язэпа Драздовіча вытрымала выпрабаванне часам, яе мастацкія вартасці звязаны з эстэтыкай мадэрнізму і сінтэзуюць у сабе элементы авангардных эстэтычных плыняў: неарамантызму, сімвалізму, неапрымітывізму, футурызму, кубізму. Перажыўшы крытыку сучаснікаў, адмову ў каштоўнасці твора, паэма стала ўнікальным і красамоўным прыкладам таго, якім можа быць новы беларускі нацыянальны гістарычны эпас у еўрапейскім мадэрнісцкім дыскурсе першай трэці ХХ ст., і гэтым годна ўзбагаціла беларускую літаратуру. На сёння можна без перабольшвання сцвярджаць, што твор з’яўляецца нацыянальным літаратурным шэдэўрам і заахочвае да яго далейшага вывучэння.

#### Спіс літаратуры

1. Багдановіч, І. Э. Драздовіч Язэп / І. Э. Багдановіч // Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік: у 6 т. – Мінск: БелЭн, 1993. – Т. 2. – С. 370–371.
2. Бядуля, З. Выбраныя творы / З. Бядуля; уклад., прадм., камент. У. Казберука. – Мінск: Белкнігазбор, 2006. – 496 с.
3. Котович, Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск: Экономпресс, 2003. – 416 с.
4. Ліс, А. Вечны вандроўнік: нарыс пра мастака Язэпа Драздовіча / А. Ліс. – Мінск: Юнацтва, 1984. – 254 с.
5. Малаш, Ю. “Нашы прадзеда жылі словамі...”: Літаратурная і даследчыцкая дзейнасць Язэпа Драздовіча / Ю. Малаш // Роднае слова. – 1998. – № 2. – С. 173–183.
6. Малаш, Ю. Язэп Драздовіч – аўтар “Трызны мінуўшчыны” / Ю. Малаш // Польшча. – 1998. – № 4. – С. 266–271.
7. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 576 с.
8. Сваяк, К. Выбраныя творы / К. Сваяк; уклад., прадм., камент. І. Багдановіч. – Мінск: Кнігазбор, 2010. – 472 с.
9. Усава, Н. Матывы і вобразы графікі Язэпа Драздовіча / Н. Усава // Роднае слова. – 1998. – № 10. – С. 160–165.
10. Цэнтральная навуковая бібліятэка імя Якуба Коласа НАН Беларусі (ЦНБ НАН Беларусі). – Ф. 2. Воп. 1. Адз. зах. 17. 114 арк.
11. ЦНБ НАН Беларусі. – Ф. 2. Воп. 1. Адз. зах. 58. 1 арк.
12. ЦНБ НАН Беларусі. – Ф. 2. Воп. 1. Адз. зах. 60. 4 арк.
13. Язэп Драздовіч. Праз цёрні да зорак: успаміны, артыкулы, прысвячэнні, мастацкія творы / уклад. М. Казлоўскага. – Мінск: Маст. літ., 2014. – 543 с.

Таццяна МАРОЗАВА,  
кандыдат філалагічных навук

## ЛЮБОЎ ДА ЛІТАРАТУРЫ – ЯЕ ПАКЛІКАННЕ ДА 75-ГОДДЗЯ ТАЦЦЯНЫ ШАМЯКІНАЙ



Таццяна Шамякіна нарадзілася ў Мінску. Яе бацька Іван Шамякін пачаў навучанне ў Вышэйшай партыйнай школе (цяпер у тым будынку філфак БДУ), і за два месяцы да нараджэння дачкі сям'я пераехала ў сталіцу. Шамякіны некалькі разоў мянялі кватэры, пакуль на пятнаццаць гадоў не пасяліліся ў “пісьменніцкім доме”, як яго называлі, па вуліцы К. Маркса, 36. Гэта быў шчаслівы перыяд у жыцці сям'і.

На гады маленства Таццяны прыйшлася першая пісьменніцкая слава Івана Шамякіна, атрыманне ім Сталінскай прэміі. У пяць гадоў бацькі першы раз павезлі дачку ў Кіеў і Адэсу, у школьным узросце неаднаразова вазілі ў Маскву, вадзілі па музеях, тэатрах, паказвалі і лесвіцу ў гасцініцы “Масква”, дзе адбылася трагедыя з Янкам Купалам. У маладосці, ужо разам з мужам, Таццяна Іванаўна шмат падарожнічала па розных рэгіёнах Савецкага Саюза. Добра валодаючы стэнаграфіяй, яна заўсёды падрабязна запісвала аповеды гідаў, і гэта ёй спатрэбілася ў выкладанні гісторыі сусветнай культуры. Увогуле яна лічыць, што ні адно ўражанне, ні адна прачытаная кніга не прападаюць дарма – кладуцца ў агульную скарбонку памяці, а потым прыдаюцца ў творчай дзейнасці.

Робячы ўрокі, школьніца Таццяна чула з кабінета бацькі размовы сяброў сям'і і пра літаратуру, і пра палітыку. Гэта стала імпрэсінгам – моцным уражаннем, якое заклала жыццёвую праграму: з таго часу Таццяна Іванаўна жыве літаратурай і над-

звычай цікавіцца палітыкай, як мала хто з жанчын. Чытае сур'ёзныя манаграфіі, не толькі прэсу.

Увогуле ж да чытання яна прывучылася з раняга дзяцінства – спрыяла атмасфера ў сям'і: бацька – пісьменнік, маці, ужо маючы трох дзяцей, скончыла з адзнакай вячэрняе аддзяленне філфака педінстытута, старэйшая сястра – таксама філолаг, знаўца замежных моў. Суседзі-творцы – усе апантанія бібліяфілы (Пятро Глебка, Іван Навуменка, Ніл Гілевіч, Уладзімір Караткевіч, Янка Брыль). І. Шамякін з Масквы, з “Лаўкі пісьменніка”, штомесяц прывозіў чамадан кніг. Ды і сама Таццяна Іванаўна з юнацтва пачала збіраць уласную бібліятэку, ужо ў канцы 1980-х гг. яна ў яе была адна з найлепшых на філфаку, а можа, і ў Мінску, асабліва шыкоўная калекцыя альбомаў па мастацтве.

У сям'і заўсёды шмат выпісвалі газет і часопісаў. Таццяна Іванаўна працягвае традыцыю да сёння, пры наяўнасці інтэрнэту выпісвае дваццаць выданняў. Яе велізарная эрудыцыя ў розных сферах адчуваецца ў пісьменніцкай творчасці, у навуковай, выкладчыцкай дзейнасці.

Мелі значэнне ў яе жыцці і грамадскія кантакты бацькоў: заходзілі і заязджалі да іх на кватэру і на лецішча не толькі пісьменнікі і перакладчыкі (прычым з розных краін), але і акцёры, рэжысёры, мастакі. Таццяна Іванаўна памятае нават Якуба Коласа, а ўдаву Янкі Купалы Уладзіславу Францаўну ў яе апошнія гады бачыла літаральна штодня: да перасялення Музея Янкі Купалы ў новы будынак па вуліцы Янкі Купалы яго экспазіцыя размяшчалася на плошчах Саюза пісьменнікаў. Таццяна Іванаўна з сяброўкай Людай Карпавай (якая таксама стала філолагам), ідучы дадому са школы № 2 (тады – насупраць Тэатра юнага глядача), абавязкова заходзілі ў музей.

Добрае веданне многіх пісьменнікаў, сярод якіх – нямала праслаўленых, стала асновай для складзенага Т. Шамякінай курса па псіхалогіі літаратурнай творчасці.

Больш за 50 гадоў жыцця звязаны ў Таццяны Іванаўны з філфакам БДУ. З адзнакай скончыла навучанне на факультэце ў 1971 г., была рэкамендавана ў аспірантуру па кафедры беларускай літаратуры. Кандыдацкую дысертацыю абараніла ў 1975 г. Яе кіраўніком быў доктар філалагічных навук, прафесар, у будучыні – акадэмік, віцэ-прэзідэнт Акадэміі навук Беларусі Іван Навуменка, асноўным апанентам – пісьменнік, док-

тар філалагічных навук, прафесар Алесь Адамовіч. На абароне прысутнічалі Іван Чыгрынаў, Андрэй Макаёнак, Іван Шамякін. Кандыдацкую Таццяна Іванаўна пісала па стылях сучаснай беларускай прозы, а ўжо доктарскую – па творчасці класікаў у сувязі з міфалогіяй.

У свой час Іван Шамякін больш, чым хто іншы, напісаў мемаратаў пра калег. Так і Таццяна Іванаўна з удзячнасцю пісала ўспаміны пра сваіх выкладчыкаў – Міхася Ларчанку, Івана Навуменку, Алега Лойку, Ніну Гілевіч, піша пра цяперашніх калег па кафедры тэарэтычнага і славянскага літаратуразнаўства: пра Вячаслава Рагойшу, Івана Чароту.

Пасля заканчэння аспірантуры ў 1974 г. Т. Шамякіна працавала на кафедры беларускай літаратуры, прайшоўшы шлях ад выкладчыка да дацэнта. Чытала беларускую літаратуру ўсіх перыядаў яе гісторыі, распрацавала курсы па ўводзінах у літаратуразнаўства, тэорыі літаратуры, марксісцка-ленінскай эстэтыцы, гісторыі і тэорыі сусветнай культуры, вяла семінар “Чалавек і прырода ў мастацкай літаратуры”, з якога выйшла нямала выдатных вучоных, цяпер ужо дактароў і кандыдатаў навук. З 1994 г., пасля рэарганізацыі філфака, працавала дацэнтам на кафедры тэорыі літаратуры, а з 1998 г. да 2018 г. узначальвала шэраг неардынарных кафедраў: беларусазнаўства, беларускай лінгвістыкі і міфалогіі, беларускай літаратуры і культуры, тэорыі літаратуры. У 2001 г. Таццяна Іванаўна абараніла доктарскую дысертацыю, з 2003 г. ёй нададзена званне прафесара.

Больш чым Таццяна Іванаўна, відаць, ніхто вучэбных дысцыплін не распрацаваў. Яна гэта робіць з вялікім задавальненнем, бо любіць спацігаць новае, любіць выкладаць. На працягу дзесяцігоддзяў яна чытала для студэнтаў і магістрантаў дысцыпліны “Славянская міфалогія”, “Асновы літаратурна-мастацкай дзейнасці”, “Літаратурнае рэдагаванне”, “Псіхалогія літаратурнай творчасці”, “Міф у літаратурнай парадыгме ХХ–ХХІ стст.”, “Міфапаэтыка літаратуры і міф у СМІ”, “Актуальныя праблемы сучаснага літаратуразнаўства”, “Антычныя традыцыі ў славянскіх літаратурах” і інш. Асаблівы прадмет яе клопату – міжпрадметныя сувязі, спасціжэнне літаратуры ў сувязі з іншымі відамі мастацтва, таму так шырока прадстаўлены ў яе прэзентацыях творы жывапісу, фатаграфіі, урыўкі з мастацкіх кінастужак, анімацыі, нават музычныя творы. Крэда Т. Шамякінай як выкладчыка – павышэнне агульнага культурнага кругагляду маладых людзей.

Для ўстаноў сярэдняй адукацыі Таццяна Іванаўна асабліва актыўна працавала ў 1990 і 2000-я гг. Тады дружны калектыў пад кіраўніцтвам прафесара В. Рагойшы рыхтаваў праграмы і вучэбныя дапаможнікі для школ з пашыраным

і паглыбленым выкладаннем беларускай літаратуры. Рэцэнзенты адзначалі раздзелы, створаныя прафесаркай: яна ўдала ўпісвала развіццё беларускай літаратуры ў сусветны літаратурны кантэкст. Надзвычай папулярным аказаўся падручнік для школьнікаў, абітурыентаў і студэнтаў “Беларуская літаратура ХІ–ХХ стст.” (2000 і 2001 гг.; у суаўтарстве з А. Бельскім, П. Навуменкам, У. Кароткім, Л. Тарасюк). Надалей Таццяна Іванаўна выдала вучэбны дапаможнік “Беларуская літаратура” для 9-га класа разам з дактаранткай В. Праскаловіч. На працягу дзесяці гадоў (да 2017 г.) Т. Шамякіна была старшынёй савета па абароне кандыдацкіх і доктарскіх дысертацый па методыцы выкладання беларускай і рускай мовы і літаратуры, не раз рабіла экспертызы дысертацый па методыцы, педагогіцы, а таксама шматлікіх праграм, падручнікаў. Яна член прэзідэнцкага савета пры міністэрстве адукацыі па падрыхтоўцы для школы падручнікаў гуманітарнага профілю новага пакалення. Член секцыі рускай і беларускай літаратур у Нацыянальным інстытуце адукацыі.

Навуковая дзейнасць Таццяны Іванаўны такая ж шматгранная, як і вучэбная. Яна аўтар больш як 600 публікацый, у тым ліку манаграфій, вучэбных дапаможнікаў, зборнікаў, артыкулаў для энцыклапедыі. Тэмы розныя: па беларускай, рускай літаратурах, тэорыі літаратуры, міфалогіі, гісторыі сусветнай культуры. Асабліва падабаюцца чытачам яе ўспаміны пра жыццё беларускай эліты ў эпоху сацыялізму. Яна адзін з самых вядомых даследчыкаў творчасці Івана Шамякіна. Бра-ла ўдзел у падрыхтоўцы 23-томнага Збору твораў. Член рэдкалегіі па падрыхтоўцы Поўнага збору твораў У. Караткевіча.

На працягу дзесяці гадоў (да 2016 г.) Таццяна Іванаўна была членам Экспертнага савета № 7 ВАК. Кіраўнік сямі абароненых аспірантаў і аднаго дактаранта, у тым ліку аспіранткі з КНР.

Таццяна Іванаўна – акадэмік Міжнароднай славянскай акадэміі навукі, культуры, мастацтва і адукацыі. Адзначана медалём у гонар М. В. Ламаносава (2011). Член Саюза пісьменнікаў Беларусі з 1983 г. З 2005 да 2022 г. член прэзідыума і член праўлення СПБ. У 2010 г. за кнігу “Кітайскі каляндар і славянскі міфалагічны бестыярыум” узнагароджана Рэспубліканскай літаратурнай прэміяй першай ступені. Практычна ўвесь наклад кнігі замовілі ў Кітаі. У 2007 г. урад узнагародзіў Т. Шамякіну медалём імя Ф. Скарыны.

Таццяна Іванаўна – добры і безадмоўны чалавек, сумленны і сціплы супрацоўнік, натхнёны літаратар і ўдумлівы навукоўца. Яе пакліканне – перадаваць добрае, разумнае, вечнае новым пакаленням студэнтаў-філолагаў, падтрымліваць у іх сэрцах полымя любові да літаратуры, а ў іх вачах – агеньчыкі захаплення родным словам.

Кацярына ХАЛЬПУКОВА,  
кандыдат філалагічных навук

## РОЛЯ ТАЦЦЯНЫ ШАМЯКІНАЙ У РАЗВІЦЦІ МІФАЛАГІЧНАГА НАПРАМКУ Ў БЕЛАРУСКІМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

УДК 821.161.3.09

У артыкуле вызначаецца роля навукова-даследчай і вучэбна-метадычнай дзейнасці доктара філалагічных навук прафесара Т. Шамякінай у развіцці міфалагічнага напрамку беларускага літаратуразнаўства.

Ключавыя словы: *міфапаэтыка, літаратуразнаўства, псіхалогія творчасці, міждысцыплінарны падыход.*

The article indicates the role of the Doctor of Philology, professor T. Shamyakina's research and academic activities for the development of the mythological approach in Belarusian literary studies.

Міф – аб'ект інтэнсіўных даследаванняў у дыяхранічным і сінхранічным аспектах на сумежжы розных навук. Разнастайныя тэорыі міфа выкарыстоўваюцца ў гуманітарных навук для даследавання гэтага феномена ў культуры і чалавечай свядомасці: “вылучаюцца рамантычная (Ф. Шэлінг) і лінгвістычная (М. Мюлер) тэорыі, розныя варыянты антрапалагічнай тэорыі (Дж. Фрэзер, Б. Маліноўскі, А. Патабня), сацыялагічная (Э. Дзюркгейм, Л. Леві-Бруль), трансэндэнтная, або сімвалічная (Э. Касірэр), псіхааналітычная (З. Фрэйд, К. Г. Юнг), структуралісцкая (К. Леві-Строс, Р. Барт) тэорыі” [10, с. 22].

Міфалагічная школа ўзнікла адной з першых у еўрапейскай літаратуразнаўчай навуцы. Пачынаючы з эпохі рамантызму, калі рэабілітавалася і адраджалася міфалогія, у розных краінах пачало актыўна развівацца параўнальнае вывучэнне міфалогіі, фальклору і літаратуры, што садзейнічала спасціжэнню нацыянальных крыніц мастацкай творчасці. У XIX–XX стст. у заходнім літаратуразнаўстве аформіліся такія аўтарытэтычныя школы, як антрапалагічная (Д. Тэйлар), псіхааналітычная (З. Фрэйд, К. Г. Юнг), функцыянальная (М. Эліядэ), структуралісцкая (К. Леві-Строс, Р. Барт). Асобна вылучаецца рытуальна-міфалагічная крытыка ў англа-амерыканскім літаратуразнаўстве, яна паўстала на аснове рытуалісцкай тэорыі Дж. Фрэзера і юнгіянскага псіхааналізу. У Расіі традыцыі і здабыткі міфалагічнай школы знайшлі адлюстраванне ў працах навукоўцаў Ф. Буслаева, А. Весялоўскага, А. Афанасьева, А. Патабні, А. Мілера, А. Катлярэўскага і інш.

Міфалагічны напрамак у беларускім літаратуразнаўстве XX–XXI стст. грунтуецца пераважна на ідэях міфапаэтыкі як даследчыцкай стратэгіі, якая можа разглядацца ў вузкім і шырокім сэнсах. З аднаго боку, міфапаэтыка аналізуе функцыі міфа і міфалагічныя мадэлі ў мастацкай карціне свету і літаратурнай творчасці. З другога боку, міфапаэтыка апелюе да вывучэння сэнсавыяўленчых магчымасцей выкарыстання міфалагем і культурных універсальных, прадстаўленых імпліцытна міфалагічнымі вобразамі, сюжэтамі і матывамі, што вызначаюць міфалагічны падтэкст і арганічна ўпісваюцца ў структуру мастацкіх твораў.

У апошнія дзесяцігоддзі “выразна праяўляецца імкненне навукоўцаў паглыбляцца менавіта ў напрамку пазнання нацыянальнай міфалогіі, яе ўзаемасувязей з іншымі навукімі. Сярод тых, хто вывучаў нашу нацыянальную міфалогію, І. Цішчанка, У. Васілевіч, Т. Шамякіна, А. Ненадавец, І. Казакова, В. Шарая, І. Швед і інш.” [4, с. 11]. Праблемы розных тыпаў мастацкай міфалагізацыі знайшлі развіццё ў даследаваннях міфалагічнай спадчыны ў літаратуразнаўстве такіх значных яго прадстаўнікоў, як І. Навуменка, М. Тычына, У. Калеснік, Я. Гарадніцкі, П. Васючэнка, С. Даніленка, В. Максімовіч і інш.

Пра неабходнасць актывізацыі даследаванняў літаратуры ў яе суаднесенасці з міфам і фальклорам яшчэ ў XX ст. пісаў акадэмік В. Каваленка: “Такія спробы, безумоўна, не толькі пашыраюць навуковы падыход да праблемы, але і адкрываюць магчымасць пастаноўкі новых праблем” [1, с. 35]. Складанасць навуковай дзейнасці заключаецца ў шматаспектнасці інтэртэкстуальных сувязей і шматузроўневым міждысцыплінарным падыходзе.

Пра неабходнасць актывізацыі даследаванняў літаратуры ў яе суаднесенасці з міфам і фальклорам яшчэ ў XX ст. пісаў акадэмік В. Каваленка: “Такія спробы, безумоўна, не толькі пашыраюць навуковы падыход да праблемы, але і адкрываюць магчымасць пастаноўкі новых праблем” [1, с. 35]. Складанасць навуковай дзейнасці заключаецца ў шматаспектнасці інтэртэкстуальных сувязей і шматузроўневым міждысцыплінарным падыходзе.

Адзін з найбольш яркіх сучасных даследчыкаў міфалогіі ў літаратуразнаўстве – доктар філалагічных навук, прафесар Таццяна Шамякіна. Як слушна заўважыў сьлыны беларускі навуковец І. Чарота, “Т. Шамякіна заявіла пра сябе як прадаўжальніцу справы А. Багдановіча, У. Дабравольскага, М. Нікіфароўскага, А. Сержпутоўскага, П. Шпілеўскага і па праву заняла годнае месца ў шэрагу такіх сучасных знаўцаў беларускай фальклорнай і міфалагічнай спадчыны, як У. Васілевіч, В. Каваленка, У. Коваль, У. Конан, Л. Салавей” [6, с. 390]. У 2007 г. Таццяна Іванаўна была ўзнагароджана медалём Францыска Скарыны “за выдатныя дасягненні

ў прафесійнай дзейнасці, значны асабісты ўклад у развіццё і множанне духоўнага і інтэлектуальнага патэнцыялу, культурнай спадчыны беларускага народа” [2].

Разнастайнасць інтарэсаў прафесара Т. Шамякінай абумоўлівае надзвычай шырокі дыяпазон яе навуковых даследаванняў, звязаных з наступнымі тэмамі і праблемамі:

- рацыянальнае пераасэнсаванне міфа;
- параўнальная міфалогія;
- міфарэстаўрацыя і міфалінгвістыка праз глыбінны сэнс гукавога і словаўтваральнага складу слова;
- метады вербальнай міфалагізацыі як метадалагічнай асновы сугестыўнай лінгвістыкі;
- этнагенез славянскіх народаў праз міфамоўную рэстаўрацыю;
- рэканструкцыя міфалагічна-фальклорнай спадчыны беларусаў у кантэксце сусветнай культуры праз міфалагічныя паралелі;
- міфалагічна-фальклорная стыхія ў літаратуры і міфалагічнае паходжанне персанажаў;
- міфалагічная свядомасць як падмурак мастакоўскай свядомасці;
- комплекснае вывучэнне тэксту.

Працы Т. Шамякінай – цэлая эпоха ў беларускім літаратуразнаўстве. Глыбіня і нестандартнасць даследчыцкай думкі ў пытаннях метафізічных вытокаў архетыпаў беларускага менталітэту, сакральнай геаграфіі Беларусі і нацыянальнага космасу, рознабаковае адлюстраванне нацыянальнай і сусветнай культуры праз этнічныя сімвалы, выдатнае веданне і разуменне законаў міфатворчасці, панарамнасць літаратурнага аналізу раскрываюць неардынарны талент асобы навукоўцы. “У даследаваннях Т. Шамякінай істотна канкрэтызуюцца палажэнні міфапэтыкі пра ўзаемаадносіны міфалогіі і мастацкай літаратуры” [3, с. 16].

Праз аналіз шматслойнасці зместу мастацкіх твораў па законах міфалагічнага мыслення даследчыца акумуляуе традыцыйнае і наватарскае ў беларускім літаратуразнаўстве. Т. Шамякіна тлумачыць наяўнасць міфалагічных кампанентаў у мастацкіх творах падабенствам вызначальных характарыстык літаратуры і міфа: “паходжанне тропаў ад міфалагічнай метафарызацыі; характар вобразнасці; лёс героя, які часта набывае значэнне ідэалу; роля фантазіі ў міфа- і літаратурнай творчасці; эмацыянальнасць у адносінах аўтара да аб’екта паказу; мадэляванне рэчаіснасці па законах творчасці і пад.” [9, с. 15–16], што абумоўлівае адзінства метадалогіі даследавання міфалогіі і літаратуразнаўства праз іх супастаўленне і раскрыццё ўнікальнасці.

У грунтоўных літаратуразнаўчых працах прафесар Т. Шамякіна даследуе функцыянаванне міфаў, трансфармацыю міфаструктур і архетыпаў у беларускай, рускай і замежнай літаратуры:

- разглядае міфалагічную аснову старажытнай літаратуры ўсходніх цывілізацый, антычнай літаратуры;
- выяўляе міфалагічныя матывы, структуры, вобразы і прыхаваныя міфалагічныя сэнсы ў беларускай літаратуры ад XI ст. да эпохі нацыянальнага адраджэння XX ст.;
- вылучае міфалагічныя кампаненты ў творах беларуска-польскіх рамантыкаў і аналізуе агульныя сімвалы, якія аб’ядноўваюць народы;
- асвятляе тэму сакралізацыі вобраза Бацькаўшчыны ў творчасці Янкі Купалы, міфалагічнае светаадчуванне Якуба Коласа, сімваліку ўніверсальнага і нацыянальнага ў творах Максіма Багдановіча, сістэму сімвалаў-сакралаў у творчасці Максіма Гарэцкага;
- інтэрпрэтуе міфалагічныя тэмы ў творах класікаў рускай і замежнай літаратуры XX ст., асабліва калі міфалагізацыя перарастае ў міфатворчасць з вялікай сэнсавай перспектывай у мадэрнісцкай культуры;
- прасочвае антычныя традыцыі ў беларускай літаратуры XX–XXI стст. і вызначае спосабы выражэння міфалагічнага светабачання;
- рэканструюе на аснове літаратурных твораў этнічныя пласты нацыянальнага быцця і ўніверсальныя светапоглядныя падыходы, характэрныя для міфалагічнага мыслення;
- актуалізуе пытанні захавання нацыянальнага кода праз нацыянальны міф як канцэнтрат культурных сэнсаў;
- аналізуе міф як метамову мастацкага твора і невычэрпную крыніцу алегорый і алюзій, механізмы праяўлення міфалагічнага пачатку ў літаратурным тэксце.

Беларускі нацыянальны міф, які фарміраваўся ў пачатку XX ст. у творчасці класікаў беларускай літаратуры, Т. Шамякіна даследуе ў манаграфіі “Беларуская класічная літаратура і міфалогія” [7]: “Разгляд твораў айчынных класікаў праводзіцца ў межах метаду міфарэстаўрацыі, у аснове якога – філасофскі і гісторыясофскі падыходы” [5, с. 25]. Сімвалічны свет, створаны беларускімі пісьменнікамі, на думку Т. Шамякінай, упарадкаўвае гісторыю краіны і народа, звязвае мінулае, сучаснае і будучыню. Аналіз анталогічна-міфалагічных вытокаў творчасці класікаў дазваляе выявіць нацыянальныя архетыпы для разумення функцыянавання чалавечай псіхікі. Як адзначае І. Чарота, “Таццяна Шамякіна дапамагае спасцігнуць як асаблівае

міфалагічнай карціны свету ўвогуле, так і асобна ўзятых вобразаў, знакаў, сімвалаў, архетыпаў – карацей кажучы, першадумак і першавобразаў” [6, с. 390].

Вучэбна-метадычная дзейнасць прафесара на філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта звязана з распрацоўкай тэарэтыка-метадалагічных аспектаў і рэалізацыяй цэласнай сістэмы, у якой важная роля належыць міфалогіі як народнай філасофіі ці народнаму аналогу навукі і адлюстроўваецца карціна духоўнага жыцця продкаў. Так, напрыклад, адна з задач вучэбнай дысцыпліны II ступені адукацыі “Міф у літаратурнай парадыгме XX–XXI стст.” (з дакументам можна азнаёміцца на сайце Электроннай бібліятэкі БДУ<sup>1</sup>), распрацаванай Т. Шамякінай, – выяўленне асаблівасцей псіхалогіі творчасці праз вывучэнне міфалогіі. Падкрэслім, што аўтарскія курсы прафесара характарызуюцца культуралагічным падыходам, пераасэнсаваннем фундаментальных перадумоў філалагічных ведаў з улікам сучасных дадзеных і малавядомых фактаў, якія знаходзяць пацверджанне ў гуманітарных і прыродазнаўчых навуках.

Трэба адзначыць, што доктар філалагічных навук прафесар Т. Шамякіна як навуковы кансультант і кіраўнік доктарскіх, кандыдацкіх, магістарскіх дысертацый і іншых навуковых прац студэнтаў пры вельмі ўстойлівай сістэме ўласных аксіялагічных і светапоглядных каардынат не бачыць асаблівага значэння традыцыйнага даследчыцкага дагматызму: “Міфалогія – такая сфера культуры, дзе, як і ў літаратуразнаўстве, кожны даследчык мае права на ўласную інтэрпрэтацыю” [8, с. 114].

Выданні Т. Шамякінай “Беларуская класічная літаратура і міфалогія”, “Міфалогія і беларуская літаратура”, “Фальклор і беларуская літаратура ў люстэрку міфалогіі”, “Міфалогія Беларусі (нарысы)”, “Славянская міфалогія”, “Кітайскі каляндар і славянскі міфалагічны бестыярыум. Паралелі”, школьныя падручнікі па беларускай літаратуры, праграма спецкурса для школ з пазыбленым вывучэннем прадмета, навучальны дапаможнік “Міфалогія і літаратура” і іншыя сведчаць пра заглыбленасць даследчыцкай думкі аўтара ў духоўныя каштоўнасці сусветнай культуры і розных міфалагічных сістэм.

Творчая няўрымслівасць і маштабнасць мыслення прафесара Т. Шамякінай ахопліваюць шырокую прастору нацыянальнай культуры і жыцця грамадства, праз сімбіёз навуковасці і мастацкай інтэрпрэтацыі прыводзяць да цікавых разважанняў пра канцэптэаліза-

цыю навакольнай рэчаіснасці і неабходнасць ведаць сутнасць міфалогіі ў сувязі з наступленнем віртуальнай цывілізацыі. Навуковыя даследаванні, публіцыстычныя артыкулы палемічнага характару, нарысы і культуралагічныя эсэ даследчыцы з надзвычай багатым эмпірычным матэрыялам праз асэнсаванне функцыянавання сацыяльна-палітычных, навуковых, культуралагічных і масмедыйных міфаў адлюстроўваюць шэраг праблем сучаснасці і іх карані. Сутыкненне з міфалагічным светам не проста пашырае сучасную рэальнасць, але і вучыць арыентавацца ў трансфармаваных канструкцыях уяўнага свету нашага часу, якія асабліва захопліваюць моладзь праз інтэрнэт і сродкі масавай інфармацыі.

Падагульняючы, варта заўважыць, што для развіцця міфалагічнага напрамку ў беларускім літаратуразнаўстве Таццянай Шамякінай зроблена невымерна многа. Хочацца спадзявацца, што паслядоўнікі надзвычай рознабаковага філолага будуць годна працягваць адзін з самых захапляльных пошукаў у гуманітарнай навуцы – пошук міфалагічнай асновы ў літаратурных творах і культурных канстант міфалагічнага паходжання, каб у перспектыве аналізаваць спецыфіку мастацкай творчасці, расшыфроўваць мноства сэнсавых пластоў аўтарскіх міфаў і мець выхад у іншыя навуковыя сферы.

#### Спіс літаратуры

1. **Каваленка, В. А.** Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. А. Каваленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 320 с.
2. **Медаль Франциска Скорины** [Электронны рэсурс] // Государственные награды Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.awards.by/medali/medal-franciska-skoriny>. – Дата доступа: 30.07.2023.
3. **Метадалогія сучаснага літаратуразнаўства** : метадычныя рэкамендацыі / склад. В. Ю. Бароўка. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2012. – 50 с.
4. **Ненадавец, А. М.** Нарысы беларускай міфалогіі / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 535 с.
5. **Смірнова, А. В.** Міфалагічная школа / А. В. Смірнова // Метадалогія літаратуразнаўчых даследаванняў : вучэб.-метадыч. матэрыялы для магістрантаў філал. фак. / Л. Д. Сінькова [і інш.]; пад рэд. Л. Д. Сіньковай. – Мінск : БДУ, 2016. – С. 14–26.
6. **Чарота, І.** Да першадумак і першавобразаў / І. Чарота // Міфалогія і беларуская літаратура : нарысы і эсэ : для ст. шк. узросту / Т. Шамякіна ; паслясл. І. Чароты. – Мінск : Маст. літ., 2008. – С. 382–390.
7. **Шамякіна, Т. І.** Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т. І. Шамякіна. – Мінск : БДУ, 2001. – 186 с.
8. **Шамякіна, Т.** Міфалогія і беларуская літаратура : нарысы і эсэ : для ст. шк. узросту / Т. Шамякіна ; паслясл. І. Чароты. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 391 с.
9. **Шамякіна, Т. І.** Фальклор і беларуская літаратура ў люстэрку міфалогіі / Т. І. Шамякіна. – Мінск : БДУ, 2016. – 223 с.
10. **Шода, М. Ю.** Міфапаэтыка і міфакрытыка як два складнікі міфалагізму / М. Ю. Шода // Человек в социокультурном измерении. – 2021. – № 2. – С. 21–27.

<sup>1</sup> <https://elib.bsu.by/handle/123456789/256959>.

Таццяна ШАМЯКІНА,  
доктар філалагічных навук

## ПОБЫТ “ПІСЬМЕННІЦКАГА ДОМА” Ў ЯГО ЗОРНЫЯ ЧАСЫ

Пасля пераезду маіх бацькоў у 1948 г. з правінцыі ў Мінск ім давядося жыць на розных кватэрах: і на прыватных, і ў камунальнай. Але ў 1954 ці ў пачатку 1955 г. гарвыканкам пабудаваў дом спецыяльна для пісьменнікаў.

“Пісьменніцкі дом” размясціўся ў самым цэнтры Мінска: асноўным корпусам – на вуліцы Маркса, але часткова заходзіў і на Энгельса. Якраз на Энгельса, амаль насупраць жылога дома, стаяў будынак Саюза пісьменнікаў – двухпавярховы, на цокалі, як бы прытуліўшыся да велічнага гмаху ЦК Кампартыі Беларусі.

Будынак СІ ў некаторым сэнсе гістарычны: тут падпольшчыца Алена Мазанік адпомсціла за генацыд беларускага народа намесніку Гітлера на Беларусі гаўляйтару Кубэ.

Пасля вайны дом адрамантавалі і перадалі пісьменнікам. Тады было іх няшмат – некалькі дзясяткаў чалавек. І яны любілі свой саюз, заходзілі ў яго літаральна штодня: пагутарыць у сяброўскай атмасферы, пагуляць у бильярд, узяць кнігі і часопісы ў бібліятэцы. Да будаўніцтва Музея Янкі Купалы на месцы, дзе да вайны стаяў дом класіка, музейная экспазіцыя размяшчалася таксама на плошчах СІ. А ў цокалі – бясплатная паліклініка, дзе не толькі рабілі аналізы, вялі прыём спецыялісты, але і бюлетэнь можна было атрымаць. Пры гэтым усе пісьменнікі заставаліся і ў сваіх раённых паліклініках.

За культурную працу ў Саюзе пісьменнікаў адказвала Аксана Фёдараўна, жонка паэта Аркадзя Куляшова, надзвычай энергічная, дзелавая жанчына. Культурнае жыццё пры ёй квітнела. Па суботах заўсёды ў актавай зале паказвалі замежныя кінастужкі. Часта запрашалі лектараў і акцёраў з канцэртамі. Памятаю прыезд з Масквы дырэктара Цэнтральнага тэатра лялек Сяргея Абразцова. Яго тэатр карыстаўся вялікай папулярнасцю, часта выязджаў за межы СССР. На выступленне С. Абразцова набілася шмат народу, у тым ліку дзяцей, бо мы думалі, што будуць паказваць лялькі. Але Абразцоў дзяцей усіх выставіў, заявіў, што намераны апаведаць пра такія рэчы, якія ім слухаць нельга. Аднак наладжваліся ў СІ і спецыяльныя дзіцячыя святы, асабліва вясёлыя – навагоднія.

У жылым доме была архітэктурная асаблівасць: праз увесь будынак з двара на вуліцу Энгельса ішоў скразны праход. Далей дастаткова было перайсці вуліцу, і пісьменнікі траплялі

ў свой саюз. Дойліды паклапаціліся, каб літаратарам было зручна, не прыходзілася, ідучы ў месца творчых кантактаў, абыходзіць па дварах. У вузкім праходзе дзесяць было даволі страшна, але ж я не памятаю, каб у ім што-небудзь здаралася. У 1980-я гг. праход-калідор закрылі і нейкія камерсанты зрабілі ў ім краму.

Першы паверх дома займала кнігарня. Яна і цяпер на тым жа месцы, толькі тады называлася “Палітычная кніга”. Там прадавалі не толькі працы класікаў марксізму-ленінізму і брашуры палітасветы – былі аддзелы і мастацкай літаратуры, і па розных спецыяльнасцях. А яшчэ канцылярскі – якраз у той частцы кнігарні, якая выходзіла вокнамі на Энгельса (цяпер там уваход у метро). Мы, дзеці, канцылярскі адзел добра абжылі. Сшыткі тады не друкаваліся з малюнкамі (сёння – часта недарэчнымі і антыэстэтычнымі), а часта з табліцай множання на вокладцы. А вось відаў пеналаў выпускалі некалькі, даволі арыгінальных. Прамысловасць, а можа, кааператывы, клапацілася пра развіццё творчых здольнасцей маладога пакалення. Самы вялікі набор каляровых алоўкаў уключаў 24 адзінкі. Але мне бацька прывозіў з Масквы і камплект на 48. Кніжак для расфарбовак і альбомаў для малявання было ў продажы заўсёды шмат.

Праз вуліцу Карла Маркса, дзе цяпер яшчэ адзін уваход у метро, знаходзіўся не проста кіёск, а вялікая крама “Саюздрука”, у якой прадавалася нямала замежнай прэсы. Так, мая сястра купляла французскую “Юманітэ”. Крамай загадвала цешча пісьменніка Алеся Масарэнкі. Мала таго, што наша сям’я шмат выпісвала перыядычных выданняў, дык яшчэ набывалі ў “Саюздруку”. Іншыя пісьменнікі таксама цікавіліся замежнай прэсай, але гэта былі пераважна выданні камуністаў.

Далей па вуліцы Энгельса ў кірунку праспекта (тады быў толькі адзін праспект) – кінатэатр дакументальнага кіно, пазней перароблены ў Малую сцэну нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. За кінатэатрам – фотаатэль і на рагу Энгельса і праспекта – вялікі ювелірны магазін. На гэтым пятаку ўсе гады нашага маленства стаяла са сваёй цяжкай для марожанага адна і тая ж прадаўшчыца. Дзеці з суседніх дамоў былі ў яе пастаяннымі пакупнікамі. Сёння нават моладзь ведае, што ў той час марожанае было фенаменальна смачным,

афіцыйна прызнаным найлепшым у свеце, бо выраблялася з натуральнага малака ці вяршкоў, без усялякіх дадаткаў. А насупраць – каля ўвахода ў Тэатральны сквер – прадавалі газаваную ваду: з сіропам (4 капейкі) і без сіропу (1 капейка). Мы ў маленстве ў скверы не гулялі, увозілі людзей у ім аказвалася няшмат, толькі праходзілі па цэнтральнай алеі да мемарыяльнага танка і да будынка ЦК камсамола. Яшчэ жыла памяць пра пакаранне ў скверы фашыстамі падпольшчыкаў. Пазней каля фантана “Хлопчык з ледзем” моладзь стала збірацца часта.

Насупраць “пісьменніцкага дома” па дыяганалі – Тэатр імя Янкі Купалы. У часы нашага маленства ён перабудоўваўся – набываў больш сучасны выгляд. У 2000-я гг. яму вярнулі ранейшае, гістарычнае, пачатку ХХ ст. аблічча. Трансфармацыі на працягу жыцця аднаго пакалення...

З боку двара наш дом першапачаткова глядзеў на дроўніцы: іх была цэлая лінія – па колькасці кватэр. Дом будаваўся з плітамі, што тапіліся дрывамі, – на іх гатавалі ежу. Сёння цяжка ўявіць.

У той год, калі мы засяліліся ў “пісьменніцкі дом”, мае бацькі павезлі сям’ю ва Украіну. Гасцявалі мы ў Кіеве ў кватэры сябра Івана Шамякіна – украінскага паэта, галоўнага рэдактара сатырычнага часопіса “Перець” Сцяпана Алейніка, чалавека надзвычай дасціпнага, а знешне падобнага да запарожскага казака. У яго на траіх (ён, жонка і прыёмная дачка) была велізарная трохпакаёвая кватэра на Крашчаціку, дзе кожны пакой па памеры ледзь не роўны ўсёй нашай новай кватэры. На аснове надрукаванага “Правдой” вершаванага фельетона “Пёс Барбос і незвычайны крос” С. Алейніка зняў свой першы з вядомых фільмаў камедыёграф Леанід Гайдай. У кватэры ўкраінскага сатырыка я ўпершыню ўбачыла газавую пліту і тэлевізар з лупай перад экранам. Алейнік як галоўны рэдактар часопіса належаў, відаць, да наменклатуры, адпаведна – шыкоўнае жыллё. Але пазней мы былі ў кватэрах і на лецішчах іншых украінскіх пісьменнікаў – заўсёды ўмовы іх жыцця былі лепшыя, чым у беларусаў.

Тагачасныя айчынныя ўлады таксама імкнуліся літаратарам дапамагаць, толькі сродкаў у іх было намнога менш, чым у багатай Украіны. Аднак і ў нас хутка пабурылі печы, правялі газ, зламалі дроўніцы, а на іх месцы ўзвялі даволі імпанзанты для таго часу кінатэатр “Піянер” і Тэатр лялек. Мы наведвалі іх часта. Дзіцячых фільмаў выходзіла нямала.

Калі прайсці “Піянер” і завярнуць за вугал – апынёмся каля паштовага аддзялення № 30. Пошту тады насілі тры разы на дзень, афіцыйныя “Правду” і “Звязду” абавязаны былі дастаўляць яшчэ да 8 гадзін раніцы і кідаць у паштовую скрыню на кожных дзвярах. Калі на пошце ўстанавілі

перапынак на абед, пісьменнікі вельмі абураліся, гаварылі, што абед на пошце – нонсэнс. Пошта – сувязь, а сувязь паміж людзьмі і арганізацыямі павінна быць пастаяннай. На самай справе людзі за пасляваенны час прызвычаліся да таго, што ўсё вакол пашыралася, расло, развівалася, ішло інтэнсіўнае будаўніцтва, а тут раптам – скарачэнне (часу), эканомія, аптымізацыя, клопат пра ўласныя ведамасныя інтарэсы, а не пра карыстальнікаў. Гэта выклікала ўнутраны пратэст.

Яшчэ пісьменнікам насілі на дом чарговыя тамы падпісных выданняў з кнігарні на праспекце. Падпісак выходзіла шмат. Я не ведаю, ці было ў 1950–1960-я гг. цяжка падпісацца, але з 1970-х гг., калі завяліся ў кватэрах мэблевыя імпортныя гарнітуры і іх неабходна было “запоўніць”, – вельмі цяжка.

У 1950–1960-я гг. яшчэ не было дэфіцыту кніг. Як і прадуктаў. Паліцы магазінаў застаўлены кансервамі “Крабы”, латышскімі шпротамі, неверагодна смачнай марынаванай агароднінай з Венгрыі, кансерваванай садавіной з Балгарыі. Вялікія гастронамы, самыя вядомыя ў Мінску, размяшчаліся на праспекце (“Цэнтральны”) і далей па вуліцы Леніна ў кірунку цяперашняй Ратушы. А ў суседніх каля нашага дома кварталах знаходзіліся невялікія крамкі: “Малако”, “Хлеб”, “Рыба”, “Садавіна-агародніна”. Яшчэ да з’яўлення пакетаў малако і розныя малочныя вырабы разлівалі ў шклянныя бутэлькі. Мяне кожны дзень пасылалі ў краму, я здавала пустую мытую тару, давала грошы і купляла малако, вяршкі, ражанку, прастаквашу, смятану – усё надзвычай смачнае.

Пасля таго як авантурыст М. Хрушчоў аб’явіў шлях у камунізм, некаторыя прадукты сталі дастаўляць на дом. Бутэлькі з малаком ставілі пад дзверы, але насілі і хлебныя вырабы, нават замоўленыя жыхарамі булчкі. Гаспадыням такі клопат пра іх вельмі падабаўся, ды толькі эксперымент хутка перапынілі: нялёгка было прадаўшчыцам насіць па лесвіцах цяжкія кашы. Ліфты пакуль былі рэдкімі. Наш пяціпавярховы дом без ліфта. Калі на пятым паверсе пасяліўся Уладзімір Караткевіч, ён на кожнай пляцоўцы паставіў крэслы, каб яго старая маці магла адпачываць. Мы ж, дзеці, не проста ўсходзілі, а бегалі па лесвіцах.

Дзяцей у доме расло нямала. І цараваў іх культ, як і ў грамадстве. А ў нашай абшчыне хлопчыкі і дзяўчаткі часта заходзілі ў кватэры адно да аднаго. І ўсюды бацькі сяброў нас сустракалі надзвычай прыязна, нават радасна. Паэты чыталі свае опусы, а часам мы чулі мармытанне, што даносілася з таго ці іншага кабінета: гэта творцы, складваючы вершы, прагаворвалі іх услых.

Беларусы надзвычай гасцінныя. Дзяцей частавалі нечым смачным. Кожная з жонак пісь-

меннікаў славілася якой-небудзь стравай. Адна – блінцамі, другая – кісялямі, трэцяя – тортам “напалеон”. А мая мама – грыбной ікрой: усе госці заўсёды ад яе былі ў захапленні. Калі ў той ці іншай гаспадыні атрымліваліся, скажам, якія-небудзь піражкі, яна абавязкова абыходзіла суседак – частавала. Такая панавала традыцыя.

Іван Шамякін і Янка Брыль на сваіх аўтамашынах штогод перад Калядамі абавязкова ездзілі ў Ракаў на базар – куплялі малочных парасят для шчодрэга вечара. Святы адзначалі разам, па-суседску. Калі пісьменнікі пераехалі на іншыя кватэры, завядзёнка перапынілася. Увогуле былога багацця – менавіта народных страў – стала не так многа, як раней, святочны стол неяк стандартызаваўся.

А дзеці са школьнікаў парабіліся студэнтамі і, прыбгаючы з універсітэта (тады быў адзін універсітэт – БДУ) і інстытутаў, перахоплівалі батон з каўбасой ці сочывам ды беглі па розных справах – хто ў бібліятэку, хто ў спартыўныя секцыі. У вечнай нашай юнацкай мітусні мы перасталі цаніць нетаропкія сямейныя трапезы за агульным сталом у сталовай – у многіх кватэрах былі сталовыя. Пішу ж я пра дом не зусім ардынарны.

Галоўнае, што яго вылучае, – дух камуны, карпаратыўная атмасфера, якая яднае людзей, адчуванне ўсіх калі не адной сям’ёй, дык адной грамадой, менавіта саюзам. Гэта выяўлялася ў арганічнай неабходнасці чалавечых кантактаў, візітаў суседзяў і суседак адно да аднаго, зацікаўленых гутарках, сяброўскай прыязнасці, імкненні падзяліцца – ведамі, думкамі, творамі. Пісьменнікі падносилі адзін аднаму кнігі з прысвячэннямі. Шмат іх мы перадалі ў Музей гісторыі беларускай літаратуры і ў бібліятэку Саюза пісьменнікаў. Прысвячэнні, як правіла, вельмі цікавыя – асобны жанр творчасці, які варта было б вывучаць. Менавіта ў такіх аўтографрах выяўляюцца пачуцці аўтара да сяброў.

Творцам і іх жонкам, дзецям вельмі хацелася рабіць прыемнае сябрам і калегам. Хацелася памнажаць дабро – разам з арганічнай жыццёвай патрэбай падзяліцца з людзьмі вопытам, назіраннямі, ведамі, набытай мудрасцю. Грамадства тады ўсведамляла, што менавіта пісьменнікі канцэптульна ацэньвалі рэчаіснасць. Таму культура – літаратурацэнтральная.

Выключна цёплыя стасункі паміж калегамі ў той перыяд – памяць пра ваеннае сяброўства, калі плячо таварыша часта ратавала ад смерці, а таксама адчуванне ўнікальнай місіі – жывое вобразнае слова цанілася і ў ваенных дзеяннях, і ў адбудове – надзвычай хуткай – краіны.

Характэрна, што паміж сабою пісьменнікі гаварылі вельмі смела, востра крытыкавалі ўлады і зусім не баяліся, што нехта з іх “настукае”, як тое

было ў 1930-я гг., а яны ведалі, хто даносіў тады. Можна сказаць: вось гэта і ёсць паказчык, галоўнае дасягненне хрушчоўскай адлігі – адсутнасць страху. Але, па аповедах маёй маці, літаратары, пераехаўшы ў Мінск і перазнаёміўшыся паміж сабою, і ў канцы 1940-х гг. гаварылі смела, зусім не асцерагаючыся. Маладыя пісьменнікі-ветэраны адчувалі сябе ўпэўнена, у сваім праве, годна, ведаючы, што перамаглі ў самай страшнай вайне ў гісторыі. Яны – пераможцы!

Дарэчы, ужо і на маёй памяці пісьменнікі, калі і абмяркоўвалі рэпрэсіі, то ў абсалютна іншым ракурсе, чым у дакладзе М. Хрушчоў на XX з’ездзе. “Слата”, – назваў сусветна вядомы пісьменнік Міхаіл Шолахаў тое, што лічыцца “адлігай”. Хоць атмасфера ў грамадстве – сведчу – сапраўды выключная, лепшы гістарычны перыяд уявіць цяжка. Ды толькі не М. Хрушчоў гэта заслуга – асаблівы дух часу абумоўлены інерцыяй радаснага адчування Перамогі. Старажытныя грэкі на хвалі радасці ад перамогі над персамі сусветны шэдэўр – Акропаль у Афінах – пабудавалі. А ў нас радасць паступова растваралася ў неверагоднай колькасці праблем, створаных у тым ліку менавіта М. Хрушчовым...

Ва ўсялякім разе, асаблівая атмасфера “пісьменніцкага дома”, як бы квінтэсэнцыя часу, захоўвалася прыблізна да канца 1960-х гг. Перамены былі, але агульны кланавы-сяброўскі дух падтрымліваўся. Сітуацыя змянялася паступова. Памёр класік дзіцячай літаратуры Янка Маўр, раптоўна памерлі прэзікі Іван Грамовіч, Тарас Хадкевіч. З’ехалі з кватэр Іван Мележ, Уладзімір Карпаў. У 1969 г. пераехалі мы. Блізка да таго часу – і Янка Брыль, Ян Скрыган, Кастусь Кірэнка. І хоць іх кватэры засялілі такія ж выбітныя асобы – Уладзімір Караткевіч, Ніл Гілевіч, Вячаслаў Адамчык, Вячаслаў Рагойша, Рыгор Семашкевіч, – нейкая гармонія ўсё ж парушылася. Новыя жыхары не засяляліся ў дом усе разам, як папярэднія, не наладжвалі сумесна побыт, не высаджвалі калектыўна кусты і дрэвы ў двары, не выходзілі дзяцей, аднолькава адчуваючы адказнасць за ўсіх. Традыцыі паступова затухалі. Новае пакаленне жыхароў – усе выдатныя пісьменнікі і даследчыкі літаратуры – не ваявалі, а зведалі вайну ў дзяцінстве. Вопыт драматычны, і ў творчасці выявіўся выразна, а ўсё ж не той, што ў ветэранаў. Галоўнае – змяніўся час.

“Зорны перыяд” “пісьменніцкага дома” – галоўнае пятнацаць. Але жыццё, побыт карпаратыўнай грамады – яскравы прыклад таго, як інтэлектуалы, творцы, найлепшая частка грамадства, выключныя асобы, пасіянарыі могуць мудра, правільна, прыгожа арганізаваць жыццё ў калектыве, няхай і лакальным, адначасова выходзіць народ цудоўнымі творами.

Вераніка КАРЛЮКЕВІЧ

## МАКСІМ ТАНК ПА-КІТАЙСКУ – ПАЭТ-ГРАМАДЗЯНІН ЦІ МАЙСТРА ЛІРЫЧНАЙ ПАЭЗІІ?

УДК: 821.161.3

Артыкул апісвае пераклад і выданне вершаў М. Танка ў Кітаі. Аўтар артыкула дае характарыстыку паэтычным зборнікам і асобным вершам М. Танка, надрукаваным у Кітаі ў другой палове XX – пачатку XXI ст., расказвае пра кітайскіх перакладчыкаў паэта і іх унёсак у пашырэнне прысутнасці М. Танка ў літаратурным асяроддзі Кітая.

Ключавыя словы: *беларуская літаратура, літаратурны пераклад, Максім Танк, Гаа Ман, Гэ Баацюань, Гу Юй, Цю Юань, Дэ Цзюй.*

The article describes the translation and publication of M. Tank's poems in China. The author of the article describes M. Tank's poetry collections and individual poems published in China in the second half of the 20th and early 21st centuries, talks about the poet's Chinese translators and their contribution to expanding M. Tank's presence in China's literary environment.

Адна з самых яркіх характарыстык Максіма Танка як вялікага творцы – адчуванне часу, талент імгненна і трапна выразіць яго патрэбы праз паэзію. Таму жыццё і творчую спадчыну беларускага паэта неабходна разглядаць у гістарычным кантэксце. Слушна напісаў Уладзімір Калеснік: “Арэол над чаламі паэтаў ззяе наймацней у часы вялікіх гістарычных зрухаў, калі мастацкае слова стварае праграмы змагання, увасабляе ідэалы, за якія вядзе бітву народ, аддаючы на ахвярны алтар лепшых сыноў. У такія часы нараджаецца тып мастака-змагара... Складзеныя імі песні ўзрушаюць, узносяць, вядуць. Напэўна, у часы спакойнага цяжэння гісторыі роля паэзіі ў духоўным жыцці змяняецца... Максім Танк у сучасных праграмных творах схільны параўноўваць паэта з хлебаробам, а быў час – параўноўваў з полымем... І ў мірныя дні ствараецца легенда быцця... І не менш важна ў гэты час слова паэтаў, яно толькі інакш выяўляе сваю вартасць. Затое і багацце асобы і творчасці мастака ў такія перыяды ацэньваецца дакладней” [1].

У Кітаі Максіма Танка ведаюць і як паэта-змагара, і як паэта – песняра мірнага жыцця. І што важна – знаёмыя з яго творчасцю ў развіцці, перакладчыкі звярталіся да М. Танка ў некалькі гістарычных перыядаў, і гэты паўплывала на разнастайнасць танкаўскай паэзіі на кітайскай мове. Паспрыяла плённая праца першых кітайскіх перакладчыкаў – Гэ Баацюаня і У Ланьханя, а таксама шчырая цікавасць М. Танка да лёсу Кітая і кітайскага народа, яго адкрытасць у стасунках з кітайскімі культурнымі і грамадскімі дзеячамі.

Гэ Баацюань у артыкуле 1958 г. “Апяваюць новы Кітай – абраныя пераклады з паэтаў брацкіх краін” так напісаў пра беларускага аўтара: «За апошнія гады нямала паэтаў з брацкіх краін наведалі нашу дзяржаву. У сваіх вершах яны апелі новы Кітай... Максім Танк – паэт з Бе-

ларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі... У верасні – кастрычніку 1957 г. Максім Танк у складзе савецкай дэлегацыі знаходзіўся з візітам у Кітаі. Ён прысутнічаў на ўрачыстасцях, прысвечаных восьмай гадавіне ўтварэння Кітайскай Народнай Рэспублікі, на плошчы Цяньаньмынь у Пекіне, браў удзел у цырымоніі адкрыцця руху па мосце праз раку Янцзы ў горадзе Ухань і іншых мерапрыемствах па ўшанаванні падзей Кастрычніцкай рэвалюцыі. “Ля варот Цяньаньмынь”... напісана якраз у Кітаі» [2].

У Кітаі М. Танк правёў амаль месяц, у паездцы яго суправаджаў малады перакладчык Гаа Ман. Максім Танк і Гаа Ман ведалі адзін аднаго яшчэ да вандроўкі. Перакладчык успамінаў, што ўпершыню пачуў пра паэта ад савецкай калгасніцы, якая наведвала Кітай. Яна прадэкламавала верш на беларускай мове, вельмі мілагучны, ён ушлаўляў радасную працу калгасніка. Потым жанчына сказала: “Я люблю яго паэзію, гэта наш паэт – Максім Танк!” Больш за ўсё Гаа Мана ўразіла яе ацэнка – “наш паэт”. “Наш” – не толькі беларускі, але і ўсяго працоўнага народа. З таго чагу Гаа Ман стаў цікавіцца паэзіяй М. Танка, некалькі разоў сустракаўся з ім, перакладаў для яго [3, с. 116–117].

Акрамя запланаваных афіцыйных мерапрыемстваў і сустрэч, М. Танк хацеў пабачыцца з вялікім кітайскім мастаком Ці Байшы, але ён пайшоў з жыцця за два тыдні да прыезду беларускага паэта, таму М. Танк наведваў толькі яго магілу. Пасля вяртання ў Беларусь М. Танк і Гаа Ман ліставаліся, але лісты ў Кітай прапалі ў гады “культурнай рэвалюцыі”. У 1980-я гг., калі адносіны паміж Савецкім Саюзам і Кітаем нармалізаваліся, у дзённіках М. Танка з’явілася некалькі згадак пра Гаа Мана і Гэ Баацюаня [4].

Відавочна, што падарожжа ў Паднябесную ў 1957 г. натхніла паэта на стварэнне вершаў на кітайскую тэму: “Ван-суй”, “Лунмынскія пячо-

ры”, “Міска для рысу”, “Мост вечнага спакою”, “Лаян”, “Засуха ў правінцыі Хэнань”, “Цень помніка ў люстры возера Дынху”, “Ці Бай-шы” і інш. А Гаа Мана (пад псеўданімам *У Ланьхань*) і Гэ Баацюаня асабістае знаёмства з паэтам падштурхнула да перакладу яго вершаў на кітайскую мову. Спачатку яны з’явіліся ў кітайскай перыёдыцы ў 1957 г. [5], а ў 1958 г. у выдавецтве “Жэньмінь вэньсюэ чубаньшэ” (Пекін) на кітайскай мове быў надрукаваны асобны зборнік “Выбраныя вершы Максіма Танка”.

У зборнік увайшлі 50 паэтычных твораў М. Танка. Два тэксты пад назвай “Паэзія”, а таксама кітайскі цыкл, перакладзены з рускамоўнага падрадкоўніка, які паэт даслаў кітайскім перакладчыкам непасрэдна. Астатнія вершы – з выдадзеных на рускай мове зборнікаў “Стихи. Сказки. Поэмы” (1953) і “Новые стихотворения” (1956).

Выданне дапаўняе алоўкавы партрэт М. Танка і літаратурна-крытычны артыкул “Нататкі перакладчыка” Гаа Мана, а таксама зварот самога паэта “Да кітайскіх сяброў і чытачоў” (падпісаны: Мінск, 29 сакавіка 1958 г.). Тэкст выяўляе пазіцыю М. Танка як грамадскага дзеяча, прадстаўніка савецкай краіны: “*У цяжкія гады барацьбы беларускага народа мы з хваляваннем назіралі за вызваленчай барацьбой кітайскага народа. У беларускай літаратуры, як і ў цэлым у савецкай, можна прачытаць шмат вершаў, прысвечаных ваярам у Шанхаі, камунам у Гуанчжоу, героям Вялікага находу... Гэта сведчыць пра нашу глыбокую любоў да братняга кітайскага народа, пра месца, якое ён займае ў нашых сэрцах, – у мінулым і цяпер. ...Я пабачыў гэтую краіну на свае вочы, яе чароўны твар заўсёды застаецца ў маім сэрцы. Я пабачыў людзей гэтай краіны, якія глыбока перажываюць за савецкі народ і нашу краіну, я пабачыў вялікі кітайскі народ у працы і святкаванні слаўнай васьмай гадавіны ўтварэння Кітайскай Народнай Рэспублікі. ...Глыбока ўдзячны Таварыству савецка-кітайскай дружбы, таварышам, якія працуюць у Таварыстве дружбы, за добры клопат і сябрам-кітайцам, бо яны зрабілі магчымым, каб мае простыя вершы, народжаныя на берагах возера Нарач і ракі Нёман, змаглі чытаць сярод сяброў і братоў на заходнім беразе рэк Янцзы і Хуанхэ”* [3, с. 1–3].

Максім Танк сачыў за падзеямі ў Кітаі. Так, у дзённіку паэта за 1937 г. ёсць запіс: “*У вітрыне камісійнага сярод рознага выгляду алеевых рог і дапатопных гадзіннікаў выстаўлены дзіўныя, вытканы шоўкам кітайскі краявід. Цана – сто дваццаць золтых! ...Успомніліся радкі верша Эмі Сяа...*” [6]. Дарэчы, Эмі Сяа наведаў Беларусь у 1932 г. для ўдзелу ў Кангрэсе Міжнароднага

з’яднання рэвалюцыйных пісьменнікаў. На старонках газеты “Чырвоная Беларусь” надрукаваны яго нарыс “Літаратура паўстаўшых” (1932), дзе аўтар раскрывае ролю Лігі левых пісьменнікаў Кітая ў развіцці і фарміраванні мастацкай літаратуры для народных мас.

Яшчэ адзін цікавы ўспамін Гаа Мана: ён і Максім Танк разам ехалі у так званым цягніку дружбы ў 1954 г. «Пакуль ішла мірная канферэнцыя, прыйшла важная навіна: Народна-вызваленчая армія Кітая імкліва пераправілася праз раку Янцзы! Танк сказаў, што ў гэты час ён думаў пра раку Янцзы ў Кітаі, якую вывучаў на ўроку географіі ў пачатковай школе. Ён уяўляў, як да вызвалення прыгнечаныя працоўныя людзі жылі па абодва бакі ракі Янцзы тысячы гадоў, як вялася рэвалюцыйная барацьба, і як ад гэтага часу ўсё зменіцца, людзі заживуць шчасліва! Таму ён напісаў верш “Сіняя рака”. Я ніколі не забуду, як ён чытаў яго ў цягніку з Варшавы ў Маскву летняй ноччу 1954 г. ...Яго глыбокі, мяккі і крапальны голас дагэтуль гучыць у мяне ў вушах» [3, с. 121–122].

Першых кітайскіх перакладчыкаў у творчасці М. Танка прывабілі не толькі яго паэтычныя здольнасці і літаратурны талент, але і значныя дасягненні ў палітычным жыцці краіны, актыўная грамадзянская пазіцыя. Сярод тэм, акрэсленых у зборніку, уздым рэвалюцыйнай барацьбы на тэрыторыі Заходняй Беларусі, барацьба супраць фашызму ў гады Вялікай Айчыннай вайны, тэма працы і міру, роля паэта і паэзіі і – цыкл вершаў пра Кітай.

Гэ Баацюань (1913–2000) – бліскучы знаўца рускай культуры, даследчык гісторыі літаратурных зносін Кітая і замежжа, уплывовы грамадска-палітычны дзеяч другой паловы ХХ ст. Ён спецыялізаваўся на паэтычных перакладах: А. Пушкін, У. Маякоўскі, Т. Шаўчэнка. Звяртаўся і да беларусаў Максіма Танка і Янкі Купалы.

Другі перастваральнік – У Ланьхань. Гэта псеўданім Гаа Мана (1926–2017) – знакамітага перакладчыка, рэдактара і даследчыка рускай (савецкай) літаратуры. Ён нарадзіўся ў Харбіне, у 1943 г. скончыў школу пры Хрысціянскай асацыяцыі маладых людзей. Пасля 1945 г. паслядоўна працаваў перакладчыкам і рэдактарам Таварыства савецка-кітайскай дружбы ў Харбіне, кіраўніком секцыі перакладаў, рэдактарам Таварыства савецка-кітайскай дружбы ў Паўночна-Усходнім Кітаі, дырэктарам аддзела сувязяў у цэнтральным аддзяленні Таварыства савецка-кітайскай дружбы. У 1949 г. Гаа Ман пераведзены на працу ў Таварыства савецка-кітайскай дружбы горада Шэньяна ў Паўночна-Усходнім Кітаі. У 1954 г. накіраваны на працу ў цэнтральнае аддзяленне Таварыства савецка-кітайскай дружбы

бы ў Пекіне, уступіў у Саюз пісьменнікаў Кітая. У гэты перыяд Гаа Ман неаднаразова суправаджаў кітайскіх пісьменнікаў і мастакоў у паездках у Савецкі Саюз і краіны Усходняй Еўропы. У 1962 г. быў пераведзены ў аддзел рэдагавання часопіса “Сусветная літаратура” пры Саюзе пісьменнікаў Кітая. У 1964 г. пачаў працаваць у Інстытуце замежнай літаратуры Акадэміі грамадскіх навук Кітая. У 1983 і 1987 гг. на запрашэнне Саюза пісьменнікаў СССР ездзіў у Маскву для ўдзелу ў 6-й і 7-й міжнародных канферэнцыях перакладчыкаў савецкай літаратуры. У 1997 г. атрымаў ордэн Дружбы Расійскай Федэрацыі за ўклад у развіццё кітайска-савецкіх і кітайска-расійскіх літаратурных і мастацкіх стасункаў. Займаючы пасаду галоўнага рэдактара часопіса “Сусветная літаратура”, Гаа Ман здолеў сабраць вакол сябе найлепшых перакладчыкаў з рускай мовы. Сам таксама актыўна займаўся перакладамі. У яго спісе А. Пушкін, М. Лермантаў, І. Бунін, Л. Талстой, І. Тургенеў, М. Горкі, У. Маякоўскі, Г. Ахматава, Б. Пастарнак, М. Цвятаева, В. Мандэльштам, Б. Ахмадуліна і інш. Гаа Ман першым пазнаёміў кітайскага чытача з творчасцю У. Высоцкага, першым у Кітаі пераклаў п’есы “Клоп” і “Лазня” У. Маякоўскага, паэму “Рэквіем” Г. Ахматавай. У Беларусі пра Гаа Мана шырока раскажаў Алесь Карлюкевіч, папулярызатар беларуска-кітайскіх літаратурных стасункаў, дырэктар – галоўны рэдактар выдавецкага дома “Звязда”. Гаа Ман быў дарадцам у збіранні серыі “Светлыя знакі: паэты Кітая” (выд. “Звязда”). Кітайскі перакладчык быў уключаны ў Міжнародны рэдакцыйны савет серыі.

Іншы кітайскі перастваральнік – Гу Юй звярнуўся да Максіма Танка ў 1980-я гг. Ён раскажаў: «Пяць гадоў я вывучаў рускую мову ў Нанькайскім універсітэце. Пасля заканчэння ў 1965 г. застаўся ва ўніверсітэце выкладаць яе. Пазней выкладаў гісторыю рускай літаратуры, а таксама распачаў для студэнтаў курс па мастацкім аналізе рускай паэзіі. Метадычны кабінет замежных моў выпісваў шмат рускіх часопісаў, і я любіў праглядаць іх, знаходзіць вершы, перапісваць і перакладаць іх на кітайскую мову. Памятаю, у шостым нумары малафарматнага расійскага часопіса “Огонёк” за 1984 г. быў надрукаваны верш Максіма Танка, які мне вельмі спадабаўся. Потым пачаў перакладаць яго вершы і дасылаць іх у газеты. “Цяньцзінь жыбаа”, “Дандай сулянь вэньсюэ”, “Эсу вэньсюэ” публікавалі мае пераклады вершаў Танка. Сярод іх чытачы асабліва добра сустрэлі “Рукі маці” і “Помню...”» [7, с. 63–64].

У 1992 г. Гу Юю напісаў выкладчык факультэта рускай мовы Пекінскага ўніверсітэта Гу Юньпу, які рэдагаваў савецкі том серыі “Сусветная

антыфашысцкая літаратура”, і прапанаваў перакласці вершы на гэтую тэму. Гу Юй выбраў больш за 20 твораў Максіма Танка, Вадзіма Шэфнера, Вольгі Бергольц і даслаў спадару Гу. Серыя выйшла ў 1993 г. у выдавецтве “Чунцін чубаньшэ”. Сярод апублікаваных тэкстаў – танкаўскія “Партызанская песня” і “Не шкадуйце, хлопцы, пораху...”. У больш познія гады пераклады вершаў М. Танка ў выкананні Гу Юя таксама друкаваліся на старонках кніг “Прысвячаецца маці” (1989), “Прысвячаецца дзецям” (1997), “Вобраз Кітая ў рускай паэзіі” і “Паэтычныя перліны” (2023). У лістападзе 1988 г. Гу Юй Міністэрствам адукацыі Кітая быў накіраваны на гадавое стажыраванне ў Ленінградскі ўніверсітэт. Ён сустрэўся з М. Танкам у Мінску ў 1989 г. “...паэту было ўжо 77 гадоў. Ён ведаў, што я перакладаў ягоныя вершы, і быў вельмі рады мяне бачыць. Кабінет у яго быў невялікі, але вельмі чысты. На сцяне віселі чатыры скруткі хунаньскай вышыўкі – відавочна, сувеніры, прывезеныя з Кітая. На стала стаяў высокі крышталёны кубак з пучком каласоў. Памятаю, як спадар Танк раскажаў мне, што наведваў Кітай у 1957 г. у складзе дэлегацыі савецкіх пісьменнікаў. У той год толькі што быў завершаны пабудаваны савецкімі спецыялістамі мост праз раку Янцзы ў горадзе Ухань. Пісьменнікі былі ў складзе першай групы пасажыраў, якія перасеклі мост праз раку Янцзы на цягніку. Калі паэт гаварыў, на яго твары з’явілася радасная ўсмешка. Пазней спадар Танк дастаў свой трохтомнік вершаў на рускай мове і падарыў мне на памяць” [7, с. 65].

З цягам часу Гу Юй стаў знакамітым перакладчыкам рускай і беларускай літаратур, прафесарам Інстытута замежных моў Нанькайскага ўніверсітэта. Ён пераклаў больш за сто вершаў М. Танка, а таксама творы Я. Коласа, Я. Купалы, М. Багдановіча, Цёткі, А. Сыса. Сярод перакладзеных і выдадзеных ім твораў рускай літаратуры “Поўны збор любоўнай лірыкі А. Пушкіна”, асобныя выданні выбраных вершаў А. Фета, І. Буніна, К. Бальмонта, В. Брусавы, М. Цвятаевай, Р. Гамзатава, Р. Раждзественскага і іншых, кніга “Марына Цвятаева: жыццё і творчасць”, біяграфія Д. Ліхачова, кніга для моладзі “Лісты дабра і прыгажосці”. Гу Юй кіраваў перакладам “Гісторыі рускай літаратуры Сярэбранага веку” і “Анталогіі рускай прозы”. У 1999 г. ён узнагароджаны медалём А. С. Пушкіна і Ганаровай граматай Міністэрства культуры Расійскай Федэрацыі.

1990-я гады былі пладавітымі на кітайскія пераклады М. Танка. У 1992 г. у выдавецтве “Чжунго вэньлянь чубань гунсы” (Пекін) у серыі “Мора паэзіі” ўбачыла свет кніга “Месяц над возерам – выбраныя лірычныя вершы Максіма Танка, пе-

ракладчыкі Цю Юань і Дэ Цзюй. Фэй Бай, аўтар уступнага слова да серыі, акрэсліваў яе галоўную мэту як знаёмства кітайскіх чытачоў з выбітнымі замежнымі паэтамі і творамі прадстаўнікоў важных паэтычных школ з акцэнтам на сучасных тэкстах ці тых, што атрымалі новае асэнсаванне і паўплывалі на сучасную паэзію. Сярод аўтараў серыі Роберт Фрост, Уільям Блэйк, французскія паэты-сімвалісты (Поль Верлен, Арцюр Рэмбо, Стэфан Малармэ), Томас Хардзі, рускія паэты-сімвалісты (Канстанцін Бальмонт, Дзмітрый Меражкоўскі і інш.) і наш Максім Танк. Вершы ў кнізе “Месяц над возерам” змешчаны ў храналагічнай паслядоўнасці. Усяго ўвайшло 175 твораў М. Танка з рускамоўных зборнікаў “Избранные стихотворения” (1951), “Новые стихотворения” (1956), “Стихотворения и поэмы” (1959) і “Нарочанские сосны” (1977). Перакладчыкі зборніка Цю Юань і Ма Дэцзюй.

Цю Юань (сапр. Сун Чан’юань; 1933–2011) – пісьменнік, перакладчык. Нарадзіўся ў горадзе Вэньдэн правінцы Шаньдун. У 1956 г. скончыў факультэт рускай мовы Паўночна-Усходняга педагагічнага ўніверсітэта (Чанчунь). Займаў пасаду старшыні Асацыяцыі пісьменнікаў горада Цзілінь, намесніка старшыні Таварыства кітайскай паэзіі ў прозе. Цю Юань адыграў важную ролю ў папулярызацыі ў Кітаі вершаў у прозе, быў адным з ініцыятараў “Туаньдунскай серыі паэзіі ў прозе”. З сярэдзіны 1980-х гг. дзякуючы яго намаганням у Цзіліні сфарміравалася групоўка з амаль ста літаратараў, якія пісалі ў гэтым жанры. Цю Юань таксама актыўна перакладаў замежную паэзію: Пабла Нэруда, Назым Хікмет, Сцяпан Шчыпачоў, Аляксей Маркаў, Максім Танк і інш.

Другі перакладчык кнігі – пісьменніца Дэ Цзюй (поўнае імя – Ма Дэцзюй). Яна нарадзілася ў 1941 г. у Цзіліні і, як і Цю Юань, у 1959 г. скончыла факультэт рускай мовы Паўночна-Усходняга педагагічнага ўніверсітэта. Даследчык кітайска-савецкіх літаратурных сувязяў Лі Мінбін таксама згадвае, што Ма Дэцзюй у канцы 1970-х гг. выступіла ў перыёдыцы з перакладамі верша “Вецер” (1978) і апавядання “Васіль Чурыла” (1979) Якуба Коласа.

У 2023 г. Гу Юй зноў звярнуўся да перакладаў М. Танка. На старонках часопіса “Беларусь. Belarus” надрукаваны яго новыя перастварэнні з танкаўскага кітайскага цыкла: вершы “Белы

конь”, “Мост вечнага спакою”, “Альтанка Чжычуньцін”, “Ці Бай-шы” і “Цень помніка ў люстры возера Дынху”. Акрамя гэтага запланавана выданне асобнага зборніка М. Танка на кітайскай мове.

Такая цыклічнасць у цікавасці да беларускага паэта толькі пацвярджае, што Максім Танк – пясняр агульначалавечых каштоўнасцяў, ён арыентаваўся на ўвесь свет. Пры ўсёй шматграннасці паэтычнай спадчыны яго вершы філігранна і нязменна траплялі ў патрэбы часу. І кітайскія перакладчыкі, даследчыкі яго творчасці гэта добра адчувалі. Абагульняльнай ацэнкай можна лічыць словы Ян Яюйцяя, аўтара “Кароткай гісторыі беларускай літаратуры” (1993): “На працягу дзесяцігоддзяў вершы Максіма Танка служаць народу і сацыялістычнай эпосе, адлюстроўваюць вялікія змены ў грамадскім жыцці і фіксуюць радасці і смуткі людзей. Танк – выдатны пясняр беларускага народа” [8].

#### Спіс літаратуры

1. **Калеснік, У.** Максім Танк : нарыс жыцця і творчасці / У. Калеснік. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 189 с.
2. **Гэ, Баацюань.** Апяваюць новы Кітай – абраныя пераклады з паэтаў брацкіх краін / Гэ Баацюань // Шыкань. – 1958. – № 1 – С. 80–81 (на кітайскай мове).
3. **Танк, М.** Выбраныя вершы / М. Танк. – Пекін : Жэньмінь вэньсюэ чубаньшэ, 1958. – 124 с. (на кітайскай мове).
4. **Карлюкевіч, А.** Гаа Ман – перакладчык і прапагандыст беларускай літаратуры ў Кітаі / А. Карлюкевіч // Дарогі да Паднябеснай : старонкі беларуска-кітайскіх літаратурных сувязей / А. Карлюкевіч. – Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2022. – 168 с.
5. **Лі, Мінбін.** Нататкі пра культурны абмен паміж Кітаем і Расіяй, Савецкім Саюзам / Лі Мінбін. – Шанхай : Шанхай жэньмінь чубаньшэ, 1998. – 385 с. (на кітайскай мове).
6. **Танк, М.** Збор твораў : у 13 т. / М. Танк. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – Т. 9 : Лісткі календара. Дзённікі (1941–1959) / уклад.: У. І. Мархель, С. У. Калядка. – 590 с.
7. **Карлюкевіч, В.** Працавітасць адточвае майстэрства – перакладчык Гу Юй і беларуская літаратура / В. Карлюкевіч // Беларусь. Belarus. – 2023. – № 3. – С. 62–69.
8. **Ян, Юйцяя.** Кароткая гісторыя беларускай літаратуры / Ян Юйцяя. – Кайфэн : Хэнань дасюэ чубаньшэ, 1993. – 227 с. (на кітайскай мове).
9. **Рагойша, В.** Кітай Максіма Танка / В. Рагойша // Польша. – 2013. – № 9. – С. 142–146.
10. **Карлюкевіч, В. А.** Творчы мост між народамі / В. А. Карлюкевіч // Беларуская думка. – 2011. – № 9. – С. 52–57.
11. **Карлюкевіч, В.** Максім Танк і Гаа Ман – пра ўлюбёнага ў Кітаі паэта і яго кітайскага перакладчыка / В. Карлюкевіч // Беларусь. Belarus. – 2023. – № 2. – С. 58–63.



# МОВЫ РЫСЫ НЕПАЎТОРНЫЯ

Скарбы мовы

Мікола ДАЊЛОВІЧ,  
доктар філалагічных навук

## УТВАРЭННЕ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ СПАСАБАМ КАНТАМІНАЦЫІ

УДК 811.161.3'373

Аналізуецца ўтварэнне фразеалагізмаў беларускай дыялектнай мовы спосабам кантамінацыі. Устанаўліваюцца структурна-граматычныя, кампанентна-лексічныя і семантычныя фактары збліжэння фразеалагізмаў пры іх аб'яднанні. Паказаны разнавіднасці аплікацыйнай і лінейнай кантамінацыі фразеалагізмаў, віды сувязі пры іх спалучэнні.

Ключавыя словы: *фразеалагізм, кантамінацыя, аплікацыя, структура, лексічны кампанент, семантыка, лінейная кантамінацыя, рэдукцыя, сінтаксічная сувязь.*

The article analyses Belarusian dialectal phraseological units formed by the way of blending. Structural-grammatical, component-lexical and semantic factors of phraseological units approaching in the process of their combination are elicited. The varieties of application and line blending of phraseological units, the types of their connection are presented.

Пра кантамінацыю як спосаб выкарыстання і ўтварэння фразеалагізмаў даследчыкі пачалі весці гаворку прыкладна паўстагоддзя таму. Гэта такія вядомыя расійскія фразеологі, як Л. Райзензон, А. Бабкін, А. Малаткоў. У беларускім мовазнаўстве на гэтую з'яву ўпершыню звярнуў увагу Ф. Янкоўскі на прыкладзе аб'яднання двух фразеалагізмаў *у свет і куды вочы глядзяць* – *у свет вочы* [1, с. 241–242]. Больш грунтоўна пытанне кантамінацыі беларускіх фразеалагізмаў разгледзеў І. Лепешаў у некалькіх працах [2, с. 120–128; 3, с. 223–225; 4, с. 26–27]. Па выніках яго даследаванняў пра кантамінацыю як стылістычны прыём, як спосаб утварэння фразеалагізмаў, як парушэнне моўнай нормы можна заключыць, што ў беларускай літаратурнай мове фразеалагізмаў, утвораных спосабам кантамінацыі, няшмат, у адзначаных працах аўтар прыводзіць каля дзясятка прыкладаў: *выдаць сябе з галавой, куды вочы нясуць, як камень з плеч зваліўся, цягнуць гізунты, стрэляны воўк ды некаторыя іншыя.*

У беларускай дыялектнай мове кантамінаваных фразеалагізмаў, паводле нашых назіранняў, значна больш. Пра іх утварэнне і пойдзе гаворка.

Кантамінацыя фразеалагізмаў – гэта іх зліццё, узаемапранікненне на аснове падабенства, у выніку чаго ствараецца новая адзінка. Напрыклад, два фразеалагізмы *мераць на свой аршын* і *на свой капыл*, аб'яднаўшыся часткамі, спарадзілі трэці фразеалагізм *мераць на свой капыл*.

Фразеалагічная кантамінацыя звычайна бывае двух тыпаў: а) аплікацыйная; б) лінейная.

Сутнасць першага тыпу заключаецца ў тым, што адбываецца аплікацыя – накладанне аднаго фразеалагізма на другі, і гэта прыводзіць да пе-

ракрыжаванага ўзаемадзеяння кампанентаў абодвух фразеалагізмаў. Так, на Гродзеншчыне бытуе фразеалагізм *дацца ў косці каму* 'вельмі моцна, нязносна надакучыць каму-н.': *Вы яго яшчэ ні раскусілі? Гэта такі гнілы чалавек... Поймяця тады, як дасца вам у косці.* Асіпаўцы Воран. (ФСГГ). Узнік ён скрыжаваннем фразеалагізмаў *дацца ў знакі* 'аказаць уздзеянне на каго-н., стаць адчувальным, непрыемным, даймаючы каго-н. і надоўга запамінаючыся' і *ўсціся ў косці* 'ўздзейнічаючы на каго-н., становіцца адчувальным, непрыемным, нязносным і гэтымі рысамі надоўга запамінальным'. З прыкладу відаць, што пры накладанні захоўваюцца і ўваходзяць у лексічна-граматычную сувязь першы кампанент першага і другі кампанент другога фразеалагізмаў, астатнія кампаненты скасоўваюцца.

Кантамінацыйнае збліжэнне фразеалагізмаў, магчымасць і здольнасць іх "адшукваць" адзін аднаго для ўзаемадзеяння адбываюцца на падставе падабенства. Яны могуць быць падобныя структурна-граматычнымі, кампанентна-лексічнымі і семантычнымі рысамі.

Структурна-граматычнае падабенства найлепш дэманструецца двухкампанентнымі фразеалагізмамі аднатыповай структуры. Тут найбольш выразна відаць, якія кампаненты захаваліся, а якія страціліся. Пакажам гэта на прыкладзе мадэлі "дзеяслоў + назоўнік":

**Гарадзіць кашалі** 'гаварыць недарэчнае' < *гарадзіць* *плот* + *плесці кашалі*: *Кінь ты кашалы гарадзіць!* Старыя Трокі Трак. (СПСБ-2).

**Звесці з панталыку каго** 'заблытаць, падмануць, ашукаць каго-н.' < *звесці* з *тропу* + *збіць з панталыку*: *Звёў дзеўку з панталыку, пажыў год і кінуў.* Лунна Маст. (СГВ). *Хацела ўчорачы*

купіць халадзільнік, ды Маня зьвяла міне з панталыку – ні купіла. Вольна Бар. (ФСГГ).

**Лясы галіць** ‘балбатаць, пустасловіць, пляткарыць’ < тачыць лясы + галіць зубы: І так усякі вечар: пасядуць на лаўку каля хаты і будуць пра кожнага лясы галіць. Чамяры Сл. (ФСГГ). Хіба работы няма, што лясы голіце? Сл. (Стэц.-1967).

**Намыліць каршэль каму** ‘пабіць каго-н.’ < **намыліць** шыю + даць у каршэль: Учора на танцах намылілі каршэль гэтаму чужому дзяцюку. Рабунь Віл. (СГЦБ).

**Намыліць хвост каму** ‘пабіць, пакараць, сурова расправіцца з кім-н.’ < **намыліць** шыю + **накруціць хвост**: Добра, што знакомыя а то ба хвост намыліла б, мала б ні было за эту траву адгадаваную. Ляўкі Арш. (СБНФ). Хваліўся, што такі дужы, такі спрытны, аля я яму намыліў хвост, а ні ён мне. Пеляса Воран. (ФСГГ).

А вось іншая мадэль – “назоўнік + назоўнік са злучнікам ні – ні”:

**Ні вала ні кала ў каго, дзе** ‘зусім нічога няма’ (Fed.). < **ні вала** ні асла (ні каня) + **ні кала** ні двара.

Сустракаюцца выпадкі аплікавання фразеалагізмаў, што адрозніваюцца структурай, маюць неаднолькавую мадэль. Пры іх гібрыдызацыі можа адбывацца карэкціроўка зыходнай граматычнай формы структурных кампанентаў, выкліканая патрабаваннем спалучальнасці:

**Аж вушы трашчаць** ‘са смакам, з вялікім апетытам, задавальненнем (есці)’ < **аж вушы** трасуцца + аж за вушамі **трашчыць**: Есць аж вушы трашчаць (Fed.).

**Да чортавай гібелі каго, чаго** ‘вельмі многа’ (Янк. ДС-3) < да **чорта** + да **гібелі**.

Кампанентна-лексічнае падабенства фразеалагізмаў заключаецца ў тым, што яны супадаюць адным, радзей двума лексічнымі кампанентамі. Па гэтай прымеце адбываецца іх сутыкненне ва ўжыванні, што служыць глебай для ўтварэння новай адзінкі. Напрыклад, у фразеалагізмах **цара помніць** ‘даўнейшы, створаны, зроблены вельмі даўно і які захаваўся да цяперашняга часу’ і **за царом Гарохам** ‘вельмі даўно’ агульным выступае назоўнік цар. Пры іх кантамінацыйным спалучэнні адбылося накладанне і лексічнае сцяжэнне аднолькавых кампанентаў, у выніку чаго ўзнік фразеалагізм **цара Гароха помніць**: Пакажу табе й жорна. Яны цара Гароха помняць, можа нават дзет майго дзеда іх рабіў. Дубна Маст. (ФСГГ). Яшчэ падобныя прыклады:

**Даваць галаву на калодку** ‘браць на сябе поўную адказнасць за што-н., з поўнай адказнасцю паручыцца за што-н.’ < **даваць галаву на адрэз** + **класці галаву на калодку**: Даю галаву на калодку, што Пятруковы гэта зрабілі. Нача Воран. (ЗНФ). Даю голаў на калотку, што Маня сваю дачку за паляка ні аддасць. Старына Маст. (ФСГГ).

**З белага свету** ‘аднекуль здалёк, невядома адкуль’ < з усяго свету + **белы свет**: Ці я знаю, скуль ён: зь белага свету недзя прышоў і жыве сабе. Стокі Свісл. (ФСГГ).

**Ледзьве шоры цягнуць** ‘быць вельмі слабым, знясіленым’ < **ледзьве** ногі **цягнуць** + **цягнуць шоры**: Аліна ледва шоры цягнула, так ат работы балелі ногі. Дарагляны Маст. (ФСГГ).

**Не нашага бога брат** ‘паганы, подлы, дрэнны чалавек’ (Ройз.) < **не нашага бога** + наш брат.

**Нос на квінту спусціць** ‘даходзіць да моцнага адчаю, маркоціцца, сумавачь’ (Fed.) < **вешаць нос на квінту** + **спусціць нос**.

**Плесці смаленыя кашалі** ‘гаварыць абышто, выдумваць’ (Fed.). < **плесці кашалі** + **плесці смаленаго дуба**.

**Толькі багатаму па смерць пасылаць каго** ‘цяжка дачакацца каго-н., каму даручылі што-н. зрабіць’ < **толькі па смерць пасылаць** + як **багатаму па смерць**: Ну, брат, урэшці прышоў! Чакалі, чакалі, та й чаканкі паелі. Цібе толькі багатаму па смерць пасылаць. Зубрава Шчуч. (ЗНФ).

Прычынай кантамінацыі выступае і семантычнае збліжэнне. У зыходнай пары фразеалагізмы могуць мець ідэнтычныя, сінанімічныя ці блізкія значэнні, што правакуе іх да змешвання ва ўжыванні. Так, абодвум фразеалагізмам **ад гаршка паўвяшка** і **ад зямлі не адрос** уласціва значэнне ‘малога росту, недаростак’. Гэтае самае значэнне перадалося і ўтворанаму на іх аснове фразеалагізму **ад гаршка не адрос**: Яшчэ ад гаршка не адрос, а ўжо камандуя. Купіск Навагр. (ФСГГ). Унё, ад гаршка не адрос, а чаго ад маці трэбуе. Закальное Любан. (ФСГГ). У фразеалагізмаў **сабак ганяць** ‘хадзіць дзе-н. без справы, без сур’ёзнага занятку’ і **цялятам** (каровам, быкам, валам) **хвасты круціць** ‘займацца выпасам жывёлы, быць прафесійна звязаным з жывёлагадоўляй; рабіць тое, што не патрабуе ўмення, кемлівасці’ значэнні не сінанімічныя, але яны сэнсава блізкія, лагічна сумяшчальныя, што дало магчымасць сутыкнуць гэтыя адзінкі для ўтварэння фразеалагізма **сабакам хвасты круціць** ‘хадзіць дзе-н., сноўдацца, без справы, лайдачыць’ Каб што ў хаце зрабіў, то не, па вуліцы ганяецца, сабакам хвасты круціць. Шыганы Сл. (СДФГ). А малочышы нічога ні робіць, цэлы дзень у хаці ні застаняш, недзя сабакам хвасты круціць. Старына Маст. (ФСГГ).

Структурна-граматычны, кампанентна-лексічны і семантычны фактары развіцця кантамінацыі фразеалагізмаў паказаны тут з пэўнай доляй умоўнасці, адасоблена, ізалявана. А на практыцы яны часта спрацоўваюць комплексна, камбінавана, што можна прасачыць на папярэдніх прыкладах.

У кантамінацыйным працэсе зрэдку ўдзельнічаюць не два, а тры фразеалагізмы. Вынікам такога ўзаемадзеяння стаў фразеалагізм **у бе-**

лы свет як у капейку паехаць, пайсці ў невядомым напрамку, невядома куды' < у свет + белы свет + у свет як у капейку: Паехаў у белы свет як у капейку (СМН).

Пры аплікацыйнай кантамінацыі могуць злівацца і выключацца не асобныя кампаненты, а толькі іх часткі. Дыялектны фразеалагізм **лезці смаліцай у вочы** 'назойліва прыставаць, дакучаць' створаны накладаннем двух сінанімічных фразеалагізмаў *лезці смалой у вочы* і *лезці сляпіцай у вочы*, пры якім скрыжоўваюцца фрагменты слоў *смал-ой* і *сляп-іцай*: *Што ты лезыш смаліцай у вочы, ні даеш пагаварыць ш чалавекам*. Рыздзелі Гродз. (ФСГГ). *Смаліцаю леза ў вочы, ні аччаніцца ад яго!* Савічы Зэльв. (СНМЗ). Яшчэ прыклад, дзе спалучыліся часткі слоў фразеалагізмаў *тылылы біць* + *лынды біць* = **тылды біць** (Янк., 1979).

Сутнасць лінейнага тыпу кантамінацыі заключаецца ў нанізванні двух фразеалагізмаў і дапаўненні аднаго другім. Класічным прыкладам рэалізацыі гэтага тыпу, што прыводзіцца ў літаратуры па фразеалогіі, выступае фразеалагізм **у свет вочы**, які ўтварыўся з выказаў *у свет* + *куды вочы глядзяць* – 'у няпэўным напрамку, не выбіраючы дарогі, абы-куды, невядома куды'. Абодва фразеалагізмы ўжываюцца са словамі-суправаджальнікамі *ісці*, *пайсці*. Пры аб'яднанні фразеалагізмаў першы з іх захаваў свой лексічны склад, а ад другога застаўся толькі кампанент *вочы*: *Як зрабілася такое няшчасце, то ўсё збрыдала, гатова была ісці ў свет вочы*. Палужжа Карэл. (БФ).

Лінейная кантамінацыя можа суправаджацца такімі з'явамі, як: а) нанізванне з рэдукцыяй; б) нанізванне з рэдукцыяй паўторнага кампанента; в) спалучэнне без рэдукцыі.

Нанізванне з рэдукцыяй дэманструе аб'яднанне фразеалагізмаў з апушчэннем аднаго ці больш кампанентаў:

**Пайсці прахам-пропадам** 'прапасці, згінучь, змарнавацца' < *пайсці прахам* 'пацярпець крах, няўдачу; канчаткова разбурыцца, разваліцца' + *прападзі пропадам* 'выказванне моцнага раздражнення, злосці з прычыны чаго-н.': *Пайшло ўсё прахам-пропадам*. Навасёлкі Гродз. (СНМ).

**Цалаваць рукі і ногі каму** 'быць вельмі ўдзячным, адчуваць вялікую ласку да каго-н.' < *цалаваць рукі* + *лізаць ногі*: *Каб яна была добрая да мяне, я б ёй нічога ні шкадала п, усё аддала п, рукі й ногі цалавала п*. Савоні Стаўб. (СБНФ).

Найбольш пашырана разнавіднасць нанізвання з рэдукцыяй паўторнага кампанента. Шэраг фразеалагізмаў мае ў сваім складзе аднолькавы лексічны кампанент. Пры кантамінацыі ён не паўтараецца, а выкарыстоўваецца толькі адзін раз і выступае аб'яднальным сродкам, які знігоўвае два фразеалагізмы ў цэласнае кантамінацыйнае ўтварэнне:

**Не весці ні вухам ні рылам** 'ніяк не рэагаваць, не звяртаць ніякай увагі, зусім не прыслухоўвацца да чыёй-н. думкі' < *і вухам не весці* + *рылам не весці*: *А што яму мы ўжо ні гаварылі – ні вядзе ні вухам ні рылам*. Алектшыцы Бераст. (ФСГГ).

**Пайсці пылам ды дымам** 'прапасці, змарнавацца, страціцца' < як *пыл прапасці* і пад. + як *дым пайсці*: *Нажываў, сквапны быў, а пайшло пылам да дымам усё*. Малі Астр. (СПЗБ-4).

**Хай Бог крые-ратуе** 'выказванне папярэджання ад чаго-н. непажаданага' < *хай Бог крые* + *хай Бог ратуе*: *Ні ведаю, чаму гэта ў ксёнішках ці ун па цілівізару так страшна, а хай Бох крыя-ратуя, пра немцаў гавораць. А да нас прышлі ў вёску, нічога ні трогалі, тылькі есці ўсё прасілі*. Янапаль Воран. (ДМГ).

**Як чорт падсмалены** 'вельмі хутка (бегчы)' < *як чорт* + *як падсмалены*: *Чаго ты прэсься як чорт патсмаляны, хіба цішэй нельга*. Пятровічы Іўеў. (СГВ).

Далей падамо прыклады без ілюстрацыйных сказаў: **выйсці замуж за варону да Пясэцкага** 'памерці' (НКАМ) < *выйсці замуж за варону* + *выйсці за Пясэцкага*; **вялікая шышка на голым месцы** 'той, хто нясе сябе высока, незаслужана важнічае' (СМН) < *вялікая шышка* + *шышка на голым месцы*; **з горам з бядою папалам** 'з вялікай цяжкасцю, ледзь-ледзь' (Янк. ДС-3) < *з горам з бядою* + *з горам папалам*; **змяшаць з гразю з балотам каго** 'ўсяляк прыніжаць, груба ляць, абвінавачваць каго-н.' (Fed.) < *змяшаць з гразю* + *змяшаць з балотам*; **малоць языком не падсяваючы** 'гаварыць глупства, пустасловіць' (СМН) < *малоць языком* + *малоць не падсяваючы*; **ні макулінкі ні расінкі ў роце не было** 'зусім галодны, зусім не піўшы, не еўшы (працяглы час)' (БФ) < *ні макулінкі не было ў роце* + *і расінкі ў роце не было*; **пайсці да Бога з дымам** 'гарэць, знішчацца пажарам' (Fed.) < *пайсці да Бога* + *пайсці з дымам*; **ударыць у званы як у бубен** 'настойліва перадаваць звесткі, звяртаючы ўвагу на тое, што выклікае неспакой, трывогу' (Fed.) < *ударыць у званы* + *як у бубен біць*.

Спалучэнне без рэдукцыі заснавана на здольнасці фразеалагізмаў уступаць у сінтаксічную сувязь не толькі са словамі, але і з іншымі фразеалагізмамі. Выбар такіх фразеалагізмаў дыктуецца маўленчай сітуацыяй. У працэсе прадукавання сінтагмы падбіраюцца сэнсава сумяшчальныя фразеалагізмы для ўтварэння непаўтаральнага, індывідуальнага міжфразеалагічнага спалучэння, напрыклад: "Дзеці ў нас усе працавітыя былі, з маці *ад зары да зары сьпіны гнулі*". Петрымаўшчына Іўеў.

У гаворках сітуацыйнае "счапленне" двух канкрэтных фразеалагізмаў можа атрымаць рэгулярны характар: іх маўленчае спалучэнне

паступова замацоўваецца ў мове і набывае ўзвальны, слоўнікавы статус. Так, спосабам складання двух фразеалагізмаў *на моц і на сілу* ўтварыўся фразеалагізм **на моц на сілу (на сілу на моц)** ‘з вялікімі цяжкасцямі’, які фіксуецца даведнікамі М. Федароўскага і Ф. Янкоўскага (Fed., БФ). Такім самым чынам узнік фразеалагізм **рэзаць душу паліць сэрца каму** ‘моцна трывожыць, хваляваць, мучыць каго-н.’: *Адзідзіся, ні рэш душы ні палі сэрца! Я й так сёня нешта ні магу*. Мастаўляны Лід. (СДФГ).

Аб’ядноўваюцца паміж сабой фразеалагізмы з дапамогай падпарадкавальнай ці злучальнай сувязі. Пры падпарадкаванні адзін фразеалагізм (дзеяслоўны) выступае галоўным кампанентам фразеаспалучэння і да яго прымыкае другі фразеалагізм (прыслоўны): *змераць вачыма ад пят да галавы* (Fed.). У якасці прымыкальнай часткі звычайна фігуруе кампаратыўны фразеалагізм, што пачынаецца злучнікам *як*: *вылуціць вочы як баран на новыя вароты* (СМН), *малоць языком як сабака хвастом* (СНМ), *малоць языком як цяля хвастом* (Fed.), *надуць лупы як кот на крупы* (СДФГ), *даць духу як заяц кабылі* (Fed.), *выскаліць зубы як сабака на высеўкі (на пятніцу, на мяса), лезці ў вочы як муха ў спасаўку, вытрашчыць очы як ямчарка на дзеці, вытрашчыць очы як патароча, вытрашчыць (вырачыць) очы як вол на разніка* (Fed.).

Пры злучальнай сувязі фразеалагізмы аб’ядноўваюцца злучнікам ці без яго. Пераважаюць спалучальныя (*і, ды, да*) і супраціўныя (*а, але, ды*) злучнікі: *свет не бачыў і людзі не чулі* (ЗНФ), *чортава семя і воўкава племя* (Ройз.), *валасы дубам сталі да ушы звялі, папоўско (папово) око а воўчо горло* (Fed.), *ні цёпла ні холадна а так сабе* (В), *горло шырока ды кішка тонка* (ППФВ, СНМ), *рукі залатыя але горла смяляное* (ППФВ).

Бяззлучнікавая сувязь аб’ядноўвае аднафункцыянальныя сінтаксічныя часткі, не звязаныя адносінамі дэтэрмінацыі, і выяўляе пералічальнае значэнне. Другая частка выступае структурным дублікатам папярэдняй: *голы як біч востры як меч* (СГВ, ПП, Fed.), *без агню пячы без нажа рэзаць* (Fed.), *ні ў пень ні ў калоду ні ў плот ні ў агарод* (В, ППФВ), *кату па пяту раку па вусы* (Ройз.), *соль у вочы перац у нос* (СДФГ).

Незамкнёная сінтаксічная структура спалучэнняў дазваляе разгортваць іх у больш складаныя, трохчленныя адзінкі: *кату па пяту пчале па крыле сабаку па хвост* (Янк. ДС-3), *соль у вочы галавешка ў зубы рог паміж ног* (СПЗБ), *соль у вочы дзярках у зубы таўкач у плечы* (СДФГ).

Утварэнне бінарных фразеалагічных спалучэнняў тлумачыцца імкненнем узмацніць вобразнасць і экспрэсію выказвання. Пры гэтым

паміж фразеалагізмамі ўсталёўваюцца пэўныя семантычныя адносіны. Сярод іх можна адзначыць асноўныя: 1) адбываецца арыфметычная сума значэнняў двух фразеалагізмаў: *змераць вачыма ўважліва агледзецц, нібы ацэньваючы* + *ад пят да галавы* ‘з усіх бакоў, поўнасцю, цалкам’ = *змераць вачыма ад пят да галавы* ‘ўважліва агледзецц, нібы ацэньваючы, з усіх бакоў, поўнасцю, цалкам’; 2) значэнне другога фразеалагізма выконвае ўзмацняльную функцыю ў дачыненні да першага і дадае бінарнай фразеалагічнай канструкцыі сему ‘вельмі, надта, надзвычай, празмерна’: *малоць языком* ‘гаварыць пустое’ + *як сабака хвастом* ‘празмерна’ = *малоць языком як сабака хвастом* ‘празмерна гаварыць пустое’; 3) у фразеалагізмах з аднолькавымі значэннямі адбываецца накладанне гэтых значэнняў, і ў выніку бінарнае фразеалагічнае спалучэнне застаецца семантычна тоесным кожнай са сваіх частак: *ні ў пень ні ў калоду* ‘зусім недарэчна, неўпапад, не так, як трэба (сказаць)’ + *ні ў плот ні ў агарод* ‘тс’ = *ні ў пень ні ў калоду ні ў плот ні ў агарод* ‘тс’; 4) паміж фразеалагізмамі выяўляюцца семантычныя адносіны супрацьпастаўлення: *рукі залатыя* ‘хто-н. вельмі ўмелы і здольны ў сваёй справе’ + *горла смяляное* ‘хто-н. любіць вельмі часта і многа выпіць’ = *рукі залатыя але горла смяляное* ‘хто-н. вельмі ўмелы і здольны ў сваёй справе, але, на жаль, схільны да выпіўкі’.

На заканчэнне трэба падкрэсліць, што і аплікацыйная, і лінейная кантамінацыя прыводзіць да ўзнікнення трэцяга фразеалагізма не адразу. У маўленні змешванне, спалучэнне фразеалагізмаў адбываецца часта, але новы фразеалагізм узнікае далёка не заўсёды, а толькі тады, калі працэс аб’яднання набывае паўтаральны, рэгулярны характар і гібрыднае ўтварэнне пачынае ўспрымацца як асобная, самастойная адзінка.

#### Спіс літаратуры

1. Янкоўскі, Ф. Беларуская мова / Ф. Янкоўскі. – Мінск: Выш. шк., 1978. – 336 с.
2. Лепешаў, І. Я. Фразеалогія ў творах Кандрата Крапівы / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 152 с.
3. Лепешаў, І. Я. Праблемы фразеалагічнай стылістыкі і фразеалагічнай нормы / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 264 с.
4. Лепешаў, І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВУНУ / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 271 с.



Спіс скарачэнняў даступны па qr-кодзе.

Алена САДОЎСКАЯ,  
кандыдат філалагічных навук,  
Марыя ЯКАЛЦЭВІЧ,  
кандыдат філалагічных навук

## ФУНКЦЫЯНАЛЬНА-СТЫЛІСТЫЧНАЕ ВЫКАРЫСТАННЕ ПРЫКАЗАК І ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ У РАМАНЕ “ЛЮДЗІ НА БАЛОЦЕ” ІВАНА МЕЛЕЖА

УДК 81'38:811.161.3

Пры вывучэнні ў школе праграмных твораў мастацкай літаратуры пэўная ўвага звяртаецца на іх моўныя асаблівасці. Менавіта таму мэтай артыкула стала выяўленне спецыфікі функцыянавання прыказак і фразеалагізмаў у рамане “Людзі на балоце” І. Мележа, які вывучаецца ў X класе. Апісваюцца стылістычныя функцыі ўстойлівых моўных адзінак, звяртаецца ўвага на іх поліфункцыянальнасць і ролю ў стварэнні мастацкай вобразнасці.

Ключавыя словы: *прыказка, фразеалагізм, устойлівы выраз, стылістычныя функцыі, вобразнасць, лаканічнасць, эмацыянальнасць, семантыка.*

Certain attention is paid to the linguistic features of literary works which are studied of schools in accordance with the curriculum. That is why the purpose of this article is to reveal the specifics of the functioning of proverbs and phraseology col units the novel “People on the Swamp” by I. Melezes. This novel is studied in the 10<sup>th</sup> form. Stylistic functions of the stable language units are described, attention is paid to their multifunctionality and role in creating artistic imagery.

Устойлівыя моўныя адзінкі – фразеалагізмы і прыказкі – неад’емная частка любога мастацкага тэксту, той будаўнічы матэрыял, з дапамогай якога можна ствараць яркія і запамінальныя вобразы, абмалёўваць падзеі, факты, сітуацыі. Шмат іх і ў творах Івана Мележа. Раман “Людзі на балоце”, адзін з цыкла “Палеская хроніка”, увабраў у сябе разнастайную палітру моўнага багацця, сярод якога асаблівае месца займаюць прыказкі і фразеалагізмы. І ў аўтарскай мове, і ў мове герояў яны гучаць натуральна, сакавіта, па-народнаму ярка. стылістычнае прызначэнне ўстойлівых адзінак самае разнастайнае, але пры іх выкарыстанні ў рамане пісьменнік зыходзіў найперш з эфектыўнасці і мэтазгоднасці ўжывання. Таму спынім увагу на стылістычных функцыях устойлівых выразаў у названым творы.

І фразеалагізмы, і прыказкі заключаюць у сабе пэўную інфармацыю. Але калі фразеалагізмы толькі называюць прадметы, паняцці, дзеянні і г. д., то прыказкі разгорнута паведамляюць пра адпаведныя з’явы, падзеі, працэсы. Пакажам гэта на прыкладах. Таму, хто занадта самаўпэўнены і заўчасна радуецца поспеху, раець не лічыць што-небудзь зробленым, пакуль справа не даведзена да канца. Менавіта такое паведамленне перадае ўжытая Ганнінай мачыхай прыказка **Не кажы “гоп”, не пераскочышы** (значэнне прыказак і фразеалагізмаў тлумачыцца паводле [2; 3]). ‘Не варта адкладваць на пазнейшы час тое, што можна ці трэба зрабіць неадкладна’ – такі сэнс мае наступная прыказка: *Ганнін бацька казаў не спяшацца, прасіў адкладзі тыдні на два-тры, а сваты Глушакоў даводзілі, што “адклад не ідзе ў лад”, дабіваліся, каб зрабіць вяселле адразу...* Вычарпальную ў сэнсавых ад-

носінах інфармацыю нясе прыказка ў такім кантэксце: *Ісціна, што няма нічога тайнага, якое не зрабілася б яўным, была вядома куранёўцам, мусіць, больш за ўсякую іншую. Яшчэ напалоханы Грыбок нікому, акрамя сваёй жонкі, і слова не сказаў, маўчалі ўсхваляваныя кожны па-свойму Ганна і Васіль, а погаласка пра начную падзею плыла па вёсцы ад хаты да хаты...*

Што да фразеалагізмаў, то фактычна ўсе яны, маючы розную стылістычную афарбоўку, у першую чаргу выступаюць яркім намінацыйным сродкам, з дапамогай якога адлюстроўваюцца факты, падзеі, з’явы, рэаліі рэчаіснасці; яны паказваюць на працягласць працякання дзеяння (*час ад часу* ‘непастаянна, зрэдку’), стан асобы (*ні жывы ні мёртвы* ‘страшэнна спалоханы, знямелы’), колькасць чаго-небудзь (*з гакам* ‘з невялікім перавышэннем’), якасць прадмета (*у роце растае* ‘вельмі смачны’) і інш.: *Ігнат... час ад часу пакрыкваў на жонку; Бацько сам едзе ні жывы ні мёртвы...; Праўда, звалілася трохі далекавата – пяць вёрст з гакам у адзін бок, але што Яўхіму былі гэтыя пяць вёрст.*

Большасць прыказак, ужытых у рамане, адносяцца да разрады алегарычных. Такія выразы ствараюць наглядна-вобразныя ўяўленні пра тыя ці іншыя з’явы рэчаіснасці. Двойчы ўжытая Ганнай прыказка **Што з воза ўпала, тое прапала** мае пераносны сэнс ‘што страчана, таго не вернеш’. У пераносным значэнні з ацэнкай неўхвалення пра таго, хто спачатку задобрывае каго-небудзь, каб дасягнуць пэўнай мэты, выкарыстана і яшчэ адна прыказка: – *Як трэба будзе, дак яна ж тут як тут. Зробіць вам усё, што трэба!.. – Это, як той казаў, пакуль: кося, кося – да ў аглоблі.*

Садзейнічаюць узнікненню вобразнасці ў мастацкіх творах, акрамя эпітэтаў, метафар, параўнанняў, паўтораў і іншых сродкаў, таксама і фразеалагізмы, з дапамогай якіх ствараюцца яркія ўяўленні пра герояў, падзеі, дзеянні, з’явы, факты. Гэтая асаблівасць фразеалагічных адзінак выкарыстана І. Мележам у адлюстраванні самых розных сітуацый: [Ганна] *пашкадавала. – Як што за язык цягне мяне – каб цябе зачэпіць!*; [Апейка:] *Хай другія прынясуць табе ішчасце на талерацы!..*; – *А што было, тым часам, рабіць, калі ўсе маўчалі як вадзі ў рот набраўшы?* – *адобрыў Васіля дзед; І вінаваціць вельмі людзей нельга – беднасць, нішчымніца. І без таго кожны часта ні дня, ні ночы не бачыць з турботы: б’юцца як рыба аб лёд, каб скарынку хлеба, расол мець, каб прабавіцца неяк ад лета да лета.*

Устойлівыя выразы ў маўленні не толькі нясуць пэўную інфармацыю, але і выражаюць адпаведныя эмоцыі суб’екта. Адценне іранічнасці мае прыказка *Такога цвету на ўсяму свету*, якую выкарыстоўваюць і Васіль, і Яўхім у адносінах да Ганны. З неўхваленнем пра гасцей, што ядуць як у прорву, кажа стары Чарнушка: *Усе ласы на чужыя каўбасы*. Неўхваленне выражае і прыказка *Аднаму густа, а другому пуста* – так рэагуе мачыха на несправядлівы падзел зямлі. Эмацыянальная функцыя ўласціва і многім фразеалагізмам. Асабліва гэта датычыць выклікавых выказаў, семантычны патэнцыял якіх даволі шырокі. Такія адзінкі Іван Мележ часта ўкладаў у вусны персанажаў, бо з іх дапамогай можна адлюстроўваць самыя разнастайныя пачуцці. Гэта можа быць папярэджанне або засцярога ад таго, што непажадана: *Яшчэ ад свёрна [Ганна] выглядала, хто на двары; каб Яўхім, не дай бог, тырчаў ужо*; радасць, задавальненне: *Жывём, дзякуй богу!*; абурэнне з пэўнай прычыны і пажаданне дрэннага: – *Такія ж яны ўпаўнаважаныя, як я... Каб іх зямля не насіла!*; абурэнне, асуджэнне таго, хто сказаў пра нешта недапушчальнае: [Хадоська:] – *Каб табе язык адсох!* За такія твае словы...; пажаданне поспеху ў пэўнай справе: [Глушак:] – *Памагай бог!* – *прасіцеў, улучыўшы момант.*

Адна з асаблівасцей прыказак і фразеалагізмаў – лаканізацыя маўлення: *Так ён і Хадосьцы гаварыў!* – *знарок нагадала яна сабе. – Гаворыць, прыкідваецца, а сам, можа, смяецца... Але нагадала яна гэта дарэмна, адчувала, бачыла: Яўхім не прыкідваўся. – Каса на камень найшла!* – *усміхнуўся ён па-сяброўску. – Я і сам – як жарабец неаб’езджаны! Мне каб – хто пярэчыў?! Ды ішчэ дзеўка!..* Тут пры дапамозе чатырохкампанентнага ўстойлівага выразу перадаецца складаная думка пра апраўданне дзеянняў пры сутыкненні людзей розных поглядаў, калі адзін аднаму не хоча ні ў чым саступаць. Сэнсавай ёмістасцю і лаканічнасцю формы вы-

значаецца і прыказка *Чым багаты, тым і рады*, якую некалькі разоў паўтарае мачыха пры запрашэнні да частавання Яўхіма і астатніх гасцей. І замяніць гэтыя выразы нейкімі раўназначнымі эквівалентамі немагчыма, бо кантэкст у такім выпадку страціць свае мастацкія вартасці. Выкарыстанне фразеалагізмаў І. Мележам таксама абумоўлена тым, што з іх дапамогай у кароткай форме можна адлюстравачь глыбокі змест, ды і слоўныя заменнікі не заўсёды могуць перадаць адпаведны сэнс. Напрыклад, ва ўр’юку *Ты – не бандыт, ты – крот, які капаецца ў сваёй нары. І толькі адну сваю шкуру беражэ. А там – хоць трава не расці!* замена ўжытага фразеалагізма слоўнымі адпаведнікамі ‘абсалютна аднолькава, без розніцы, не мае значэння для каго-н., не хвалюе, не кранае каго-н.’ не прынесла б таго сэнсавага, эмацыянальнага і стылістычнага эфекту, дасягнуць якога можна толькі з дапамогай фразеалагічнай адзінкі. Такімі ж ёмістымі выступаюць фразеалагізмы і ў наступных кантэкстах: *Як у прорву ядзіць!* – *не магла стрымацца мачыха. – То ж на змовінах адных – сколькі расходу далі!*; *На ласы кавалак лаўцоў тут аж занадта. І не агледзішся, як выхпаць з-пад носа!*

Прыказкі і фразеалагізмы ў рамане дапамагаюць вызначыць некаторыя рысы характару герояў, стварыць пэўнае ўяўленне пра той ці іншы вобраз. Мы знаходзім іх у маўленні кожнага жыхара Куранёў, але больш за ўсё – у Васіля, Ганны, Яўхіма, Чарнушкаў, Сарокі, якая магла ўжыць цэлы паток “дасціпных прымавак і жартаў”. Прычым, як адзначае аўтар, “прымаўкі яна вязала лёгка, спрытна, без утомы, адкуль толькі і браліся?”. Вось як яна рэагуе на прапанову збудавачь грэблю: *Аге! Лёгка сказаць, ды – далёка дыбаць!* І ў такт ёй куранёўцы падхопліваюць: *Тут і без таго: куды ні кінь – клін!.. Етаго ішчэ толькі не хапало!.. – Не мела, грэц яго, баба клопату!..* Сэнсава ёмістымі, экспрэсіўнымі выступаюць таксама і фразеалагічныя адзінкі, укладзеныя аўтарам у вусны гэтага ж персанажа: – *Хто мяне выпер са двара ні свет ні зара!* – *пашкадавала Сарока. – Шчэ б магла і свінням зварыць, і тое-сёе другое зрабіць!* Прыказкі і фразеалагізмы становяцца своеасаблівым сродкам маўленчай характарыстыкі герояў. Вострая на язык Ганна ў размове з Яўхімам, падкрэсліваючы свае адносіны да яго, выкарыстоўвае прыказкі: *Чаго не ясі, таго ў рот не нясі; Малы жук, ды вялікі гук; Не радуйся чужой бядзе; Любіць аржаная каша сама сябе хваліць; Галава, не качан, а розуму – як у дзіцяці... А вось як яна, падпарадкоўваючыся волі бацькоў, пагаджаецца выйсці замуж за Яўхіма і суцяшае сябе, разважаючы: *Чаму было не паверыць векавечнай мудрасці: сцёрніца – злюбіцца, мілым будзе? Усё ж – бачыла – не любоўю ў сем’і сходзяцца,**

любоў – то ўцеха не бядняцкая і не жаночая! Той самай прыказкай яна і адказвае на пытанне: *І ўсё-такі – як жа жыць без каханьня? – А так і жы-вуць... Сцёрніца – злюбіцца, кажуць...*

Васіль жыццёвыя пазіцыі да розных канкрэтных з’яў выказвае выразамі: *У чужое просо не ўтыкай носа; Ласы на чужыя каўбасы; Свая сарочка бліжэй да цела; Усюды добра, дзе нас няма; Дыму без агню не бувае.*

Іван Мележ уводзіць устойлівыя моўныя адзінкі ў размову або думкі ўсіх персанажаў, ад чаго мастацкі твор робіцца выйгрышным, запамінальным, адметным. [Васіль:] – *Я што?.. Трэба яна мне як летаішні снег!..*; [Міканор:] *Малако шчэ матчынае не абсохла на губах, а ўжо за ўсіх хітрэй буць хоча!*; [Андрэй Руды:] – *Это шчэ, та-сказаць, віламі на вадзе пісано?; Стары Глушак... падумаў са злосцю: хлебам не кармі пустабрэха, дай яму слова ўтыкнуць!*

Апісанне асобных стылістычных функцый у дачыненні да ўстойлівых выказаў крыху ўмоўнае, бо пераважная большасць фразеалагізмаў і прыказак вызначаецца поліфункцыянальнасцю. У рамане ёсць такі эпізод, калі Васілёва маці, выйшаўшы ранкам на вуліцу, убачыла намалеваны на дзвярах дзэгцем вялікі чорны крыж. Далей ідзе дыялог-разважанне пра тое, хто б гэта мог зрабіць. І разважлівы, мудры дзед падагульняе: *Не злавіла – не кажы, што злодзей!* Гэтая прыказка выражае меркаванне, што няма сэнсу падазраваць кагосьці ў адмоўным учынку, калі няма бясспрэчных доказаў яго віны. І разам з тым ёй уласцівы вобразнасць, эмацыянальнасць, экспрэсіўнасць, у пэўнай ступені лаканічнасць. Гэтую ж прыказку выкарыстоўвае і Грыбчыха, але ўжо ў іншым афармленні: *Не буду Бога гнявіць, не знаю. А калі не бачыла, то і казаць няма чаго. Не сханіўшы за рукі, не злодзей...* Фразеалагізм *мора на калена* рэалізуе значэнне ‘нічога не страшна, нічога не значыць, усё хоць бы што’. Але ў рэпліцы Чарнушчыхі названая адзінка выражае таксама ацэначнасць, выклікае вобразнае ўяўленне, стварае адпаведныя эмоцыі: – *Але хай ён не радуецца, Корч руды! Хай не думае, што як ён багацей, то яму і ўсё можна! Мора яму на калена!* Такую ж вялікую гаму адценняў утрымліваюць і іншыя фразеалагізмы: – *Зямля ў іх – не наша! Панскую забралі! Як масло – зямля!.. растлумачыў Яўхім; Узяла [Ганна] пірожнае, паспытала – аказваецца, салодкае, само нібы ў роце растае!*

Фразеалагізмы і прыказкі, ужытыя ў рамане, пераважна выкарыстоўваюцца ў традыцыйнай форме і з замацаваным за імі зместам. Не выключэнне і выразы, якія могуць ужывацца як у поўнай, так і ў скарачанай форме. Прыказку *Закон што дышла, куды павярнуў, туды і выйшла* Чарнушка ўжывае так: *Улада што? Яна дае за-*

*кон, а закон той – як дышло... Закон той людзі прымерваюць. Як людзі людзьмі, то і закон – закон.* Эліпісіс прыказкі ў гэтым выпадку можна кваліфікаваць як стылістычна не абумоўленае змяненне, бо скарачэнне не закранае семантычны бок прыказкі, не змяняе яе агульнапрыняты сэнс – ‘закон заўсёды можа быць выкарыстаны самачынна, самаўпраўна. Гаворыцца як адмоўная ацэнка несправядлівасці, што чынніца пад прыкрыццём закона’. Зусім іншае назіраем пры рэалізацыі прыказкі *Работа (праца, справа) не воўк, у лес не ўцячэ (не збяжыць, не пабяжыць)*: *Глушак заўважыў: некаторыя дзядзькі былі не супроць таго, каб пасядзець. Пажвавеў: – А часу заўсягды будзе мало. Управіцеся шчэ. Клопат – не воўк... – Воўк не воўк. Няма калі, дзядзько!* Акрамя апушчэння другой часткі прыказкі, тут ёсць і замена першага кампанента, якая прыводзіць да канкрэтызацыі значэння ўсяго выразу: ‘з клопатам няма чаго спяшацца; яшчэ паспеецца’. У прыказцы *Не было б шчасця, ды (дык) няшчасце намагло* замяняецца ўжо не адзін, а амаль усе кампаненты: – *Дак это – няпраўда? – Глушак быў так расчараваны, што гатоў быў зазваць. – А як няпраўда – дак што? Не було праўды, дак няпраўда паможа.* Змадэляваны на ўзор прыказкі выраз набыў кантэкстуальнае значэнне ‘няпраўда можа пайсці на карысць каму-н’. І прыказка такой сваёй семантыкай ужо прывязана да канкрэтнай сітуацыі. Што да фразеалагізмаў, то ў пераважнай большасці пры выкарыстанні іх з замацаванай агульнапрынятай формай і пастаянным зместам пісьменнік для стварэння спецыфічнага кантэксту дапускае замену сталага кампанента іншым словам. Так, фразеалагізм *трымаць язык за зубамі* абноўлены шляхам замены апошняга кампанента словам *губою*: *Грозны незнаёмы раптам загадаў: – Лезь дахаты. Ды глядзі, дзяржы язык за губою.*

Фразеалагізмы і прыказкі, ужытыя ў рамане як у аўтарскай мове, так і ў мове персанажаў, заўсёды стылістычна нагужаныя, поліфункцыянальныя. Яны надаюць апісаным падзеям асаблівы нацыянальны каларыт, адлюстроўваюць светабачанне народа. Разам з тым гэта адзін з найвыразнейшых сродкаў вобразнасці, выразнасці мастацкага тэксту, а таксама аргументаванасці і пераканальнасці. Па сутнасці, устойлівыя адзінкі з’яўляюцца спецыфічным мікратэкстам для чытача, які пры мінімальнай загрузанасці нясе вялікую інфармацыю.

#### Спіс літаратуры

1. Мележ, І. Людзі на балоце / І. Мележ // Збор твораў : у 10 т. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 5. – 415 с.
2. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 695 с.
3. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн, 2008.

Дзяніс АРХІПАЎ,  
старшы выкладчык кафедры англійскай філалогіі  
Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна,  
Алесь МАКАРЭВІЧ,  
кандыдат філалагічных навук

## ДА ПЫТАННЯ АБ АДРАДЖЭННІ САСТАРЭЛЫХ АНГЛІЦЫЗМАЎ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ

УДК 81'373=161.3

Словы любой мовы могуць не толькі выходзіць з актыўнага ўжытку, але і зноў вяртацца ў шырокае выкарыстанне ў маўленчых зносінах грамадства. У сучасным мовазнаўстве адзінага тэрміна для абазначэння такога працэсу не існуе. У артыкуле на падставе лексікаграфічных звестак даследуецца гісторыя ўжывання асобных англіцызмаў у сучаснай беларускай літаратурнай мове, якія ў савецкія часы па экстралінгвістычных прычынах, на нашу думку, лічыліся састарэлымі назвамі. Аднак у выніку разнастайных зменаў у Беларусі гэтыя англійскія намінацыі сёння зноў актыўна ўжываюцца ў сучаснай беларускай мове і, адпаведна, у слоўніках іх мэтазгодна падаваць без паметы *саст.* (састарэлае).

Ключавыя словы: *мовазнаўства, лексікаграфія, састарэлая лексіка, архаізм, англіцызм, экстралінгвістычныя прычыны, паметта.*

Words of any language can not only go out of active use, but also return to widespread use in the spoken communication of society. In modern linguistics there is no single term for such a process. On the basis of lexicographical data, in the article the history of the use of individual anglicisms in the modern Belarusian literary language is examined. Such words, in our opinion, were outdated names in Soviet times due to extralinguistic reasons. However, as a result of various changes in Belarus, these outdated English nominations are actively used again in the modern Belarusian language and, accordingly, would be appropriate to present them in dictionaries without the mark 'obs.' (obsolete).

У лексічным складзе любой мовы пастаянна адбываюцца змены: ён папаўняецца новымі словамі, значэннямі слоў, асобныя назвы пераходзяць у пасіўны запас, а некаторыя састарэлыя найменні часам зноў пачынаюць актыўна выкарыстоўвацца ў грамадстве. Адзначым, што ў сучасным мовазнаўстве працэс вяртання састарэлых намінацый называецца па-рознаму: адны даследчыкі (А. Баханькоў) такі працэс называюць ажыўленнем устарэлых намінацый, другія (А. Наркевіч) – вяртаннем да актыўнага ўжытку старых, вядомых у мінулым слоў і выразаў, трэція (А. Кожын) – адраджэннем устарэлай лексікі, чацвёртыя (А. Марозава, В. Шмялькова) – працэсам лексічнай дэархаізацыі. Дынамічны працэс вяртання ў шырокае выкарыстанне носьбітамі мовы пласта лексікону, які знаходзіўся ў савецкі час у пасіўным запасе, мовазнаўца М. Герашчанка называе рэактывізацыяй.

Сярод запазычанняў з англійскай мовы ёсць словы, якія, на нашу думку, да нядаўняга часу па экстралінгвістычных прычынах залічваліся да састарэлай лексікі сучаснай беларускай мовы. Аднак у выніку грамадска-палітычных, сацыяльна-эканамічных і іншых пераўтварэнняў у Беларусі ў 90-я гг. ХХ – пачатку ХХІ ст. яны зноў сталі актыўна ўжывацца, напрыклад: *галкіпер, дэндзі, ментар, профіт, раўт*. Гісторыю выкарыстання гэтых адзінак у сучаснай беларускай мове прааналізуем больш падрабязна.

**Галкіпер.** З паметай *спорт.* тэрмін зафіксаваны ў РБС-37 (с. 59). У РБС-53 адзначана сінанімічнае слова *варатар*, лексема *галкіпер*

няма (с. 73). БРС-62 перакладае: “*галкіпер см. варатар*” (с. 199). У склад састарэлых назваў сучаснай беларускай мовы англіцызм уключылі толькі складальнікі ТСБМ (т. 2, с. 20): “*галкіпер уст. варатар*”. Усе пазнейшыя лексікаграфічныя выданні сучаснай беларускай мовы (СБМ-87, БРС-88, ТСБЛМ, БАС-09 і інш.) падаюць запазычанне з англійскай мовы як агульнаўжывальнае слова. Напрыклад, СІСБ адзначае: “*галкіпер* (англ. *goalkeeper*, ад *goal* = вароты + *keeper* = страж) – варатар у футболе, хакеі...” (т. 1, с. 306). Слоўнікі беларускай мовы 20-х гг. ХХ ст. названы спартыўны тэрмін не фіксуюць.

У лексікаграфічных выданнях іншамовных слоў рускай мовы англіцызм падаецца таксама па-рознаму. С-1989 фіксуе намінацыю *голкіпер* без паметы *уст.* (с. 139). Паводле БТС-95 (т. 1, с. 355), запазычанне – уласна лексічны архаізм: *голкіпер “уст. спарт.* варатар – ігрок футбольнай ці хакейнай каманды, задача якога – абарона сваіх варот ад мяча ці шайбы праціўніка”. Слоўнікі ўкраінскай мовы фіксуюць спартыўную назву як агульнаўжывальную. Напрыклад, у ВТСУМ зарэгістравана: “*голкіпер* тое, што і варатар 2” (с. 188); “варатар 2) член спартыўнай каманды (футбольнай, хакейнай і г. д.), які абараняе вароты; галкіпер” (с. 158).

Англіцызм *галкіпер*, на нашу думку, быў аднесены да састарэлай лексікі па экстралінгвістычных прычынах. Як адзначае Л. Крысін, для пасляваеннага часу (канец 40 – пачатак 50-х гг. ХХ ст.) у сувязі з актывізацыяй ідэалагічнай барацьбы, якая разгарнулася ў СССР супраць

“касмапалітызму” і “нізкапаклонства перад Захадам”, характэрна амаль поўнае адмаўленне ад запазычанняў і, больш за тое, імкненне замяніць раней асвоеныя лексічныя запазычанні словамі роднай мовы<sup>1</sup>. Некаторыя тэрміны на пэўны час выходзілі з ужытку і замяняліся словамі роднай мовы, напрыклад: *трактарная лапата* замест *грэйдар*, *варатар* замест *галкіпер* і інш.

Адзначым, што ў сучаснай беларускай мове стала больш актыўна ўжывацца і састарэлае найменне *брамнік* як сінонім да слоў *варатар*, *галкіпер*. Гэтую з’яву адзначаюць складальнікі лексікаграфічных выданняў: “**брамнік** 1) *устар.* вартаўнік, дзяжурны пры браме; 2) *варатар*” (Кап.-09, с. 74). Дапоўнім, што ў 20-я гг. XX ст. В. Ластоўскі прапанаваў беларускі варыянт **варотнік** (РКС-24, с. 91), які таксама можна выкарыстоўваць у якасці сінанімічнай назвы да лексем *варатар*, *галкіпер*. Сёння англійскі спартыўны тэрмін *галкіпер* знаходзіцца ў актыўным выкарыстанні і выступае ў якасці сінанімічнай назвы беларускім *брамнік*, *варатар*.

**Дэндзі.** У РКС-24 (с. 145) англійскае слова перакладаецца з рускай мовы на беларускую як *модны франт*; *франт*. Нескланяльны назоўнік **дэндзі** адзначаюць РБС-37 (с. 72), Арф.-1948 (с. 104), БРС-62 (с. 261), СБМ-87 (с. 225). У ТСБМ (т. 2, с. 237) англіцызм залічаны да састарэлай лексікі: “**дэндзі** *уст.* вытанчана, элігантна адзеты свецкі чалавек; *франт*”. Як шырокаўжывальнае слова запазычанне падаецца ў СІСБ: “**дэндзі** (англ. *dandy*) – элігантна апрануты свецкі чалавек” (т. 1, с. 476). Слоўнікі жывой мовы 20-х гг. XX ст., РБС-53, ТСБЛМ англіцызм не фіксуюць увогуле. У РБС-2002 (т. 1, с. 358) з паметай *уст.* слова **дэндзі** адпавядае рускаму *денди*; без такой паметы вытворнае ад **дэндзі** слова **дэндзізм** перакладаецца як *дэндзізм*. Паводле Малаж. (с. 154), **дэндзі** – уласна лексічны архаізм (паметай *уст.*). Складальнікі СА-2019 (с. 118) удакладнілі семантыку запазычання і лічаць яго шматзначным актыўным словам: “**дэндзі** 1) падкрэслена элігантна апрануты свецкі чалавек; 2) элігантны стыль у адзенні, якое шыецца з дарагіх тканін прыглушаных колераў, як правіла, з белае кашуляй і гальштукам”.

У слоўніках іншых моў, найперш рускай і ўкраінскай, англійскае найменне таксама падаецца па-рознаму. Як экзатычнае слова *денди* фіксуе БТС-95 (т. 1, с. 402): *экзат.* элігантна апрануты свецкі чалавек, заканадаўца моды. ПС-2004 (с. 133–134) семантыку лексемы вызначае так: у XIX ст. мужчына са свецкага гра-

мадства, прадстаўнік “залатой моладзі”, які жыве модна, бліскуча, экстравагантна, з адценнем пагардлівасці. У НС-2007 (с. 268) англіцызм *денди* – мнагазначная назва: 1) першапачаткова элігантна апрануты свецкі чалавек; 2) шчогаць, *франт*. У Рагож. (с. 191) значэнні састарэлай назвы *денди* аб’яднаны ў адно: вытанчана і модна апрануты свецкі чалавек; шчогаць, *франт*. Складальнікі ВТСУМ англіцызм не адзначаюць, але ўключаюць у склад слоўніка лексему *дэндзізм* (паметай *саст.*) у значэнні ‘імкненне да вытанчаных манер, імкненне элігантна апранацца’ (с. 214). Паводле ПС-2004 (с. 133–134), **дэндзізм** узнік пад уплывам Дж. Байрана ў эпоху рамантызму і пратрымаўся да пачатку XX ст. У сучаснай беларускай мове, лічым, англіцызм **дэндзі** можна выкарыстоўваць без абмежаванняў.

**Раўт.** Паводле РКС-24, **раўт** – “званы вечар без танцаў” (с. 607). Як агульнаўжывальнае лексема англіцызм зафіксаваны ў РБС-53 (с. 586), БРС-62 (с. 815). Упершыню запазычанне **раўт** залічылі да састарэлай лексікі складальнікі ТСБМ: “**раўт** *уст.* урачысты, званы вечар, прыём” (т. 4, с. 703). У СБМ-87 (с. 702), БРС-88 (т. 2, с. 403), СІСБ (т. 2, с. 292), РБС-2002 (т. 3, с. 234), БРС-2003 (т. 3, с. 420) найменне пазначана паметай *уст.* Аўтары ТСБЛМ-96 (с. 561) удакладнілі семантыку слова: “**раўт** *уст.* урачысты вечар без танцаў; прыём”. Яго фіксуе і мовазнаўца С. Струкава ў САГ (с. 444). У Баханьк.-90 (с. 242) функцыю паметы *саст.* выконвае прыслоўе *даўней*. Аднак ад пачатку 2000-х гг. складальнікі лексікаграфічных выданняў англіцызм **раўт** пачалі падаваць без паметы *уст.*, вяртаючы назву ў актыўную сферу выкарыстання. Так, А. Булыка, змяніўшы семантыку запазычання, адзначае: “**раўт** (англ. *rouf*) – прыём, які часта мае палітычнае значэнне (*дыпламатычны раўт*)” (Бул. 2005, с. 235). Як агульнаўжывальнае слова **раўт** выкарыстоўваецца ў ВСБМ (с. 864), БРС-2012 (т. 3, с. 407), ТСБЛМ-2016 (с. 704), ТСБЛМ-2022 (т. 2, с. 220). Да актыўнай лексікі сферы сацыялогіі і паліталогіі адносіцца англіцызм у СА-2019 (с. 237): “**раўт** *сац.-паліт.* урачысты званы вечар, прыём, які часта мае палітычнае значэнне”. Пачынаючы з 90-х гг. XX ст. назву **раўт** сталі больш актыўна ўжываць і СМІ: *Не проста мастацкая атмасфера, а сапраўдны свецкі раўт чакае ў музеі, дзе збяруцца музыкі, літаратары ды мастакі* (ЛіМ. 19.05.2017; цыт. паводле СА-2019, с. 237). Усё гэта дае падставу сцвярджаць, што састарэлы англіцызм **раўт** зноў становіцца агульнаўжывальным словам у сучаснай беларускай мове.

**Ментар.** У РКС-24 запазычанне **ментар** перакладаецца з рускай мовы на беларускую як *вучыцель, кіраўнік* (с. 324). Паводле РБС-28

<sup>1</sup> Крысін, Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке / Л. П. Крысін ; АН СССР, Ин-т русского языка. – М. : Наука, 1968. – С. 143.

(с. 227), *ментор* – выхавальнік, настаўнік. РБС-37 лексему не фіксуе. Як агульнаўжывальныя адзінкі *ментар*, *ментарскі* падаюцца ў РБС-53 (с. 253). Упершыню да састарэлай лексікі гэтыя назвы залічылі складальнікі БРС-62, адзначыўшы і іх стылёвыя асаблівасці (паметы *уст.*, *іран.*; с. 445). Аналагічна падаецца *ментар* і ў перавыданнях даведніка (БРС-88, т. 1, с. 689; БРС-03, т. 2, с. 372). У ТСБМ запазычанне *ментар* з’яўляецца семантычным архаізмам у сучаснай беларускай мове, тут жа зафіксавана і яго вытворнае *ментарскі*: “*ментар* 1) *уст.*, *іран.* настаўнік, выхавальнік, кіраўнік... (ад імя Ментара – выхавальніка Тэлемака, сына Адысея з паэмы Гамера “Адысея”); *ментарскі* *уст.*, *іран.* які мае адносіны да *ментара*, уласцівы *ментару* (у 1-м знач.); павучальны” (т. 3, с. 136). Да актыўнай лексікі адносяцца назвы *ментар*, *ментарскі* ў СБМ-87 (с. 384). Паводле СІСБ, шырокаўжывальнае слова *ментар* прыйшло ў беларускую мову з грэчаскай праз французскую: “*ментар* (фр. *mentor*, ад гр. *Mentor*) – настаўнік, выхавальнік, дарадчык (з адценнем іроніі)” (т. 2, с. 55). Ва ўсіх выданнях аднаго нага ТСБЛМ запазычанне выступае састарэлай лексмай, напрыклад: “*ментар* *уст.* настаўнік, выхавацель // *ментарскі*” (ТСБЛМ-2016, с. 427). Як іранічная назва *ментар* ‘настаўнік, выхавальнік, кіраўнік’ зафіксаваны ў САГ (с. 330). У Кап.-09 (с. 266) састарэлае найменне адзначана без адцення іранічнасці: “*ментар* *устар.* выхавальнік, настаўнік, дарадчык”. Паводле Сіўк. (с. 259), *ментар* са значэннем ‘асоба’ адносіцца да актыўнага складу беларускай лексікі. Даследчыца М. Савасцюк удакладніла семантыку слова і лічыць яго фінансава-эканамічным тэрмінам: “*ментар* (ад англ. *mentor* = літар. настаўнік) – *фін.-эк.* вопытны саветнік, які сочыць за развіццём кампаніі, праекта, стартапу, дзеліцца прафесійным вопытам; той, хто займаецца ментарынгам” (СА-2019, с. 190). У гэтым жа слоўніку тлумачыцца і вытворнае найменне: “*ментарынг* – *фін.-эк.* адзін з метадаў навучання персаналу, калі больш вопытны супрацоўнік дзеліцца сваімі ведамі і ўменнямі з нявопытным навічком на працягу пэўнага перыяду”.

**Профіт (прафіт).** У сучаснай беларускай мове выкарыстоўваюцца два варыянты запазычання – *прафіт* і *профіт*. На думку А. Булькі, слова *прафіт* прыйшло з лацінскай мовы праз французскую: “*прафіт* (фр. *profit*, ад лац. *profectus* = поспех)” (СІСБ, т. 2, с. 249). Французская мова мае фіксаваны націск, таму ў сучаснай беларускай мове націск у слове *прафіт* падае на другі склад. Іншыя лічаць (СНСБМ, с. 286; СА-2019, с. 230), што запазычанне з’яўляецца англіцызмам (англ. *profit*) і пад уплы-

вам англійскай мовы ўзнікла форма *профіт*. Лексікаграфічныя выданні беларускай мовы пачалі фіксаваць запазычанне ў другой палове XX ст. У РБС-53 (с. 548) рускаму *профіт* адпавядаюць словы *прафіт*, *прыбытак*. Як састарэлае найменне (памета *ўст.*) запазычанне *прафіт* падае СБМ (с. 628). Акрамя назоўніка *прафіт*, СІСБ уключае ў склад пасіўнай лексікі і яго вытворнае *прафітаваць*: “*прафіт* *уст.* – выгада, прыбытак; *прафітаваць* (фр. *profiter*) – *уст.* атрымліваць выгаду, карысць” (т. 2, с. 249). Да ўласна лексічных архаізмаў (памета *ўст.*) *прафіт* залічаны ў РБС-2002 (т. 3, с. 114). У ВСБМ (с. 789) паметы *ўст.* пры словах *прафіт*, *прафітаваць* няма. Аўтары СНСБМ (с. 286) адзначаюць шырокаўжывальны характар лексемы *профіт* у значэнні ‘выгада’. Фінансава-эканамічны тэрмін зарэгістраваны ў СА-2019 (с. 230): “*профіт* – *фін.-эк.* выгада”. Слоўнікі 20–30-х гг. XX ст., Арф.-1948, перакладныя (БРС-62, БРС-88, БРС-03), ТСБМ, ТСБЛМ назвы *прафіт*, *прафітаваць*, *профіт* не фіксуюць. Удакладнім, што ў сучаснай англійскай мове *profit* – слова актыўнае, мнагазначнае: “*profit* 1) карысць; 2) прыбытак” (УАРС, с. 825). Слоўнікі іншамовных слоў рускай мовы лексему адзначаюць па-рознаму. Да архаізмаў запазычанне залічвае С-1989: *профіт* (фр. *profit*) – “*уст.* прыбытак, барыш, выгада” (с. 417). У НС-2007 (с. 667) слова фіксуецца без паметы *ўст.*

Лічым, што ў сучаснай беларускай мове найменне *профіт (прафіт)* – фінансава-эканамічны тэрмін і можа выкарыстоўвацца як сінонім да ўласна беларускіх слоў *прыбытак*, *выгада*.

Прааналізаваны фактычны матэрыял дазваляе зрабіць некаторыя вывады. Асобныя англійскія назвы, на нашу думку, архаізаваліся ў другой палове XX ст. пад уплывам палітычных фактараў: у савецкія часы (пачынаючы з 30-х гг. XX ст.) ішоў працэс выцяснення з актыўнага ўжытку менавіта запазычанняў, замены іх найперш словамі рускай мовы.

Змены (грамадска-палітычныя, сацыяльна-эканамічныя, у культуры, побыце і інш.) у 90-я гг. XX ст. – пачатку XXI ст. у Беларусі паўплывалі на тое, што асобныя састарэлыя намінацыі зноў пачынаюць актыўна выкарыстоўвацца ў грамадстве. У сучаснай беларускай літаратурнай мове гэта англійскія лексемы *галкіпер*, *дэндзі*, *ментар*, *профіт (прафіт)*, *раўт*.



Спіс скарачэнняў даступны па qr-кодзе.

## ПАЖАРНА-ВЫРАТАВАЛЬНЫ СПОРТ

Від спорту, прызначэнне якога выхоўваць асобу выратавальніка, развіваць уменні і фарміраваць навыкі, неабходныя для авалодання прафесіяй, – **пажарна-выратавальны спорт**. Пажар – гэта заўсёды надзвычайная сітуацыя, якая прыводзіць да страт у навакольным асяроддзі, а часам і да чалавечых ахвяр. Падчас ліквідацыі пажару выратавальнікам неабходна быць спрактыкаванымі для выканання баявой задачы ў экстрэмальных умовах. Сутыкненне з небяспекай заўсёды патрабуе дзейнічаць бездакорна і ў сціслы тэрмін.

Пажарна-выратавальны спорт лічыцца службова-прыкладным відам спорту, які заключаецца ў выкананні комплексаў разнастайных прыёмаў з практыкі тушэння пажараў і ліквідацыі іншых надзвычайных сітуацый. Тым не менш, нягледзячы на сур’ёзнасць спаборніцтваў, яны знешне вельмі захапляльныя і відовішчныя. Прадугледжаны камандныя і індывідуальныя першыствы. Працяглы час удзельнікамі былі мужчыны-выратавальнікі. Аднак сёння пажарна-выратавальны спорт уключае і падрыхтоўку жаночых каманд.

Індывідуальныя спаборніцтвы прадугледжваюць практыкаванні **на пераадольванні стаметровай дыстанцыі з перашкодамі**. Гэтае заданне патрабуе ад выратавальніка максімальнай напружанасці фізічных здольнасцей. Важныя моманты выканання задання – хуткі старт, рытмічны бег, перанос цэнтра цяжару, правільны нахіл корпуса цела падчас пераадолення перашкоды, уменне хутка злучыць рукаўную лінію, якая складаецца з некалькіх пажарных рукавоў. **Пажарны рукаў** – гнуткі трубаправод са спецыяльнымі хутказмыкальнымі галоўкамі на канцах, які служыць для падачы вады ад аўтанасоса, мотапомпы да пажарнага ствала – насадка на баку пажарнага рукава. Падчас выканання гэтага задання неабходна раскатаць пажарны рукаў, пералезці цераз перашкоду ў выглядзе агароджы, а потым патушыць вогнетушыльнікам вадкасць, якая гарыць на паддоне. Вынікі ў гэтым заданні залежаць ад хуткасці бегу ўдзельніка, адпрацаванасці тэхнікі пераадолення перашкод.

Акрамя таго, удзельнік спаборніцтваў павінен выканаць заданне па **пад’ёме пры дапамозе штурмавой лесвіцы ў акно чацвёртага паверха вучэбнай вежы**. **Вучэбная вежа** – аб’ект,

прызначаны для павышэння навыкаў працы асабовага складу падраздзяленняў пажарнай службы і псіхалагічнай падрыхтоўкі да дзеянняў па тушэнні пажараў, які ўваходзіць у склад вучэбна-трэніровачнага комплексу. **Штурмавая лесвіца (штурмоўка)** мае ў сваёй канструкцыі сталёвы крук з зубамі, складаецца з дзвюх металічных цяціў, злучаных трынаццацю прыступкамі. Пажарны паслядоўна зачэплівае крукам лесвіцу за аконныя праёмы вонкавай сцяны вучэбнай вежы спачатку другога, потым трэцяга і чацвёртага паверхаў, такім чынам паступова ўздымаецца па сцяне вучэбнай вежы на чацвёрты паверх. Гэты від практыкавання пажарна-выратавальнага спорту мае назву **штурмаванне вучэбнай вежы**, якая выступае аналагам збудавання, дзе ўзнікла надзвычайная сітуацыя.

Камандныя практыкаванні спаборніцтваў складаюцца з заданняў **на пад’ёме пры дапамозе трохкаленнай лесвіцы ў акно трэцяга паверха вучэбнай вежы**. **Трохкаленная лесвіца** ў прафесійнай дзейнасці выратавальнікаў выкарыстоўваецца як ручная пажарная лесвіца, што складаецца з некалькіх паралельна звязаных кален (частак лесвіцы) і прызначана для работы выратавальнікаў на вышынных паддахах паверхах і дахах падчас пажаратушэння.

Акрамя таго, камандныя спаборніцтвы прадугледжваюць удзел спартсменаў у **пажарнай эстафеце** і **баявым разгортванні**. Падчас выканання баявога разгортвання ўдзельнікі спаборніцтва павінны далучыць пажарныя рукавы да пажарнай мотапомпы і накіраваць струмень вады на спецыяльную мішэнь – бочку з выразаным акенцам. Выкананне гэтага задання накіравана на выпрацоўку навыкаў тушэння ачага пажару – першапачатковага месца ўзнікнення ўзгарання.

Па выніках спаборніцтваў спартсмены-пажарныя атрымліваюць разрады, званні майстра спорту і майстра спорту міжнароднага класа. Каб прафесійна ратаваць людзей, пажарныя ўвесь час павінны ўдасканальваць майстэрства і спрыт, а гэтыя фізічныя якасці з’яўляюцца дзякуючы ўдзелу ў спаборніцтвах па пажарна-выратавальным спорце.

Наталля БУНЬКО,  
кандыдат філалагічных навук.



Вольга ЛЯШЧЫНСКАЯ,  
доктар філалагічных навук

## ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ ЯК МІНІ-ТЭКСТЫ З МАКСІМУМАМ ІНФАРМАЦЫІ НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

УДК 811.161.3'373:398.9:37.091.32

У артыкуле звернута ўвага на фразеалагізмы як адзін з важных сродкаў навучання беларускай мове і фарміравання лінгвакультуралагічнай кампетэнцыі вучняў праз “прачытанне” такіх устойлівых выказаў і выяўленне блокаў інфармацыі, што складаюць згорнуты змест гэтых адзінак мовы – устойлівы каштоўнасны змест культуры нашага народа.

Ключавыя словы: *фразеалагізм, складаная семантыка, культурная інфармацыя, кампанент, граматычная характарыстыка, функцыянаванне.*

The article draws attention to phraseological units as one of the important means of teaching the Belarusian language and forming the linguistic and cultural competence of students through “reading” of these units and identifying blocks of information that make up the “collapsed” content of these language units, the stable valuable content of the culture of our people.

Задача навучання беларускай мове – выхаванне ўсебакова развітой асобы з высокай культуры маўлення, без якой немагчыма ўявіць гарманічнага чалавека, што спалучае ў сабе духоўнае багацце, маральную чысціню і фізічную дасканаласць. У адпаведнасці з пастаўленай задачай асаблівай увагі патрабуе развіццё маўлення, якое прадугледжвае працу настаўніка і вучня на ўроках беларускай мовы з мэтай авалодвання ўсімі раздзеламі школьнага курса (фанетыка, марфеміка, словаўтварэнне, лексіка, фразеалогія, марфалогія, сінтаксіс, арфаграфія і пунктуацыя), усімі моўнымі нормамаі (арфаэпічнымі, арфаграфічнымі, акцэнталагічнымі, лексічнымі, фразеалагічнымі, словаўтваральнымі, марфалагічнымі, сінтаксічнымі, пунктуацыйнымі, стылістычнымі). Школьнікі павінны навучыцца выказваць свае думкі ў вуснай і пісьмовай форме, карыстаючыся патрэбнымі моўнымі сродкамі ў адпаведнасці з мэтай, зместам і ўмовамі маўленняй дзейнасці.

Вывучэнне мовы, арганізацыю маўленняй дзейнасці вучняў немагчыма ўявіць без апоры на этнакультуру, на культурны складнік мовы, бо мова народа – гэта не толькі інструмент зносін і ўзаемадзеяння, але і сродак засваення культуры, сродак атрымання, захавання і перадачы культурнай інфармацыі. А таму на ўроках беларускай мовы неабходна ствараць умовы для пазнання культуры беларускага і іншых народаў, для выхавання талерантных адносін паміж людзьмі розных этнасаў, канфесій. Гэта вырашаецца, як правіла, праз працу з тэкстам як асноўным відам дыдактычнага матэрыялу, і менавіта тэкс-

таў з этнакультурнаўчай тэматыкай у іх жанрава-стылістычных разнавіднасцях для ўспрымання і асэнсавання іх зместу, для фарміравання не толькі моўнай, маўленчай, але і лінгвакультуралагічнай кампетэнцыі вучняў. Тэксты такога кірунку, падабраныя і згрупаваныя паводле тэматычнага паказчыка (гісторыя Беларусі, характар беларусаў, прыродныя і кліматычныя ўмовы, раслінны і жывёльны свет, знакамітыя асобы, памятныя мясціны і інш.), пададзены ў адным з метадычных дапаможнікаў [1].

Яшчэ адзін сродак развіцця этна- і лінгвакультуралагічных кампетэнцый вучняў на ўроках беларускай мовы – фразеалагізмы, якім у школьнай праграме, на жаль, адводзіцца зусім нязначная роля – па сутнасці, адбываецца толькі знаёмства з устойлівымі адзінкамі. Засваенне такіх выказаў, складанне фразеалагічнага мінімуму вучняў, а гэта, як правіла, запамінанне суаднесенасці афармлення фразеалагізма з яго значэннем, ляжыць на адказнасці настаўнікаў, бо ад іх залежыць, як часта яны ўжываюць фразеалагізмы, ці ёсць сістэмнасць і скіраванасць да культурнага складніка ў працы з такімі адзінкамі на ўроках беларускай мовы. Трэба ўлічыць, што настаўнік не мае вызначанай колькасці ўстойлівых выказаў для іх засваення вучнямі, а фразеалагізмы, змешчаныя ў падручніках па беларускай мове для кожнага класа, не складаюць нават мінімуму для іх засваення (у падручніку для V класа, калі адбываецца знаёмства з фразеалогіяй і фразеалагізмамі, налічваецца 59 адзінак; для VI – 21; для VII – 16; для VIII – 10; для IX – 11; для X – 12; усяго крыху больш за

100). Да таго ж некаторыя выразы паўтараюцца (*бабіна лета, як укопаны*).

Фразеалагізмы як адзінкі мовы, што з глыбокай старажытнасці адлюстроўваюць, захоўваюць і перадаюць ад пакалення да пакалення агульначалавечыя і нацыянальна-адметныя культурныя традыцыі, гістарычны і практычны вопыт народа, спосаб, дасціпнасць і вобразнасць мыслення чалавека, дазваляюць беларусам быць беларусамі, адрознымі ад іншых народаў. Фразеалагізмы (увогуле лічацца найбольш “культураноснымі” адзінкамі. – В. Тэлія), “якія зарадзіліся на перасячэнні мовы і культуры з мэтай апісання і ацэнвання таго, што адбываецца ў свеце” [2, с. 174–175], – гэта вербалізаваныя і кадыфікаваныя ўяўленні чалавека пра навакольны свет, пра самога сябе як носбіта культуры, у іх кожны народ адлюстроўвае свой светапогляд, выражае адносіны да абазначанага, дае характарыстыку і ацэнку ўсяму, што называе. Як пісаў М. Бярдзьеў, “нацыянальны чалавек больш, а не менш, чым проста чалавек, у ім ёсць родавыя рысы чалавека ўвогуле і яшчэ рысы індывідуальна-нацыянальныя” [3, с. 96].

Увядзенне фразеалагізмаў на кожным уроку, іх “прачытанне” як тэкстаў з багатай і складанай інфармацыяй (фразеалагічнае значэнне, характарыстыка, ацэнка, выражэнне адносін, культурная насычанасць) паспрыяюць усвядомленаму засваенню і тэмы ўрока, і гэтых адзінак, а таксама нормаў і правілаў, выпрацаваных народам. Фразеалагізмы стануць крыніцай пазнання і сродкам вызначэння культуры, культурных каштоўнасцей і культурных арыенціраў нашага народа.

Так, беларускія фразеалагізмы на тэму працы па-рознаму кваліфікуюць і саму працу, і яе выкананне, і адносіны да яе чалавека, што абумоўлена сутнасцю гэтых адзінак, якія не столькі называюць, колькі ажыццяўляюць магчымасць чалавека з іх дапамогай “раскрыць сваю культурную пазіцыю” [2, с. 42]. Напрыклад, фразеалагізмы *браць на пуп* ‘перанпружвацца фізічна’; *браць на ўсе жылы* ‘рабіць што-н. з гранічным напружаннем’; *гнуць <сваю> спіну (горб)* ‘выконваць цяжкую работу; мардаваць сябе працай’; *ліць (праліваць) пот* ‘працаваць да знясілення’; *мазоліць рукі* ‘многа працаваць фізічна’; *рваць жылы / кішкі / пуп* ‘цяжка, з вялікім напружаннем працаваць, надрывацца на якой-н. рабоце’ даводзяць, што асноўнымі паказчыкамі і своеасаблівымі сродкамі вызначэння цяжару выкананай, як правіла, фізічнай працы з’яўляюцца саматызмы *пуп, спіна / горб, пот, рукі, жылы, кішкі*, што чалавек абазначае і характарызуе выкананне працы праз свае фізічныя адчуванні, праз “памяць цела”. А ў фразеалагізме *ліць (праліваць) пот* кампанент *пот* выступае па-

казчыкам значнай працы чалавека, і гэта можа быць растлумачана як на аснове фізічнага адчування чалавекам цяжару яе выканання, так і пад уплывам рэлігійна-хрысціянскіх правілаў, у прыватнасці выразу з Бібліі пра “пот твару” як аснову мець хлеб, адрасаванага Богам Адаму, выгнанаму з раю за яго першародны грэх.

Настаўніку трэба амаль да кожнага ўрока падбіраць фразеалагізмы, якія дазваляць прыстасаваць іх да тэмы і, галоўнае, яны стануць крыніцай дадатковай культурнай інфармацыі. У вучняў будуць выпрацоўвацца ўменні вызначаць фразеалагізмы паводле семантыкі, структуры, стылістычных паказчыкаў, кампанентнага складу і распазнаваць іх сярод іншых падобных адзінак мовы, падбіраць да беларускіх фразеалагізмаў эквівалентныя выразы рускай мовы і наадварот, а яшчэ інтэрпрэтаваць той культурны змест, што нясуць і захоўваюць у сабе вобразы, унутраная форма, кампаненты гэтых адзінак беларускай мовы, тыя эталоны і стэрэатыпы мыслення і культуры беларусаў.

Асаблівае значэнне набывае культурная інтэрпрэтацыя фразеалагізмаў, якая спалучае ў цэлае моўную семантыку і культурную кантэкстную, утвараючы культурна-моўнае значэнне, паколькі фразеалагізмы як “згорнутыя тэксты” закліканы да кадзіравання пэўных ведаў пра свет і пра сябе ў свеце, да выражэння кожным народам свайго практычнага вопыту і духоўных здабыткаў, да перадачы ацэнкі і выяўлення характарыстыкі ўсяго таго, што адлюстравана ў гэтых адзінках. Іх галоўная роля – трансляцыя кожнаму новаму пакаленню своеасабліва сфармуляваных правілаў і нормаў культуры свайго народа.

Большасць фразеалагізмаў суадносіцца з часцінамі мовы ці відамі сказаў, таму пры вывучэнні кожнага лексіка-граматычнага класа слоў ілюстрацыяй могуць і павінны стаць устойлівыя выразы, якія выступаюць са сваёй будовай (мінімум два словы), структурай, цэласнасцю значэння (яно не выцякае з сумы значэнняў слоў-кампанентаў), сінтаксічнай функцыяй, экспрэсіўна-эмацыянальнай афарбоўкай, пэўнай ацэнкай. Галоўнае, што яны стануць крыніцай культурнай інфармацыі, мастком паміж мовай і культурай беларусаў.

Напрыклад, пры вывучэнні назоўніка выключным дыдактычным матэрыялам могуць быць назоўнікавыя фразеалагізмы як семантыка-граматычны тып адзінак, якія вызначаюцца катэгарыяльным значэннем прадметнасці, выражаюць яго ў катэгорыях адушаўлёнасці ці неадушаўлёнасці, роду, ліку, склону. Да месца будзе скарыстанне на ўроку назоўнікавых фразеалагізмаў *кавалак хлеба* ‘сродкі для існавання’, *хлеб* і *да хлеба* ‘іншыя,

апрача хлеба, прадукты харчавання, *скарынка хлеба* ‘мізэрныя сродкі для існавання’ з шэрага шматлікіх устойлівых выразаў з кампанентам *хлеб*, які азначае не толькі асноўны прадукт харчавання, але і найбольш сакралізаваны від ежы, выступае сімвалам дабрабыту, шчасця, дастатку, паказчыкам і ілюстрацыяй цэлага канатацыйнага поля, сімвалам жыцця, долі чалавека, з’яўляецца адным з самых важных паняццяў у культуры беларусаў. Вось магчымасць вызначэння выключнай ролі хлеба, найбольшай даніны і пашаны чалавека да гэтага прадукту харчавання, бясцэннага кошту яго. Важна, каб вучні ўсвядомілі, што нашы продкі хлеб абагаўлялі, ставіліся да яго як да жывой істоты. Калі незнарок выпадаў з рук кавалачак, яго падымалі, прасілі прабачэння ў Бога і хлеба. З хлебам звязана шмат правілаў, звычайў, абрадаў, прыкмет, павер’яў, многія з якіх дайшлі да нашага часу. Дапоўніць тэму можна прыказкамі тыпу *Галоднаму хлеб сніцца; Не мы хлеб носім, а хлеб нас; Хлеб-соль еж, а праўду рэж; Хлеб-соль на стале, а рукі свае; Пакуль цапы ў руках, да туль хлеб у руках; Нахіліся, накланіся, тай хлеба наясіся* для параўнання месца і ролі слова *хлеб* у фразеалагізмах і прыказках. І гэта будзе той матэрыял, які дазволіць нязмушана, без “прывязак” ажыццяўляць выхаванне і навучанне на ўроку.

Дзеяслоўных фразеалагізмаў у мове вельмі многа, што не выпадкова, бо дзеянні найбольш характарызуюць чалавека, вызначаюць, як трэба і як не трэба рабіць. І якая б ні была тэма ўрока пры вывучэнні дзеяслова, заўсёды можна і трэба знайсці месца для фразеалагізмаў. Вось толькі дзве адзінкі – *усмоктаваць з малаком маці* і *ўсмоктаваць з матчыным малаком* ‘цвёрда засвойваць з самых ранніх гадоў’, – якія называюць умову і сітуацыю, што з’яўляюцца знакавымі пры іх культурным асэнсаванні. Названыя фразеалагізмы ўзыходзяць да старажытнага ўяўлення пра харчаванне як пра натуральнае засваенне арганізмам чалавека чаго-небудзь, пра спосаб гадавання ўсяго жывога, да архетыпавага супрацьпастаўлення “душы” і “цела”, да біблійнага ўяўлення пра ежу духоўную і ежу фізічную. І такая ежа – малако маці, а яго засваенне – гэта якраз і ёсць тая сіла духу чалавека ў будучыні. І тады прыведзеныя фразеалагізмы – не толькі ілюстрацыя дзеяслоўнага тыпу такіх адзінак з іх асаблівасцямі афармлення і сінтаксічнай функцыяй у сказе, як і лексемы-дзеяслова, але яшчэ і аснова для разважанняў пра сутнасць зместу выразаў як крыніцы асэнсавання цеснай сувязі бацькоў і дзяцей, чалавека з яго роднымі мясцінамі, зямлёй, радзімай, народам; адсюль – станаўленне чалавека, грамадзяніна, патрыёта.

Прыметнікавы фразеалагізм з *аднаго балота чэрці* ‘абсалютна аднолькавыя ў якіх-н. адносі-

нах’ сваім вобразам нясе выразную адмоўную ацэнку праз прыкмету падабенства, выражае негатыўныя адносіны да людзей, якія падобныя нечым такім, што не адпавядае норме. І гэта даводзіцца праз выкарыстанне кожнага кампанента адзінкі: *чэрці* – найменне антрапаморфнай і дэманалагічнай істоты, якая не вызначаецца высокім “рангам”, чэрці жывуць у балоце – патэнцыяльна небяспечным месцы; кампанент з *аднаго* падкрэслівае і сімвалізуе яднанне, адно цэлае і аднолькавасць (*аднаго крою, аднаго поля ягады, адным лыкам шытыя, адным мірам мазаны, з аднаго цеста спечаны*). У выніку фразеалагізм перадае стэрэатыпнае ўяўленне беларусаў пра людзей, падобных адзін да аднаго не самымі лепшымі паводзінамі, поглядамі, адносінамі да людзей і жыцця.

Важна ўсвядоміць, што фразеалагізмы створаны не столькі для называння (гэта асноўная функцыя лексем), колькі для абазначэння галоўнага, важнага ў жыцці кожнага народа, іх сэнс «заўсёды больш насычаны “дэталімі”, чым значэнне слова» [4, с. 85]. Гэтыя адзінкі ў кожнай мове створаны народам, амаль усе яны прывечаны чалавеку, называюць, характарызуюць, ацэньваюць яго з самых розных бакоў жыцця. А таму чалавек знаходзіцца ў цэнтры фразеалогіі, і фразеалагізмы – адзін з ключыкаў да пазнання чалавека, а разам з тым пазнання народа, яго менталітэту, спосабу мыслення, светаўспрымання, што выразна ілюструе слоўнік “Вобраз чалавека ў беларускай фразеалогіі” [5]. Вяўленне культурнай інфармацыі, якая захоўваецца і перадаецца ад пакалення да пакалення, тых правілаў і нормаў, узораў і арыенціраў, што імпліцытна ці экспліцытна ўтрымліваюцца і трансліююцца ў фразеалагізмах, дазваляе вылучыць і ўстанавіць культурныя арыенціры, коды культуры нашага народа як цэнтральныя ў нацыянальнай карціне свету [6].

#### Спіс літаратуры

1. **Ляшчынская, В. А.** Арфаграфія і пунктуацыя сучаснай беларускай мовы : вучэб. дап. / В. А. Ляшчынская, М. У. Буракова, З. У. Шведава. – Мінск : РІВШ, 2014. – 278 с.
2. **Ковшова, М. Л.** Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры / М. Л. Ковшова. – М. : ЛИБРОКОМ, 2013. – 456 с.
3. **Бердяев, Н. И.** Смысл истории / Н. И. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 175 с.
4. **Телия, В. Н.** Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – 288 с.
5. **Ляшчынская, В. А.** Вобраз чалавека ў беларускай фразеалогіі : слоўнік / В. А. Ляшчынская, З. У. Шведава. – Мінск : РІВШ, 2020. – 304 с.
6. **Ляшчынская, В. А.** Ідыяматыка беларускай мовы ў лінгвакультуралагічным асвятленні / В. А. Ляшчынская. – Мінск : РІВШ, 2019. – 250 с.

# КОМПЛЕКСНАЯ РАБОТА ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ І ЛІТАРАТУРЫ

## III ЭТАП XXXIX РЭСПУБЛІКАНСКОЙ АЛІМПІЯДЫ. 2022/23 НАВУЧАЛЬНЫ ГОД (XI КЛАС)

**Заданне 1.** Запішыце насупраць змешчаных у табліцы слоў прапушчаныя ў іх спалучэнні галосных літар.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Слова	Прапушчаныя літары
Авіякампанія "Белав_ _"	
пал_ _нталогія	
г_ _цынт	
_ _рархічны	
рад_ _канал	
імпрэсар_ _	
рад_ _лагічны заказнік	
Більб_ _	
_ _нічнае мора	
мас-мед_ _	
стэр_ _тыпны	
аўд_ _запіс	

**Заданне 2.** Сфармулюйце лексічнае значэнне прапанаваных слоў і складзіце з імі сказы.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Узор:

Слова	Лексічнае значэнне	Прыклад
вусы	валасяное покрыва над верхняй губою	Дзядзька Іван паварушыў сівымі вусамі.

Слова	Лексічнае значэнне	Прыклад
павекі		
сцягну		
зрэнка		
цягліцы		
сківіца		
патыліца		

**Заданне 3.** Беларуская мова мае разнастайныя суфіксы, якія пры далучэнні да асноў якасных прыметнікаў могуць надаваць апошнім дадатковую афарбоўку, вельмі тонка перадаючы розныя эмацыйныя або ацэначныя нюансы зместу.

Паспрабуйце раскрыць гэты патэнцыял беларускай мовы і ўтварыце як мага большую колькасць формаў прыметнікаў, ужываючы для гэтага розныя суфіксы ацэнкі, ад асновы прыметніка *белы*.

**Заўвага.** Утвораныя формы павінны адпавядаць норме літаратурнай мовы і быць простымі па структуры (мець толькі адну аснову).

Максімальная колькасць балаў – 6.

Зыходная форма	Суфікс	Вытворная форма
белы		
белы		
белы		
белы		
белы		
белы		

**Заданне 4.** З кожнага рада выберыце нумар правільнага варыянта словаформы (словаформаў) з прапанаваных у дужках. Адкаж запішыце ў выглядзе спалучэння літар і лічбаў (напрыклад, А1 Б2 В3 Г1 Д2 Е3).

Максімальная колькасць балаў – 6.

**А.** Радарныя ўстаноўкі засяклі (знішчальніка<sup>1</sup>, знішчальнікаў<sup>2</sup>, знішчальнік<sup>3</sup>) на вышыні 20 кіламетраў.

**Б.** Мой прапрадзядуля жыў яшчэ пры (царэ<sup>1</sup>, цару<sup>2</sup>, цары<sup>3</sup>).

**В.** Размяшчэнне Магілёўскай вобласці ў цэнтры Еўропы на перакрываванні (важнейшых<sup>1</sup>, найбольш важнейшых<sup>2</sup>, найважнейшых<sup>3</sup>) эканамічных шляхоў адыгрывала неадназначную ролю ў яе гісторыі.

**Г.** На стале ляжала падшыўка з (сямідзесяці двух<sup>1</sup>, семідзесяці дзвюх<sup>2</sup>, семідзесяці дзвюх<sup>3</sup>) газет.

**Д.** Выкладчык праэкзаменаваў (сорак восем<sup>1</sup>, сарака васьмі<sup>2</sup>, сарака васьмю<sup>3</sup>) вучняў.

**Е.** (Было не з кім<sup>1</sup>, было з некім<sup>2</sup>, не было з кім<sup>3</sup>) слова сказаць, не тое што душу адвесці.

А  Б  В  Г  Д  Е

**Заданне 5.** Прачытайце тэкст і сцверджанні да яго. У другім слупку табліцы насупраць правільных сцверджанняў пастаўце "плюс", насупраць няправільных сцверджанняў – "мінус".

Максімальная колькасць балаў – 6.

Летам 1906 г. у в. Мікалаеўшчына адбыўся нелегальны настаўніцкі з'езд. Паперы з'езд(а / у) патрапілі ў рукі паліцыі. Настаўнікі былі звольнены з працы. Следства цягнулася амаль два гады. У той час Канстанцін Міцкевіч пазнаёміўся з Аляксандрам Уласавым, які прапанаваў супрацоўнічаць з беларускай газетай. У першым нумары газеты "Наша Доля" за 1906 год быў надрукаваны верш "Наш родны край" – першы апублікаваны твор паэта (пад псеўданімам Якуб Колас). Газета хутка была закрыта царскім урадам. Замест яе стала выходзіць "Наша Ніва", дзе пад рознымі псеўданімамі друкаваліся вершы, апавяданні, байкі, фельетоны Канстанціна Міцкевіча. У той жа час ён працаваў над кнігай "Другое чытанне для дзяцей беларусаў", якая выйшла асобным выданнем у Санкт-Пецярбур(гу / ге / зе) ў 1909 г. Пакуль цягнулася следства, Якуб Колас жыў у брата ва ўрочышчы Смольня, вучыў дзяцей прыватным парадкам. Вяскою 1907 г. выехаў у Вільню.

Сцверджанне	+ / -
<b>1. Стыль тэксту:</b>	
гутарковы	
афіцыйна-дзелавы	
публіцыстычны	
<b>2. У слове Мікалаеўшчына</b>	
13 літар 13 гукаў	
13 літар 12 гукаў	
13 літар 14 гукаў	
<b>3. У слове з'езд(а / у)</b>	
правапіс канчатка залежыць ад значэння слова	
пішацца толькі канчатак -у	
пішацца толькі канчатак -а	
<b>4. Сінонім да слова нелегальны:</b>	
сакрэтны	
легітымны	
заканадаўчы	
<b>5. У слове Санкт-Пецярбург(гу / ге / зе)</b>	
пішацца гу	
пішацца ге	
пішацца зе	
<b>6. Слова нелегальны ў прапанаваным тэксце мае значэнне:</b>	
'несвабодны, закрыты, з абмежаваным уваходам'	
'не дазволены законам, падпольны'	
'хуткі, з кароткім тэрмінам дзеяння'	

**Заданне 6.** У кожнай з трох прапанаваных груп сказаў вызначце трэці лішні сказ з улікам наступных абмежаванняў: від сродкаў сувязі галоўнай і даданай часткі (I); сінтаксічныя функцыі злучальнага слова (II); від даданай часткі (III). Выбар патлумачце.

Максімальная колькасць балаў – 6.

I. 1) Янка Маўр апублікаваў сваю першую аповесць “Чалавек ідзе”, калі яму было ўжо за сорок (Э. Гурэвіч). 2) Старажытнае павер’е не раіла пазычаць агонь у святочныя дні па суседстве з хаты ў хату, бо, як лічылася, разам з агнём да суседа магла перайсці і частка дабра і сямейнага шчасця (В. Цітоў). 3) Як зярняты спяшаюцца зноў у барозны, так людзі вяртаюцца ў родныя гнёзды (В. Вітка).

II. 1) Для нас жа Белавежская пушча яшчэ і рэзідэнцыя беларускага Дзеда Мароза, дрымучыя лясы якой ён выбраў сабе пад жыллё (Я. Сіпакоў). 2) На Беларусі існавала шмат спосабаў, магічных прыёмаў, якімі карысталіся сяляне пры выбары месца пад хату (Л. Лыч). 3) Паабапал дарогі пацягнуўся бор з высокімі старымі соснамі, галіны якіх павіслі над шашой (І. Шамякін).

III. 1) Калі ёсць многа, тады хочацца яшчэ больш (В. Быкаў). 2) Чалавек і ад страт багацце, калі ён не замкнуўся ў сабе (С. Гаўрусёў). 3) У леце пачыналася ўжо ледзь значная змена, той паварот часу, калі жыццё прыроды ідзе на спад (Я. Колас).

Група	Нумар 3-га лішняга сказа	Тлумачэнне
I		
II		
III		

**Заданне 7.** Перакладзіце тэкст на беларускую мову.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Сегодня пришлось в одиночестве разбирать Скрыбина. Звуки, как ледяные шарики, медленно падають в грудь, в глубь темного озера без дна. Упав, колышут влагу и тонут, а влага прилипает и отходит, и там, в горячей темноте, гулко, тревожно ударяет сердце, точно сейчас, в это мгновение, должно произойти что-то невозможное. Даша опустила руки на колени и подняла голову. В мягком свете оранжевого абажура глядели со стен багровые, вспухшие, оскаленные, с выпученными глазами лица, точно призраки первозданного хаоса, жадно облепившие в первый день творения ограду райского сада. (По А. Н. Толстому.)

**Заданне 8.** Уважліва прачытайце ўрываек з мастацкага тэксту. Якія з пералічаных ніжэй літаратурнаўчых тэрмінаў і паняццяў можна выкарыстаць пры яго характарыстыцы? Запішыце гэтыя тэрміны ў табліцу і дайце ім азначэнне.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Чэсіку хутка трыццаць год. Ён рослы, плячысты і прыгожы з твару. У яго бяскрыўдныя, як у малага дзіцяці, сінія вочы і ўсмешка таксама бяскрыўдная і заўсёды крышку як быццам недаверлівая. Чэсік баязлівы і паслухмяны. Рукамі сваімі ён можа падняць, напэўна, хату – капу сена ён бярэ і падае на стог за адзін раз.

Чэсіку хутка трыццаць год... Некалі ў вайну, на вачах у яго, немец забіў з аўтамата яго матку. Маці сядзела ў хаце на ложку і карміла грудзмі дзіця – Чэсікаву сястру. Немец даў з парога ўсяго адну толькі чаргу... І пайшоў з хаты. Суседзі тады ледзь сцягнулі Чэсіка з печы.

Ён тады доўга не гаварыў зусім, а потым доўга заікаўся... Паступова страх і заіканне прайшлі, а Чэсік як быў, так і застаўся на ўсё жыццё дзіцём. На ўсё жыццё застаўся няшчасным чалавекам...

Алена Васілевіч.

Літаратурнаўчыя тэрміны і паняцці: *амфібрахій; гіпербала; гумар; драма (літаратурны род); інсцэніроўка; лірычны герой; партрэт; паэзія; проза; рытм; рыфма; трагедыя (жанр); эпас; эпіграф; эпіфара.*

Тэрмін	Азначэнне

**Заданне 9.** Уважліва разгледзьце фрагменты манет, якія былі выпушчаны Нацыянальным банкам Рэспублікі Беларусь да юбілеяў класікаў беларускай

літаратуры. Напішыце, юбілею якой асобы прысвечаны манеты, а ў адпаведным радку запішыце нумары праўдзівых фактаў, якія адносяцца да жыцця і творчасці менавіта гэтага майстра слова. Пад пыталнікам запішыце нумары непраўдзівых фактаў і фактаў, якія не адносяцца да творчасці гэтых пісьменнікаў.

Максімальная колькасць балаў – 6.

Факты з жыцця і творчасці:

1. Верш “Родная мова” напісаны ў час польскай акупацыі Беларусі.
2. Месца нараджэння – в. Пількаўшчына, што на Мядзельшчыне.
3. Найбольш пісьменнік вядомы як паэт і драматург.
4. Закончыў Пецярбургскі ўніверсітэт і атрымаў ступень доктара права.
5. У “Пінскай шляхце” выкарыстаны прыём гратэску.
6. Адзін з твораў пісьменніка быў упершыню надрукаваны толькі ў 1918 г.
7. Аўтар зборнікаў “Вастрыце зброю”, “Праз вогненны небасхіл”.
8. Яго імем названы адзін з універсітэтаў Беларусі.
9. Пяру пісьменніка належаць творы “Ты яшчэ толькі намёк на чалавека...”, “Завушніцы”, “Родная мова”, “Нарач”, “Журавінавы цвет”.
10. Марыся Цюхай-Ліпская і Грышка Прата-савіцкі хацелі ажаніцца.

		?
Гэта манета прысвечана юбілею	Гэта манета прысвечана юбілею	
Праўдзівыя факты:	Праўдзівыя факты:	Іншыя факты:

**Заданне 10.** Напішыце тэкст літаратуразнаўчага або гісторыка-літаратуразнаўчага характару, выкарыстаўшы як мага болей пералічаных ніжэй слоў і словазлучэнняў (пададзены ў алфавітным парадку праз кропку с коскай): *аповед; аповесць; апавяданне; вобраз; выяўленчае мастацтва; гуманізм; Максім Гарэцкі; на-роднасць літаратуры; натхненне; сучаснасць.*

Патлумачце, для каго напісаны ваш тэкст, дзе ён будзе размешчаны.

Максімальная колькасць балаў – 6.

**ТЭКСТ ДЛЯ ВОДГУКА  
На радзіме Гамлета**

Азвярэла стогне мора,  
Гоніць хвалі напралом.  
Міма замка Эльсінора  
Мы плывём.  
А пад намі ў тонах сініх,

Прытаіўшыся ля дна,  
Караблёў чакаюць міны,  
Што пакінула вайна.  
Кожны час хаўтурным звонам  
Могучь прагрымець яны,  
Заглушыўшы чаек стогны,  
Пахаваць у глыбіні.  
Вечар поўны ценяў, жахаў,  
Кожны ў далячынь глядзіць –  
На крывавы сонца захад:  
Быць, не быць?

Максім Танк, 1967.

**ДАВЕДКІ**

**Заданне 1.**

Слова	Прапушчаныя літары
Авіякампанія “Белав_ _”	ія
пал_ _нталогія	еа
г_ _цынт	ія
_ _рархічны	іе
рад_ _канал	ыё
імпрэсар_ _	ыа
рад_ _лагічны заказнік	ые
Більб_ _	аа
_ _нічнае мора	ла
мас-мед_ _	ыя
стэр_ _тыпны	эа
аўд_ _запіс	ыя

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

**Заданне 2.**

Слова	Магчымая фармулёўка значэння
павекі	<i>рухомыя складкі скуры, якія прыкрываюць вочы</i>
сцягно	<i>частка нагі жывёлы або чалавека ад таза да калена</i>
зрэнка	<i>кропка ў радужнай абалонцы, праз якую пранікае святло ўнутр вока</i>
цягліцы	<i>тканкі жывога арганізма, здольныя скарачацца і забяспечваць функцыю руху частак цела</i>
сківіца	<i>костка твару, у якой умацаваны зубы</i>
патыліца	<i>задняя частка галавы</i>

*Каментарый.* За кожную прынцыпова правільную фармулёўку лексічнага значэння – 0,5 бала, за правільна прыведзены прыклад, які ілюструе гэтае значэнне, – 0,5 бала.

**Заданне 3.**

Зыходная форма	Суфікс	Вытворная форма
белы	-еньк-	беленькі
белы	-ават-	белаваты
белы	-ютк-	бялюткі
белы	-юсеньк-	бялюсенькі
белы	-яв-	бялявы
белы	-ёс- / -ес-	бялёсы / бялесы

*Каментарый.* За кожную пару (падабраны суфікс і вытворную форму) – 1 бал.

**Заданне 4.** А3 Б2 В3 Г3 Д1 Е3.

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

## Заданне 5.

Сцверджанне	+ / -
<b>1. Стыль тэксту:</b>	
гутарковы	-
афіцыйна-дзелавы	-
публіцыстычны	+
<b>2. У слове Мікалаеўшчына</b>	
13 літар 13 гукаў	-
13 літар 12 гукаў	-
13 літар 14 гукаў	+
<b>3. У слове з'езд(а/у)</b>	
правапіс канчатка залежыць ад значэння слова	+
пішацца толькі канчатак -у	-
пішацца толькі канчатак -а	-
<b>4. Сінонім да слова нелегальны:</b>	
сакрэтны	+
легітымны	-
заканадаўчы	-
<b>5. У слове Санкт-Пецярбург(гу / ге / зе)</b>	
пішацца гу	+
пішацца зе	-
пішацца ге	-
<b>6. Слова нелегальны ў прапанаваным тэксце мае значэнне:</b>	
'несвабодны, закрыты, з абмежаваным уваходам'	-
'не дазволены законам, падпольны'	+
'хуткі, з кароткім тэрмінам дзеяння'	-

**Каментарый.** За кожны правільны адказ (станоўчы) – 1 бал.

## Заданне 6.

Група	Нумар 3-га лішняга сказа	Тлумачэнне
I	3	У сказах 1 і 2 дадання часткі звязаны з галоўнай пры дапамозе падпарадкавальных злучнікаў <b>калі і бо</b> , а ў 3-м сказе – пры дапамозе злучальнага слова <b>як</b>
II	2	У сказах 1 і 3 злучальнае слова выконвае сінтаксічную функцыю азначэння, а ў 2-м сказе – дапаўнення
III	3	У сказах 1 і 2 даданая акалічнасная ўмовы, а ў 3-м – даданая азначальная

**Каментарый.** За кожны правільны радок – 2 балы (1 бал за вызначэнне нумара трэцяга лішняга сказа і 1 бал за тлумачэнне).

## Заданне 7. Прыкладны варыянт перакладу.

Сённа давялося ў адзіноце разбіраць Скрабіна. Гукі, як ледзяныя шарыкі, павольна падаюць у грудзі, у глыб цёмнага возера без дна. Упаўшы, кальшучь вільгаць і тонуць (*патанаюць*), а вільгаць прыліпае і адыходзіць, і там, у гарачай цемры, гулка, трывожна ўдарае (*стукае*) сэрца, нібы зараз, у гэта імгненне, павінна адбыцца штосьці (*нешта*) немагчымае. Даша апусціла рукі на калені і ўзняла (*падняла*) галаву. У мяккім святле аранжавага абажура глядзелі са сцен барвовыя (*барвяныя*), успухлыя (*распухлыя*), ашчэраныя (*выскаленыя*,

*вышчараныя*), з вытарашчанымі (*вытрашчанымі, вылупленымі*) вачыма твары, нібы (*быццам*) прывіды першароднага хаосу, якія прагна абляпілі ў першы дзень тварэння агароджу райскага саду.

**Каментарый.** За кожную памылку (любога тыпу) ад максімальнай колькасці балаў адмаецца 0,25 бала, але павінна атрымацца не менш за 0 (нуль) балаў.

## Заданне 8.

Тэрмін	Прыкладнае азначэнне
Гіпербала	моцнае перабольшанне ўласцівасцей, якасцей ці памераў прадмета або з'явы з мэтай узмацнення выразнасці
Партрэт	апісанне знешнасці персанажа, якое характарызуе яго як чалавека
Проза	слоўна-мастацкая творчасць, заснаваная на праявінай мове
Эпас	род літаратуры, у якім выкарыстоўваецца апавядальны спосаб паказу жыцця ў яго сюжэтным развіцці. Вызначаецца шырынёй ахопу падзей, характараў, абставін, малюнкаў прыроды

**Каментарый.** За кожны правільна вызначаны тэрмін – 0,5 бала, за кожнае прынцыпова правільнае (якое перадае сэнс паняцця) азначэнне – 1 бал. Калі тэрмін запісаны няправільна (нават пры правільным яго азначэнні), то адмаецца 0,5 бала. Агульная колькасць балаў за заданне – не менш за нуль.

## Заданне 9.

		?
Гэта манета прысвечана юбілею Максіма Танка (Яўгена Іванавіча Скурко)	Гэта манета прысвечана юбілею Вінцэнта Іванавіча Дуніна-Марцінкевіча	
Праўдзівыя факты: 2, 7, 8, 9	Праўдзівыя факты: 3, 5, 6	Іншыя факты: 1, 4, 10

**Каментарый.** За правільнае вызначэнне пісьменнікаў – па 0,5 бала. За кожнае правільнае суднясенне факта – 0,5 бала.

**Заданне 10. Каментарый.** Заданне можа быць ацэнена па трох крытэрыях: колькасць выкарыстаных слоў і словазлучэнняў (далей – словы), адпаведнасць прапанаванага тэксту дадзеным тлумачэнням, наяўнасць фактычных памылак.

Колькасць балаў	Крытэрыі
<b>I. Колькасць выкарыстаных слоў</b>	
2	Выкарыстаны ўсе прапанаваныя словы
1	Выкарыстана не менш за 4 словы
0	Выкарыстана менш за 4 словы
<b>II. Адпаведнасць прапанаванага тэксту дадзеным тлумачэнням</b>	
2	Прапанаваны тэкст поўнаасцю адпавядае адрасату, вытрыманы навуковы (навукова-папулярны) стыль выкладу

1	Прапанаваны тэкст толькі часткова адпавядае заяўленаму адрасату, маюцца нязначныя парушэнні стылёвага характару
0	Прапанаваны тэкст поўнасцю не адпавядае заяўленаму адрасату, тэкст не адпавядае навуковаму (навукова-папулярнаму) стылю
<b>III. Наяўнасць фактычных памылак</b>	
2	Фактычныя памылкі адсутнічаюць
1	У тэксце маецца не больш за 2 фактычныя памылкі
0	У тэксце маецца больш за 2 фактычныя памылкі

Падрыхтавалі  
**Вячаслаў КАРАТКЕВІЧ**,  
 начальнік упраўлення маніторынгу якасці адукацыі,  
 старшы навуковы супрацоўнік  
 лабараторыі гуманітарнай адукацыі  
 Нацыянальнага інстытута адукацыі,  
**Валерый ВАРАНОВІЧ**,  
 кандыдат філалагічных навук,  
**Ірына КАРАТКЕВІЧ**,  
 кандыдат філалагічных навук,  
**Вольга ШАРШНЁВА**,  
 кандыдат філалагічных навук.

Рыхтуемца да экзамену

Сняжана КОРНЕВА,  
 настаўнік беларускай мовы і літаратуры  
 вышэйшай кваліфікацыйнай катэгорыі Азярыцкаслабадскай сярэдняй школы

## ПРАВАПІС ПРЫСЛОЎЯЎ І СПАЛУЧЭННЯЎ СЛОЎ, БЛІЗКІХ ДА ПРЫСЛОЎЯЎ

### ФАКУЛЬТАТЫЎНЫ ЗАНЯТАК ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (ІХ КЛАС)

**Мэта:** паглыбіць веды па правапісе прыслоўяў і спалучэнняў слоў, блізкіх да прыслоўяў.

**Задачы:** да канца ўрока вучні павінны ведаць правапіс прыслоўяў, умець адрозніваць прыслоўі ад іншых спалучэнняў слоў, блізкіх да прыслоўяў, знаходзіць прыслоўі ў тэксце і аргументавана тлумачыць іх правільнае напісанне; ствараць умовы для развіцця арфаграфічнай пільнасці праз пастаноўку і змест праблемных пытанняў і заданняў; ствараць умовы для выхавання дабрыні, любові да роднага слова.

**Абсталяванне:** раздатчны матэрыял, карта самакантролю, крытэрыі ацэнкі.

**Эпіграф:** Сваёй формы не змяняю.  
 Заўсёды я абазначаю  
 Прымету дзеяння і стану –  
 Як з дзеясловам побач стану,  
 А як з прыметнікам –  
 То гэта  
 Ўжо будзе якасці прымета.

#### ХОД УРОКА

#### I. Арганізацыйны пачатак.

##### • Мэтавызначэнне.

Вызначэнне мэты на мове вучняў: праца будзе эфектыўнай, калі ў канцы занятку мы будзем ведаць правапіс прыслоўяў. Плануецца, што будзем умець: адрозніваць прыслоўі ад іншых спалучэнняў слоў, блізкіх да прыслоўяў, лёгка знаходзіць прыслоўі ў тэксце і аргументавана тлумачыць іх правільнае напісанне.

##### • **НаШтоБузу** (на што будзем звяртаць увагу):

1) тлумачэнне правільнага напісання прыслоўяў;

2) адрозненне прыслоўяў у словазлучэннях, сказах ад іншых слоў (прыназоўнікаў з назоўнікамі);

3) лёгкі пошук прыслоўя ў тэксце;

4) маўленне вучня.

*Крытэрыі ёсць у кожнага вучня.*

• **Ацэнка вучняў на карце самакантролю** (у кожнага вучня).

Карта самакантролю.

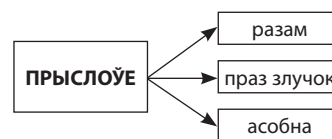
Ведаю і ўмею	Не ведаю, не ўмею	Прычыны ўзнікнення цяжкасцей і памылак. (Якія правілы неабходна паўтарыць?)

#### • **Складанне арфаграфічнага слоўніка прыслоўяў.**

Кожны вучань індывідуальна на працягу ўрока ў слоўнік запісвае прыслоўі, якія трэба запамінаць або якія цяжка для напісання.

#### II. Актualізацыя апорных ведаў.

**Заданне 1.** Дапоўніце схему прыкладамі.



**Заданне 2.** Назавіце тэарэтычныя паняцці па тэме “Правапіс прыслоўяў” і дайце ім азначэнне.

### III. Абагульненне і сістэматызацыя вывучанага.

**Заданне.** Вусна растлумачце напісанне прыслоўяў.

Дапамагчы па-суседску, ісці паціху, зрабіць па-твойму, глянуць спадылба, разбураны дашчэнту, заклеены крыж-накрыж, убачыць упершыню, па-дамашняму ўтульна, дзе-небудзь прысесці, падоўгу не бачыцца, сустракацца штогод, зрабіць абы-як, прыехаць своечасова, час ад часу паглядаць.

*Крытэрыі ацэнкі задання:* высокі ўзровень – растлумачаны ўсе прыслоўі згодна з правіламі; дастатковы ўзровень – пры тлумачэнні ёсць 1-2 памылкі; сярэдні – 3 памылкі.

- **Запіс цяжкіх слоў у арфаграфічныя слоўнікі.**
- **Слоўнікавы дыктант.**

Нездарма, непадалёку, сям-там, даўным-даўно, сам-насам, наўцёкі, спадцішка, на досвітку, на памяць, на жаль, напрыклад, па-чалавечы, праз меру, без разбору, па-сапраўднаму, на хаду, даспадобы, зрэдку.

- **Абмен шыйткамі і іх узаемаправерка.**

Узор напісання размешчаны на дошцы з адваротнага боку.

• **Каментарыі настаўніка па дапушчаных памылках і магчымых адзнаках на ўроку.**

- **Запіс цяжкіх слоў у арфаграфічныя слоўнікі.**
- **Дыферэнцаваныя заданні.**

**Заданне 1.** Пісьмова выканайце тэст.

**A1.** Адзначце словы, якія пішуцца разам:

- 1) зрабіць (на)адварот;
- 2) (на)канец месяца;
- 3) стаяць (з)боку;
- 4) падрыхтавацца (як)след;
- 5) наесціся (ў)волю.

**A2.** Адзначце словы, якія пішуцца асобна:

- 1) паспеем (усё)роўна;
- 2) засталіся (ў)трох;
- 3) ведаць (на)памяць;
- 4) пакласці (на)верх шафы;
- 5) зрабіць (па)новаму.

**A3.** Адзначце спалучэнні слоў, якія пішуцца асобна:

- 1) стараўся (з)выпадку свята;
- 2) падступаць (у)шчыльную;
- 3) падумаў (у)голас;
- 4) аднесці (у) глыб двара;
- 5) (на)пярэдадні свята.

**A4.** Адзначце словы, якія пішуцца разам:

- 1) (між)волі спалохаўся;
- 2) адказаў (на)хаду;
- 3) бегчы (без)аглядкі;
- 4) быць (на)відавоку;
- 5) (як)раз насупраць.

**A5.** Адзначце словы, якія пішуцца праз злучок:

- 1) (даўным)даўно;

2) дзе(небудзь);

3) куды(сьці);

4) (па)просту;

5) (па)чалавечы.

• **Самаправерка.**

*Даведка.* **A1.** 1, 3, 5; **A2.** 1, 3, 4; **A3.** 1, 4; **A4.** 1, 4, 5; **A5.** 1, 2, 5.

**Заданне 2.** Адзначце сказы, дзе ёсць прыслоўе.

- 1) Усе сабраліся (на)сустрэчу з пісьменнікам.
- 2) Дома засталіся дзеці ды (з)усім малыя.
- 3) (Пад) вечар мы пачалі збірацца на рыбалку.
- 4) Хлопчык пабег (да)хаты дзеда Міхала.
- 5) (С)пачатку адмерай, а потым адрэж.

На што неабходна звярнуць яшчэ раз увагу?

• **Фізкультхвілінка.**

**Заданне.** Пакажыце рухамі прыслоўі *высока, нізка; шырока, вузка; блізка, далёка.* Як называюцца дадзеныя пары слоў? (Антонімы.)

• **Праца над прыслоўямі ў экзаменацыйным тэксце.** *Экзаменацыйны тэкст “Максім Багдановіч” (с. 28–29 экзаменацыйнага зборніка).*

1) Знайдзіце цяжкія для напісання прыклады прыслоўяў.

2) Патлумачце правапіс *не* з дзеясловамі.

3) Правапіс складанага прыметніка.

4) Прыклады ў тэксце асіміляцыі па мяккасці.

5) Растлумачце пастаноўку працяжніка ў сказах.

6) Растлумачце знакі прыпынку ў сказе: *І, вядома, тварыць.*

7) Растлумачце знакі прыпынку ў апошнім абзацы тэксту (с. 29).

• **Рэфлексія.**

*Зварот да карт самакантролю, параўнанне вынікаў з пачаткам урока.*

**IV. Падвядзенне вынікаў.**

• **Праверка выніковасці дасягнення мэт урока.**

• **Заключнае слова настаўніка.**

#### Спіс літаратуры

1. **Цыбульская, С. І.** Інтэнсіўны курс падрыхтоўкі да тэсціравання і экзамену / С. І. Цыбульская. – Мінск : ТетраСистемс, 2018. – 335 с.

2. **Навучальныя і кантрольныя дыктанты** : 5–9 класы. – Мінск : Аверсэв, 2015. – 224 с.

3. **Зборнік матэрыялаў для выпускнога экзамену па вучэбным прадмеце “Беларуская мова”** за перыяд навучання і выхавання на II ступені агульнай сярэдняй адукацыі : тэксты дыктантаў. – Мінск : Аверсэв, 2020. – 218 с.

4. **Ярмак, Н. В.** Беларуская мова : план-канспект урокаў : 7 клас / Н. В. Ярмак. – Мінск : Аверсэв, 2019. – 160 с.

5. **Багдановіч, М.** Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 600 с.

6. **Зборнік матэрыялаў для выпускнога экзамену па вучэбным прадмеце “Беларуская мова”** за перыяд навучання і выхавання на II ступені агульнай сярэдняй адукацыі : тэксты для пераказаў. – Мінск : НІА, 2022. – 207 с.

У 2022 г. выйшла кніга “Пашка і сонечны праменьчык” Алены Стэльмах. Сёлета аднайменная казка кнігі адзначана Нацыянальнай літаратурнай прэміяй: найлепшы твор для дзяцей і падлеткаў. Для дадатковага чытання вучням IX класа прапанавана казка “Дуб і крумкач” пісьменніцы.

Матэрыялы да твораў з кнігі “Пашка і сонечны праменьчык” можна выкарыстаць на ўроках літаратуры для павышэння чытацкай культуры, падчас пазакласных мерапрыемстваў.

Ірына ЛЕНСКАЯ,

настаўнік беларускай мовы і літаратуры вышэйшай кваліфікацыйнай катэгорыі  
Атраднаўскай сярэдняй школы Любанскага раёна

## ДЫДАКТЫЧНЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ ДА ўРОКАў ЛІТАРАТУРЫ НА МАТЭРЫЯЛЕ КНІГІ “ПАШКА І СОНЕЧНЫ ПРАМЕНЬЧЫК” АЛЕНА СТЭЛЬМАХ

### “ДУБ І КРУМКАЧ”

#### Заданне 1. Дапоўніце сказы.

1. Адважны пілот – легкакрылы ... стрымга-лоў кінуўся ў бездань.
2. Спудзілася ... балаболка, не ведаючы, як пра гэта ўсіх папярэдзіць.
3. Цыбаты ... сігануў са сваёй стартавай пляцоўкі. Курс узяў да Зінчынага балотца.
4. Згаладалыя ... шэрай хмарай навіслі над Яськавай чарэшняй.
5. З Якуш-лога падала голас заклапочаная ...: “Я тут – ку-ку!”
6. Прыгажун-..., наставіўшы пярэсты чубок, схамянўся, шыгануў у сваю схованку – пусты Мелюкоў вулей.
7. Высунуўшы са сваіх керамкоў чорныя з адлівам чапцы, ім падсвітваюць ... “Шпарчэй, вышэй”, – паддаюць яны жару ў ранішні канцэрт.
8. У пацвярджанне сваёй вялікай вартасці ... пыхліва залапатаў чорнымі, як смоль, крыламі. – Ура-а! – сам сябе ўхваліў ганарлівец.

Словы для даведак: сарока, шпак, жаўрук, бусел, зязюля, удод, крумкач, верабей.

#### Заданне 2. Разгадайце крыжаванку ↴.

**Па вертыкалі:** Нахабнік, ганарлівец, кароль крываваых пабоішчаў. **Па гарызанталі:** 1. Яны ў старажытнасці спалілі паселішча. 2. Ён у гады Вялікай Айчыннай вайны застаўся жывы дзякуючы дубу. 3. Там з’явілася новае пасяленне. 4. Многа жалудоў на дубе – да халоднай... 5. Яе ўтвараюць пышныя галіны дуба. 6. Гэта збожжа трэба сеяць толькі тады, калі на дубе з’явіцца лісце. 7. Імя зоркі, у якую быў закаханы малады дуб.

Даведака. ↴.

### Квэст

Урок дадатковага чытання можна правесці ў квэст-форме. На станцыях-прыпынках вучні атрымліваюць карткі з заданнямі. На прыпынках “Сімвалічны” і “Гістарычны” вучні рыхту-

юць вуснае выказванне, падмацоўваючы думкі радкамі з тэксту. Такім чынам настаўнік зможа праверыць і веданне тэксту казкі, і асэнсаванне прачытанага.

### Прыпынак “Фальклорны”

#### Заданне. Працягніце прыкметы.

1. Калі на дубе з’явілася першае лісце, то (будзе цёпла).
2. Дуб лісце не пускае – не пара (пшаніцу сеяць).
3. Многа жалудоў на дубе – да (халоднай зімы).

### Прыпынак “Лясны”

#### Заданне. Устаўце ў тэкст прапушчаныя словы.

“Перш чым ладзіць жыллё, людзі сталі садзіць дрэвы. Там беластволая ... хусцінку на плечы накінула. Тут плячысты ..., нібы салдат, шынель апрануў. Расплыўся па наваколлі дурманлівы водар ..., яго змянялі тонкія пахі рознакаляровага ..., бялюткага ... .

Знайдзіце і зачытайце апісанне паселішча ў казцы.

### Прыпынак “Птушыны”

#### Заданне. Выпраўце памылкі ў сказах.

1. Спудзілася зязюля-балаболка, не ведаючы, як пра гэта ўсіх папярэдзіць.
2. Цыбаты шпак сігануў са сваёй стартавай пляцоўкі. Курс узяў да Зінчынага балотца.
3. Згаладалыя буслы шэрай хмарай навіслі над Яськавай чарэшняй.
4. З Якуш-лога падала голас заклапочаная сарока: “Я тут – ку-ку!”
5. Прыгажун-верабей, наставіўшы пярэсты чубок, схамянўся, шыгануў у сваю схованку – пусты Мелюкоў вулей.



Сімвалам ↴ пазначаны матэрыялы, даступныя для скапіравання і азнаямлення, спасылкі па qr-кодзе.

мянуўся, шыгануў у сваю схованку – пусты Мелюкоў вулей.

6. Высунуўшы са сваіх керамкоў чорныя з адлівам чапцы, ім падсвітваюць удоды. “Шпарчэй, вышэй”, – паддаюць яны жару ў ранішні канцэрт.

*Даведка.* 1. Сарока. 2. Бусел. 3. Вераб’і. 4. Зяблюя. 5. Удод. 6. Шпакі.

### Прыпынак “Гістарычны”

**Заданне.** Праз прыём рэтраспекцыі аўтар знаёміць нас з гісторыяй нашага народа. Якія часы згадвае дуб? Падмацуйце прыкладам з тэксту.

1. Рассяленне крывічоў, дрыгавічоў на тэрыторыі сучаснай Беларусі.

2. Час Вялікай Айчыннай вайны.

3. Пасляваеннае жыццё (сустрэчы закаханых пад дубам).

### Прыпынак “Сімвалічны”

**Заданне.** “Дуб і крумкач” – твор алегарычны. Аўтар закранае важныя пытанні гісторыі і менталітэту беларусаў. Дуб сімвалізуе моц. Праз яго ўспаміны аўтар апавядае пра беларусаў. Якія рысы характару беларусаў увасобіў аўтар у вобразе векавога дрэва? Адказ падмацуйце прыкладам з тэксту.

*Магчымыя адказы.*

1. Беларусам уласціва чуласць, дабрыня, шчырасць. “Ніводная маленькая істота не паскардзіцца, што я яе пакрыўдзіў. Людзі зблізку і здаля да мяне хіліліся, адчуваючы маю сардэчнасць”.

2. Дуб, як і беларускі народ, мае пачуццё ўласнай годнасці. “Ужо толькі таму, што перажыў усю страшэнную непагадзь, вяскковы доўгажыхар мог з гонарам глядзець на нахабную птушку”.

3. Трываласць і стойкасць. “За доўгія тры стагоддзі час неаднойчы пакідаў на ім свае адбіткі. Вяскковы вартаўнік перанёс шмат цяжкіх пакут, стойка прымаў на свае шурпатыя грудзі ўсе ўдары гаротнага лёсу”.

4. Мудрасць і разважлівасць. Дуб даводзіць крумкачу, што яго жыццёвая філасофія нікчэмная. “Дрэнная пра цябе ідзе пагалоска, смуродная. Кожны з нас сваю дарогу ведае, і не з тваёй бруднай дзюбай маю пуцявіну пераходзіць, – даводзіў Дуб. – Хіба не агоркла такое быццё самому?”

5. Працавітасць: усім дуб рабіў дабро, дзяліўся энергіяй. “Як мог падсілкоўваў людзей сваёй энергіяй”.

6. Рамантык закаханы, летуценнік. “Летуценніка вяртала да рэчаіснасці з’яўленне на небе Маладзіка”.

7. Дуб лічыў, што важна мець сям’ю, дзяцей. Трэба даць працяг роду. Такіх поглядаў прытрымліваюцца і беларусы. “Дзеці ад яго, дубабацькі, разбрыліся па ўсім свеце. Жалуды збіралі людзі, каб пасадзіць свой дуб-абярог. Адно дуб

ведаў дакладна: бацькоўскі абавязак выканаў сумленна”.

8. Беларусам уласціва самаахвярнасць. Усё сваё жыццё дуб дапамагаў людзям, ахвяруючы сабой. “Вунь той бок апечаны. Каб я не падставіў яго, згарэла б суседняя хата ў час навальніцы”. “А тут нарасць вытыркае... Прыняў я на сябе смяротныя кулі”.

### “СУПОЎНИЦА МІЛА”

**Заданне 1.** Разгледзьце малюнку ↓. Назавіце прадметы.

**Заданне 2.** Разгадайце крыжаванку ↓.

**Па вертыкалі:** Падарунак, які набылі ў краме Эмілька і мама.

**Па гарызанталі:** 1. Выраб посуду з гліны. 2. Гэтую цацку ганчар вылепіў для кожнага хлопца. 3. Зерне (культура), з якога бабуля варыла любімую кашу. 4. Мянуська ката. 5. Навука, якой захапляўся пяцікласнік Алесь Мікіцкі. 6. Назва гандлёвага цэнтра. 7. Яе залежаў шмат у зямлі; з яе можна вырабляць посуд. 8. Імя дзеда-ганчара. 9. Свята, на якое мама і дачка выбіралі падарункі.

*Даведка* ↓.

### “РЫПУЧАЕ ДРЭВА”

**Заданне.** Разгадайце крыжаванку ↓.

**Па вертыкалі:** Прозвішча палясоўшчыка Янкі.

**Па гарызанталі:** 1. Новая хата Бабы Ёўгі была не на курынай назе, а на .... 2. Хто нарадзіўся ў Янкі Жывіцы? 3. Ляснога крыўдзіцеля вецер ператварыў у .... 4. Пушча, у якой адбываліся падзеі. 5. Ён (доктар) прыляцеў з чамаданчыкам на дапамогу Красульцы. 6. Чалавек, які палюе на звяроў у пушчы.

*Даведка* ↓.

### “ПАПЯРОВЫ САМАЛЁЦІК”

**Заданне.** Разгадайце крыжаванку ↓.

**Па вертыкалі:** Транспартны сродак, на якім сям’я накіруецца на адпачынак на поўдзень.

**Па гарызанталі:** 1. Імя дзядулі. 2. Імя галоўнага героя твора “Папяровы самалёцік”. 3. Хто дапамог хлопчыку выправіць памылку? 4. З чаго ўзяў хлопчык аркуш паперы для самалёціка? 5. Броня, так звалі ... 6. Віталік зайздросціў птушкам, яго вабіў іх ... 7. Гэтай справай Віталік вырашыў заняцца сур’ёзна.

*Даведка* ↓.

### “ТОЎСТАЯ КНИГА”

**Заданне.** Уважліва паслухайце сказы-цытаты твораў. Пагадзіцеся або выпраўце недакладнасць.

1. Ваня Дарожкін наведваў бібліятэку зрэдку. (Не, штодня.)

2. Кніга – самы адданы сябар. (Так.)

3. Бібліятэкарка на фармуляры найлепшых чытачоў наклеівала кветачкі. (Не, зорачкі.)

4. На паліцы стаяла адна засмучаная кніга, бо яна была старая. (Не, была тоўстая.)

5. – Сама больш чытаюць мяне, – выхваляўся буквар. (Так.)

6. На вокладцы тоўстай кнігі змешчаны маляўнічкі прыроды. (Не, Старажытны палац.)

#### ГУЛЬНЯ “КРЫЖЫКІ-НУЛІКІ”

Поле запайняецца пасля правільнага адказу на пытанне.

1. Назавіце малую радзіму Алены Стэльмах.

2. Якім псеўданімам падпісаны некаторыя кнігі пісьменніцы?

3. Свята 1-га верасня назаўсёды запомніцца герою якой казкі?

4. Якую мянушку кацяняці далі дзяўчынкі Міла і Маша?

5. Імя, прозвішча мастачкі, якая праілюстравала кнігу “Пашка і сонечны праменьчык”?

6. Чым захапляўся хлопчык Віталік з казкі “Папяровы самалёцік”?

7. Прыродны матэрыял, неабходны для вырабу посуду.

8. Імя пчолкі, якая не магла вярнуцца дадому, бо хлопчык з кнігі вырваў старонку.

9. У што вецер ператварыў браканьера?

Даведка. 1. Вёска Навасады Дзяржынскага раёна. 2. Ева НЭММ. 3. “Пашка і сонечны праменьчык”. 4. Шустрык. 5. Ліяна Жванія. 6. Небам. 7. Гліна. 8. Броня. 9. Рыпучае дрэва.

#### ГУЛЬНЯ “ХТО ХОЧА СТАЦЬ ВЫДАТНІКАМ?”

Сектар	Балы			
Біяграфія	10	20	30	40
Святы	10	20	30	40
Прафесіі і заняткі	10	20	30	40
Жывёлы	10	20	30	40

#### Сектар “Біяграфія”

10 балаў. Назавіце малую радзіму пісьменніцы, дзе прайшло яе маленства. (Вёска Навасады Дзяржынскага раёна.)

20 балаў. Якім псеўданімам падпісаны некаторыя кнігі пісьменніцы? (Ева НЭММ.)

30 балаў. Назавіце імя мастачкі, якая праілюстравала кнігу. (Ліяна Жванія.)

40 балаў. У 2016 г. быў выдадзены альбом “Зачараваны Беларуссю”, дзе змешчаны работы фотаамагара Уладзіслава Цыдзіка. Што яшчэ змешчана ў альбоме? (Вершы паэтаў Мінішчыны.)

#### Сектар “Святы”

10 балаў. Якое свята для Пашкі запомніцца на ўсё жыццё? (Дзень ведаў.)

20 балаў. На якое свята мама і Эмілька выбралі для сямейнікаў падарунак? (На Каляды.)

30 балаў. Чым пчолка Броня хацела пачаставаць на дзень нараджэння медзвездзяня? (Мёдам.)

40 балаў. Што падарылі маці Марціна на вяселле? (Супніцу.)

#### Сектар “Прафесіі і заняткі”

10 балаў. Жанчына зняла з паліцы супніцу і паставіла на прылавак. Назавіце прафесію жанчыны. (Прадавец.)

20 балаў. Вартаўнік лесу. Як па-іншаму называлася прафесія? (Палясоўшчык.)

30 балаў. Занятка майстра Марціна, які вырабляў посуд. (Ганчар.)

40 балаў. Чалавек гэтай прафесіі вырабляў цуглі, падковы для коней. (Каваль.)

#### Сектар “Жывёлы”

10 балаў. Ён жыў на акне, дзяўчынкі далі яму мянушку Славік. Хто ён? (Павук.)

20 балаў. Якая жывёла мела мянушку Апапон? (Кот.)

30 балаў. Якая жывёла з казкі “Рыпучае дрэва” дапамагае Янку перамагчы зло? (Заяц.)

40 балаў. Якую жывёлу падстрэліў браканьер з казкі “Рыпучае дрэва”? (Ласіху.)

#### Працяг. Пачатак на с. 8, 14.

100 гадоў з дня нараджэння Мікалая Крукоўскага (1923–2013), культуролога, філосафа, лінгвіста

17 лістапада – 70 гадоў з дня нараджэння Вячаслава Шчэрбіна, мовазнаўцы

18 лістапада – 140 гадоў з дня нараджэння Язэпа Лёсіка (1883–1940), мовазнаўцы, педагога, пісьменніка

140 гадоў з дня нараджэння Кацярыны Міронавай (1883–1946), актрысы

19 лістапада – 115 гадоў з дня нараджэння Міколы Засіма (1908–1957), паэта, крытыка

75 гадоў з дня нараджэння Міхаіла Берсана, дырыжора, педагога, народнага артыста Беларусі

20 лістапада – 120 гадоў з дня нараджэння Красільнікава (1903–1951), мастака

75 гадоў з дня нараджэння Яўгеніі Янішчыц (1948–1988), паэтки, перакладчыцы

70 гадоў з дня нараджэння Міхася Шаховіча (1953–2000), паэта

21 лістапада – 130 гадоў з дня нараджэння Уладзіслава Страмінскага (Стшамінскага; 1893–1952), мастака

100 гадоў з дня нараджэння Канстанціна Сянкевіча (1923–1986), акцёра

95 гадоў з дня нараджэння Ганны Арашонкавай (1928–2008), мовазнаўцы

95 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Макарава (1928–2019), мовазнаўцы

22 лістапада – 70 гадоў з дня нараджэння Леаніда Гоманова, мастака

23 лістапада – 105 гадоў з дня нараджэння Барыса Гофе (1918–1943), літаратуразнаўцы

75 гадоў з дня нараджэння Дзіяны Вымаркавай, мастачкі

Заканчэнне на с. 69.

Леанід БЯЗРУЧКА,

педагог дадатковай адукацыі Асіповіцкага раённага цэнтра творчасці дзяцей і моладзі, настаўнік гісторыі і грамадазнаўства вышэйшай кваліфікацыйнай катэгорыі Дрычынскай базавай школы імя С. М. Каданчыка

## АДМЕТНЫЯ АСОБЫ КАСТРЫЧНІКА: ЖЫЦЦЁВЫ ШЛЯХ І ТВОРЧАСЦЬ ІВАНА НАСОВІЧА І ЭДЗІ АГНЯЦВЕТ

### ИНТЕЛЕКТУАЛЬНАЯ ГУЛЬНЯ (X–XI КЛАСЫ)

**Мэты і задачы:** пашырыць веды пра жыццё і творчасць славетных землякоў – навукоўцаў і пісьменнікаў; развіваць лагічнае мысленне, увагу, памяць, удасканалваць камунікатыўныя навыкі, уменні працаваць у камандзе; спрыяць выхаванню павагі да беларускай культуры.

**Умовы правядзення:** гульня можа праводзіцца ў індывідуальным і камандным заліку. Вядучы чытае пытанні і варыянты адказаў да іх. З чатырох варыянтаў адзін правільны. Удзельнік павінен адзначыць тую ячэйку ў табліцы, якая (на яго думку) адпавядае правільнаму адказу. Запоўненыя карткі правярае журы. Правільныя адказы агучваюцца пасля здачы картак.

#### Картка для гульні.

Асоба										
№ пытання / варыянт адказу	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
А										
Б										
В										
Г										

#### ХОД ГУЛЬНІ

##### I. Арганізацыйны пачатак.

*Каманды / удзельнікі займаюць месцы. Вядучы тлумачыць правілы гульні.*

##### II. Асноўная частка.

###### • Гульня.

###### Іван Насовіч – 235 гадоў

1. Іван Насовіч нарадзіўся 26 верасня (7 кастрычніка па н. ст.) 1788 г.:

А) у вёсцы *Гразівец* былога *Быхаўскага павета Магілёўскай губерні*;

Б) у вёсцы *Шыпілавічы* *Бабруйскага павета Мінскай губерні* (цяпер *Любанскі раён Мінскай вобласці*);

В) у вёсцы *Слівіна* *Клімавіцкага павета Магілёўскай губерні* (цяпер *Манастыршчынскага раёна Смаленскай вобласці*);

Г) у мястэчку *Нова-Беліца* *Гомельскага павета Магілёўскай губерні*.

2. Адукацыю І. Насовіч атрымаў:

А) у *Аршанскім духоўным вучылішчы*;

Б) у *Мінскай духоўнай семінары*;

В) у *Магілёўскай гімназіі і Магілёўскай духоўнай семінары*;

Г) у *Мсціслаўскім духоўным вучылішчы*.

3. Навукоўцу не належаць працы:

А) “*Беларускія прыказкі і прымаўкі*”;

Б) “*Беларускія легенды, паданні, сказы*”;

В) “*Беларускія прыказкі і загадкі*”;

Г) “*Зборнік беларускіх прыказак*”.

4. “*Слоўнік беларускай мовы*” І. Насовіча быў настольнай кнігай:

А) *Змітрака Бядулі*; В) *Якуба Коласа*;

Б) *Янкі Купалы*; Г) *Максіма Багдановіча*.

5. Па невядомай прычыне праца засталася ненадрукаванай, але аўтару за яе была прысуджана *Увараўская прэмія*:

А) “*Алфавітны паказальнік старых беларускіх слоў, выбраных з актаў, якія адносяцца да гісторыі Заходняй Расіі*”;

Б) “*Беларускія песні, сабраныя І. І. Насовічам*”;

В) “*Зборнік беларускіх прыказак, складзены І. І. Насовічам*”;

Г) “*Дадатак да беларускага слоўніка І. І. Насовіча: словы, здабытыя са складзенага ім рукапіснага збору беларускіх песень і казак*”.

6. Гісторыка-лінгвістычнае даследаванне аўтарства І. Насовіча:

А) “*Нарыс гісторыі крывіцкіх і дрыгавіцкіх земляў да канца XII стагоддзя*”;

Б) “*Гісторыя заходніх славян*”;

В) “*Аб плямёнах да часоў Рурыка, што засялялі беларускую тэрыторыю*”;

Г) “*Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі*”.

7. Навуковец займаўся і перакладчыцкай дзейнасцю. З лацінскай мовы пераклаў:

А) “*Нарыс усеагульнай гісторыі*” *Г. Вэбера*;

Б) *трохтомную працу “Старажытныя помнікі, што асвятляюць гісторыю Польшчы і Літвы” А. Тэйнера*;

В) урыўкі з “*Іліяды*” *Гамера*, “*Антыгону*” *Сафокла*;

Г) паэму “*Конрад Валенрод*” *Адама Міцкевіча*.

8. Пяру даследчыка належыць гісторыка-мемуарная праца, дзе пададзена шырокая панарама тагачаснага грамадства:

А) “*Падарожжы па Палессі і Беларускім краі*”;

- Б) “Дзённік знаёмага чалавека”;  
 В) “Запіскі”;  
 Г) “Успаміны з майго жыцця”.

9. Мовазнаўцу-лексикографа, фалькларыста і этнографа І. Насовіча нярэдка называюць:

- А) “беларускім Ушаковым”;  
 Б) “беларускім Далем”;  
 В) “беларускім Шахматавым”;  
 Г) “беларускім Разенталем”.

10. Памёр І. Насовіч 6 жніўня 1877 г. і быў пахаваны:

- А) на могілках Тупічэўскага манастыра ў Мсціславе;  
 Б) на Машэкаўскіх могілках у Магілёве;  
 В) на Ціхвінскіх могілках у Санкт-Пецярбургу;  
 Г) у в. Гразівец Чавускага раёна Магілёўскай вобласці.

### Эдзі Агняцвет – 115 гадоў

1. Эдзі Агняцвет нарадзілася 11 кастрычніка 1913 г.:

- А) у Віцебску; В) у Гродне;  
 Б) у Мінску; Г) у Магілёве.

2. Сапраўднае імя паэткі:

- А) Эдзі Сямёнаўна Каган;  
 Б) Эдзі Сямёнаўна Баркат;  
 В) Эдзі Сямёнаўна Сегал;  
 Г) Эдзі Сямёнаўна Левітан.

3. Дэбютны зборнік Э. Агняцвет выйшаў у 1935 г. і меў назву:

- А) “Вершы”;  
 Б) “Вясновай раніцай”;  
 В) “Маё накаленне”;  
 Г) “Край мой родны”.

4. У 1958 г. паэтка піша кнігу для дзяцей, у якой галоўнага героя, в’етнамскага слана, прывозяць на вечнае пасяленне за калючы дрот гродзенскага заапарка:

- А) “Твае таварышы”;  
 Б) “Падарожнік”;  
 В) “Незвычайныя канікулы”;  
 Г) “Тосць з далёкай зямлі”.

5. Эдзі Агняцвет не напісала кнігі паэзіі для дзяцей:

- А) “Сонца блізка ўжо зусім”;  
 Б) “Ля піянерскага кастра”;  
 В) “Першы ліст”;  
 Г) “Васількі”.

6. Песню на верш паэткі “Зямля з блакітнымі вачамі” напісаў беларускі кампазітар:

- А) Уладзімір Алоўнікаў;  
 Б) Анатоль Багатыроў;  
 В) Юрый Семяняка;  
 Г) Павел Каруза.

7. У 1969 г. Э. Агняцвет пераклала на беларускую мову:

- А) зборнікі вершаў “А што ў вас?” С. Міхалкова;  
 Б) аповесць-казку “Маленькі прынец” А. Экзюперы;  
 В) раман “Яўген Анегін” А. Пушкіна;  
 Г) раман “Жыццё і дзіўныя прыгоды марахода Рабінзона Круза” Д. Дэфо.

8. У 1986 г. пісьменніца была ўзнагароджана міжнародным Ганаровым дыпламам імя Х. К. Андэрсена за кнігу вершаў і перакладаў для дзяцей:

- А) “Хто пачынае дзень?”;  
 Б) “Доктар Смех”;  
 В) “Ад зярнятка да вясёлкі”;  
 Г) “На двары алімпіяда”.

9. Духоўным настаўнікам паэткі, якому яна прысвяціла нямала твораў, быў народны паэт Беларусі:

- А) Якуб Колас; В) Максім Танк;  
 Б) Пятрусь Броўка; Г) Ніл Гілевіч.

10. Апошні прыжыццёвы зборнік Эдзі Агняцвет, які выйшаў у 1996 г.:

- А) “Жаданне”;  
 Б) “Смутак і святло”;  
 В) “Спадзяванне калыханак”;  
 Г) “Закаханым”.

### III. Заключная частка.

#### • Падвядзенне вынікаў гульні.

Запоўненыя карткі здаюцца, члены журы правяраюць карткі. Вядучы агучвае правільныя адказы.

#### • Узнагароджванне пераможцы.

Заканчэнне. Пачатак на с. 8, 14, 67.

24 лістапада – 110 гадоў з дня нараджэння Вісарыёна Гарбука (1913–1986), празаіка

70 гадоў з дня нараджэння Алега Ладзісэва, мастака

26 лістапада – 105 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Шахаўца (1918–1991), празаіка, паэта, перакладчыка

75 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Ціткава, мастака

27 лістапада – 120 гадоў з дня нараджэння Піліпа Пестрака (1903–1978), паэта, празаіка

28 лістапада – 95 гадоў з дня нараджэння Анатоля Чаркасава (1928–2000), празаіка, нарысіста, перакладчыка, крытыка

30 лістапада – 235 гадоў з дня нараджэння Казіміра Буйніцкага (1788–1878), пісьменніка, публіцыста, крэзнаўцы

140 гадоў з дня нараджэння Бэра Аршанскага (1883–1945), празаіка, драматурга, літаратуразнаўцы, публіцыста

\*\*\*

100 гадоў з часу стварэння аб’яднання беларускіх пісьменнікаў “Маладняк”. Існавала да 1928 г.

Паводле звестак Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва.



# НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА

*У анталогію беларускага шаржу*

Сяргей ШАПРАН

## НЕЮБІЛЕЙНЫЯ НАТАТКІ З НАГОДЫ ДВУХ НЯГУЧНЫХ ЮБІЛЕЯЎ ДА 135-ГОДДЗЯ МАСТАКА ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА І 115-ГОДДЗЯ ПАЭТКІ ЯЎГЕНІІ ПЛЯЎМБАЎМ

**ПІЯНЕР БЕЛАРУСКАГА СЯБРОўСКАГА ШАРЖУ  
ЯЗЭП НАРЦЫЗАЎ, ЁН ЖА МАСТАК ЯЗЭП ДРАЗДОВІЧ**

Апавядаючы пра беларускі сяброўскі шарж 1920–1930-х гг., мы з прычыны неадследванасці тэмы рызыкуем дапусціць недакладнасць, што, уласна кажучы, і адбылося, калі піянерам у гэтым жанры быў названы Павел Гуткоўскі, аўтар жартоўных партрэтаў сяброў “Маладняка”. Між тым нашы далейшыя пошукі пераканалі: не П. Гуткоўскага трэба лічыць першапраходцам, а мастака, чыё імя ахутана арэолам таямнічасці. Гаворка ідзе пра Язэпа Драздовіча (13 кастрычніка 1888 г. – 15 верасня 1954 г.). Прычым адлік гісторыі пачаўся не з шаржа, а з аўташаржа, з’явы не тое што рэдкай – унікальнай для беларускага гумарыстычнага малюнка даваеннага перыяду.

А пачалася гэтая гісторыя з аповесці “Пабрацімцы і Вялікая шышка” Язэпа Нарцызава, якая выйшла ў 1923 г. у “Віленскім выдавецтве” Б. Клецкіна. На вокладцы кнігі – выява франта-

ватага чалавека ў касцюме шышкі, за якім стаіць натоўп здзіўленых паненак у сукенках з фальбонамі і кавалераў у сурдутах. Ніжэй пазнака: *рыс. Я. Нарцызаў*. У абліччы чалавека-“шышкі” без цяжкасці ўгадваюцца рысы Язэпа Драздовіча. *Язэп Нарцызаў* – псеўданім мастака. Псеўданім празрысты: *Нарцыз* – імя ягонага бацькі. Такім чынам, варта гаварыць не толькі пра жывапісную, але і пра літаратурную містыфікацыю.

Аповесць “Пабрацімцы і Вялікая шышка” – гэта літаратурны дэбют мастака Я. Драздовіча. Тут апавядаецца пра жыццё двух маладых мастакоў у горадзе, Альфука і Гапука, аднаго з якіх, Гапука (або Агафона, як ён сам сябе ўзнісла называе), за вочы насмешліва прызвалі “Вялікай шышкай”, а ўсё таму, што ён «ніколі ня мог утрымаць сябе ад спакусы паказаць сябе перад сваімі калегамі будучым “Вялікім” і з гардасцю рыснуць сябе нязвычайным, а вышэй за іх стаячым у позе будучага вялікага чалавека» [1, с. 11].

Гапук беспадстаўна перабольшвае значэнне ўласнай асобы, што асабліва заўважна пры супастаўленні з вобразам сябра дзяцінства Альфука. Высмейваючы пыху свайго героя, Я. Драздовіч выкарыстоўвае распаўсюджаны тэатральны камічны эфект – падзенне: забытаўшыся ў касцюме шышкі, Гапук валіцца пасярод балю і не можа падняцца, зрабіўшы на публіку такое ўражанне, “якое могуць рабіць толькі хворыя падучай хваробай” [1, с. 32].

Як пісала, аналізуючы аповесць, літаратуразнаўца М. Грудзінава, «касцюм зрабіў адваротны эфект, таму што вялікая шышка – гэта новае мастацтва, маштабнае, але адарванае ад жыцця. Нездарма зняць гэтае ўбранне героя прапаноўвае “былы настаўнік і друг” Гапука, мастак-дэкадэнт Разора, за вобразам якога хаваецца сам Я. Драздовіч (*Разора* – адзін з псеўданімаў мастака): “Пакінь ты, братко, гэтую сваю маскарадную «адзежу». Давай пойдзем у закулісся, там я памагу табе асвабодзіцца ад гэтага твайго дуралейскага касцюму, каб ты больш у ім не мучыўся і ня выводзіў сябе на сьмех і ссорам» [2].



Язэп Драздовіч. Вокладка кнігі  
“Вялікая шышка”. 1923 г.

Такім чынам, Драздовіч не можа быць прата-тыпам свайго літаратурнага героя Гапука і, аздабляючы ўласную кнігу, вядома, не мог ставіць на мэце стварыць аўташарж, але менавіта гэта між-волі атрымалася, бо тут прысутнічае відавочнае знешняе падабенства – Гапук на вокладцы кнігі вельмі падобны на аўтара: шырокі твар, зачэсаныя назад валасы, пазнавальныя вусы з узнятымі кончыкамі. (Праўда, на думку М. Грудзінавай, гаворка ідзе пра карыкатуру, з чым можна паспрачацца, калі згадаць, што шарж, паводле вызначэння, можа быць не толькі добразычліва-жартоўнай выявай, але і сатырычнай.)

Пазней Я. Драздовіч яшчэ раз незнарок выступіў у жанры шаржу, калі стварыў у 1943 г. аўтапартрэт – намалюваў сябе ў трох узростах, з вусамі і з барадой, і ў трох іпастасях: мастака (на што ўказвае пэндзаль), навукоўца (побач разгорнутая кніга з ілюстрацыямі архітэктурнай тэматыкі) і астранома (пра гэта сведчыць кніга з выявай Сатурна). Менавіта такое гра-тэскавае трыадзінства дазваляе, на нашу думку, класіфікаваць твор як аўташарж.

Вядома, заява рызыкаўная і спрэчная, тым больш, што сам мастак назваў выяву аўтапартрэтам. Аднак калі паглядзець на гэта іначай: што, калі б не сам Драздовіч, а хтосьці іншы намалюваў яго такім чынам? У гэтым выпадку размова дакладна ішла б пра шарж.

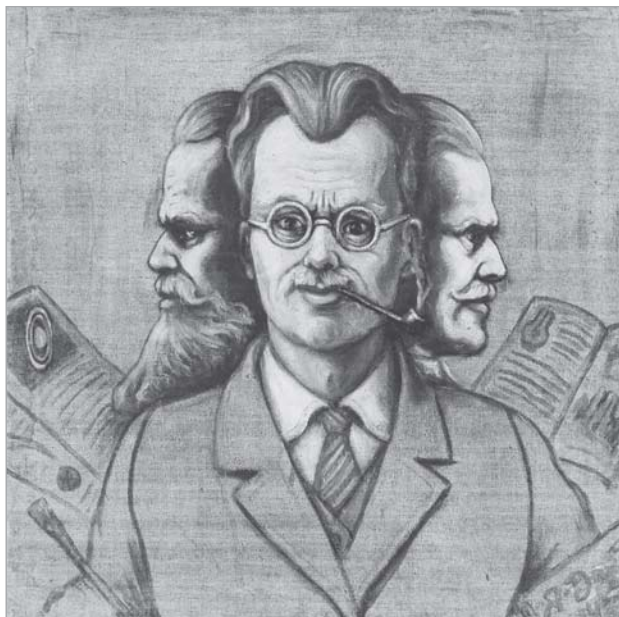
Аднак на гэтым ставіць кропку ў апаведзе пра Язэпа Драздовіча рана, бо неўзабаве пасля выхаду аповесць “Пабрацімцы і Вялікая шышка” далася ў знакі аўтара і стала падставай для стварэння шаржа на яго. Сюжэт малюнка не патрабуе тлумачэнняў – рыфмаваны іранічны подпіс пад ім зроблены ад імя *Вялікай шышкі*:

«Я – не малая фігура! Ох, люблю я шуры-муры, маё сэрца – агонь буры, растапіць гатова муры і пусьціць свае “амуры”. Толькі вось дзяўчаты дуры, як ад каршуна ўцякаюць куры – мо баяцца авантуры?!

Я – не малая фігура, – мастак слаўны па на-туры! Ці то шчасьце, ці то з дуру, я папаў у лі-тэратуру» [3].

Шарж быў апублікаваны ў заходнебеларускім часопісе “Маланка”, яго аўтар мастак Язэп Горыд, пра якога мы раней пісалі [4], а пакуль варта сказаць колькі слоў пра героя шаржа і адначасова першапраходца ў названым жанры.

Адзін з заснавальнікаў нацыянальнага гістарычнага жывапісу, Язэп Драздовіч быў вучнем рускага жывапісца Івана Трутнева, акадэміка Імператарскай Акадэміі мастацтва і стваральніка Віленскай рысавальнай школы (пасля ліквідацыі царскімі ўладамі ў 1832 г. Віленскага ўніверсітэта яна стала асноўнай мастацкай установай на гэтых землях на мяжы XIX і XX стст.). Язэп Драздовіч,



Язэп Драздовіч. Аўтапартрэт. 1943 г.

кола інтарэсаў якога было надзвычай шырокае – жывапіс, скульптура, гісторыя, археалогія, этнаграфія, фальклор, літаратура і астраномія, – унікальная постаць у беларускім выяўленчым мастацтве і наогул у нацыянальнай культуры. Аўтар шматлікіх графічных серый (у тым ліку “Старажытны Менск”, “Заслаўе”, “Глыбокае”, “Піншчына”, “Мір”, “Любча”, “Шчорсы”, “Наваградка і Наваградчына”, “Ліда”, “Крэва”, “Трокі”, “Гальшаны”), ён пісаў партрэты полацкіх і смаленскіх князёў, маляваў Францыска Скарыну і Францішка Багушэвіча, аздабіў першы “Беларускі календар” на 1910 г. і вокладкі кніг Канстанцыі Буйло і Антона Грыневіча. Выявіў некалькі стаянак каменнага і бронзавага вякоў і стаў пачынальнікам касмічнай тэмы ў беларускім выяўленчым мастацтве.

Між тым ягоны лёс склаўся надзіва неспрыяльна: мастак, які ў маладосці марыў пра стварэнне Акадэміі мастацтваў, у пачатку



Язэп Горыд. Сяброўскі шарж на Язэпа Драздовіча. 1927 г.



**Цфанія-Гедалія Кіпніс. Сяброўскі шарж на Яўгенію Пфляўмбаўм з кнігі “Ха”. 1932 г.**

1940-х вымушаны быў праз нястачу выкладаць у школе не толькі маляванне, але і іншыя прадметы, а напрыканцы жыцця асноўнай крыніцай заробку сталі маляваныя дываны і распісаныя шафы для вяскоўцаў.

Вечны вандроўнік, па вызначэнні даследчыка беларускай мінуўшчыны Арсена Ліса [5], Драздовіч памёр фактычна падчас чарговага падарожжа: сяляне знайшлі яго, непрытомнага, на дарозе і адвезлі ў мясцовую бальніцу, дзе ягонае сэрца спынілася.

Вядомасць да Язэпа Драздовіча прыйшла пасмяротна, дый то не адразу – спатрэбілася больш за тры дзесяцігоддзі, каб імя мастака-філосафа і асветніка пачало вяртацца ў кантэкст нацыянальнага сусвету, каб разам з многімі іншымі героямі жанру беларускага сяброўскага шаржу назаўжды застацца ў айчынным пантэоне.

#### СУВОЙ ЖЫЦЦЯ ЯЎГЕНІІ ПФЛЯЎМБАЎМ

Сёлета адзначаецца яшчэ адзін юбілей – 115 гадоў з дня нараджэння Яўгеніі Пфляўмбаўм (1 лістапада 1908 г. – 13 студзеня 1996 г.), паэтка з не менш таямнічым і драматычным, чым у Язэпа Драздовіча, лёсам. Жонка Максіма Лужаніна, яна ўсё жыццё знаходзілася ў цені знакамітага мужа. Яе імя можна знайсці ў перыядычным друку 1920-х гг., але ўласных выданняў паэтка не мела да самай старасці, і таму не дзіва, што гераіняй сяброўскага шаржу яна стала толькі аднойчы.

Гэта адбылося на старонках кнігі “Ха”, якая выйшла ў 1932 г. і цалкам складалася з шаржаў і літаратурных пародый. Яе аўтарамі былі *Сабасцьян Старобінскі* і *Дэ Вэ Бэка* – пад псеўданімамі хаваліся паэт Мікола Хведаровіч і мастак Цфанія-Гедалія Кіпніс. Сярод шматлікіх герояў кнігі былі Максім Лужанін (намаляваны ў вобразе жывога помніка) і Яўгенія Пфляўмбаўм. На жартоўным малюнку паэтка сядзіць ззаду паравоза (колы якога, хутчэй, падышлі б да драбін), у адной руцэ кветка, у другой шнурок, прывязаны да паравознага гудка. Яе ногі ў чаравіках з вузкімі насамі выцягнуты ўперад: ці няма куды падзецц, ці яны наўмысна гармозяць рух гэтага, з дазволу сказаць, чыгуначнага “саставу”. Непамерна доўгая, як у жырафы, шыя Пфляўмбаўм цягнецца праз увесь паравоз, у выніку яе галава вытыркаецца з трубы. За паравозам-паэткай валачэцца на такіх самых няўпэўненых колах платформа з перавязаным бантам флаконам духоў “Coty”, вялікіх, як куфар, памераў [6, с. 31]. Аднак адкуль у Мінску 1930-х парыжская парфума, ды яшчэ ад вытворцы, якога з-за папулярнасці называлі “Напалеонам парфумернага свету”? Мусіць, за гэтым хаваецца нейкая асабістая гісторыя Пфляўмбаўм, якая была добра вядомая мастаку Кіпнісу і пра якую сёння наўрад ці ўжо можна даведацца.

Малюнак ілюстравалі пародыю на аднайменны верш Яўгеніі Пфляўмбаўм:

#### ТУРКСІБ

*Кволюю кволасць жанчыны  
Бачыць паэт у машыны*

Золата песеннай ўлады  
Пунсам красуюць вяргіні,  
Гэта найвышшая радасьць  
Нікне ў стэповай глыбіні.

Ўсходні гарачы палудзень –  
Чорнай пахучаю пенай.  
Глыбляць прадонныя студні  
Кволюю палкасьць антэнаў.

Ў цёмна-лілёвым цюрбане  
Вусны на вусны – і радасьць.  
Ў кволай дзявоцкасьці стану  
Тоіцца страшная здрада.

Ў лёгкасьці стройнай жанчыны  
Прыдзе ліпнёвая ночка.  
Хмельны кумыс прыадчыніць  
Новая з шоўку сарочка.

Кажаце, ёсьць небацьпека.  
Аўтар, унікайце загібу...  
Гэта-ж поэма-калека  
Новай дарозе – Турксіб [6, с. 30].

Між тым і ў вершы-пародыі, і ў самім шаржы ёсць яшчэ адна метафара, якую спарадзіў час і пра якую тады, у 1932-м, не ведаў ніхто – ні Мікола Хведаровіч, ні Цфанія Кіпніс, ні тым больш Яўгенія Пфляўмбаўм. Справа ў тым, што вясной наступнага года Максіма Лужаніна арыштавалі і саслалі як “члена контррэвалюцыйнай нацдэмаўскай арганізацыі” на два гады ў Кемераўскую вобласць. І жонка, як у мінулым стагоддзі дэкабрысткі, выправілася ў далёкі шлях за мужам, прадаўшы сваю бібліятэку, каб набыць квіток на той самы цягнік, у выглядзе якога намалюваў яе за год да таго Кіпніс.

Далейшыя скупыя аповед пра лёс паэткі ў біяграфічных крыніцах звычайна выглядае так: у Сібіры яна ўладкавалася на працу настаўніцай, выкладала рускую мову і літаратуру адначасова ў дзвюх сярэдніх школах, гарадской і сельскай. Пасля заканчэння тэрміну пакарання Лужаніна яны пераехалі ў Маскву да бацькоў Яўгеніі Пфляўмбаўм (яна нарадзілася ў сям’і немца-чыгуначніка Эргарда Пфляўмбаўма і Алены Лагун). У Мінск вярнуліся пасля вайны, у 1945-м.

Яўгенія Пфляўмбаўм пачала друкавацца яшчэ ў 1924 г., але пасля 1931 г., калі пабралася шлюбом з М. Лужаніным, яе імя незразумелым чынам на паўстагоддзя знікла з друку, хоць яна па-ранейшаму працягвала пісаць. Апроч таго, перакладала – Байрана, Джэка Лондана, Чэхава, Горкага. У адрозненне ад вершаў, яе пераклады публікаваліся, але ў якасці перакладчыка быў пазначаны... Максім Лужанін. Паэткі і перакладчыцы з імем Яўгеніі Пфляўмбаўм не існавала. Пакуль Аркадзь Куляшоў выпадкова не даведаўся, што яна ўсё яшчэ піша, – ён быў у гасцях у той момант, калі Яўгенія Эргардаўна (ёй было ўжо пад 70) ішла паліць свае вершы. Адабраўшы паперы, Куляшоў узяўся за выданне яе твораў, але яго заўчасная смерць яшчэ на гады адклала вяртанне гэтага загадкавага паэтычнага імя, якое так нязвыкла гучыць для беларускага вуха, – Яўгенія Пфляўмбаўм.

Яе першыя паэтычныя зборнікі вершаў пад назвай “Сувоі жыцця” выйшаў толькі напрыканцы 1980-х. Праз некалькі гадоў з’явілася яшчэ адна кніга – “На захадзе сонца”. Ужо перад смерцю Яўгенія Эргардаўна хацела выдаць трэці паэтычны зборнік – “Зімовае сонца”, аднак нягледзячы нават на намаганні М. Лужаніна, які пасля смерці жонкі рыхтаваў кнігу да друку, яна так і не з’явілася. Толькі сёлета дзякуючы выдавецкай ініцыятыве “Пфляўмбаўм” выйшлі выбраныя творы, якія адкрываюцца самаэпітафіяй:

*Мае радкі не ўбачаць свету,  
Не прагучаць на слых спагадны.  
Не буду звацца я паэткай  
З сваёю музай непанаднай.*

*Яна мне помсціцца, і люта,  
За здраду колішнім лятункам.  
Я мушу зараз аднакутваць  
Усе мае з жыццём стасункі [7, с. 3].*

А між тым у ніводным біяграфічным нарысе пра Яўгенію Пфляўмбаўм не згадваецца яшчэ адна сумная акалічнасць яе драматычнага лёсу. Звесткі пра гэта мы знайшлі толькі ва ўспамінах дачкі Янкі Маўра. Пасля вайны Наталля Міцкевіч пэўны час кватаравала ў Яўгеніі Эргардаўны, з якой тады пасябрала і якая расказала, як, прыехаўшы ў ссылку да мужа, даведалася, што ён жыве не адзін, а з іншай жанчынай. Абражаная ў сваіх пачуццях, паэтка (ёй было ўсяго дваццаць тры, Лужанін на год старэйшы) вярнулася ў Мінск і, развёўшыся, пераехала ў Маскву. Там яе пакахаў ваенны, за якога яна выйшла замуж. Калі пачалася вайна, муж пайшоў на фронт, дзе загінуў. Так у трыццаць з нечым Яўгенія Пфляўмбаўм стала ўдавой [8].

Як вярнуўся ў яе жыццё Максім Лужанін? Гэта, мабыць, назаўжды застанецца пад покрывам таямнічасці. Увогуле, імя Аляксандра Амвросьевіча, як рэдка каго з літаратараў, было аточана чуткамі яшчэ пры жыцці і пасля. Так, калі ў 1939 г. у яго нарадзілася дачка Ларыса, гаварылі, што гэта дачка Яўгеніі Эргардаўны (Ларыса Аляксандраўна Япрынцава памерла, калі ёй не было пяцідзесяці) [7, с. 8]. Апроч таго, сцвярджалі (тое літаратурнае пакаленне, якое ішло следам), што не проста так Лужанін быў літаратурным сакратаром Якуба Коласа. Што ж датычыць Яўгеніі Пфляўмбаўм, то нават у апошнім інтэрв’ю, якое ён даў за тры дні да смерці, Аляксандр Амвросьевіч згадаў жонку толькі аднойчы і мімаходзь. Нягледзячы на тое, што яна ахвяравала для яго практычна ўсім – не толькі жыццём, але і сваёй паэзіяй.

#### Спіс літаратуры

1. **Нарцызаў, Я.** Вялікая шышка / Я. Нарцызаў. – Вільня: “Віленскае выдавецтва” Б. А. Клецкіна, 1923.
2. **Грудзінава, М.** Прыёмы карыкатуры ў аповесці Язэпа Драздовіча “Вялікая шышка” [Электронны рэсурс] / М. Грудзінава. – Рэжым доступу: <https://elib.bsru.by/bitstream/doc/36755/1/M.V.%20Грудзінава.pdf>. – Дата доступу: 11.09.2023.
3. **Маланка.** – 1927. – № 3. – С. 5.
4. **Шапран, С.** Забытыя імёны: як звалі мастакоў Алейнікава і Розанава і хто быў аўтарам сяброўскага шаржа на Лынькова? / С. Шапран. – Роднае слова. – 2023. – № 4. – С. 78–80.
5. **Ліс, А.** Вечны вандрунік: нарыс пра мастака Язэпа Драздовіча / А. Ліс; [прадмова М. Танка]. – Мінск: Юнацтва, 1984.
6. **Старобінскі, С.** Ха / С. Старобінскі, Дэ Вэ Бэка. – Гомель: Палесдрук, 1932.
7. **Пфляўмбаўм, Я.** Сонца: выбраная паэзія / Я. Пфляўмбаўм; уклад. А. Данільчык. – Мінск: Альфа-кніга, 2023.
8. **Міцкевіч, Н.** Доўгая дарога / Н. Міцкевіч // Янка Маўр. Наш вечны рабінзон / Н. Міцкевіч; уклад. М. Міцкевіч. – Мінск: Маст. літ., 2018. – С. 32.

Вадзім УРУБЛЕЎСКИ,  
кандыдат гістарычных навук

## АДМЕНА ПРЫГОННАГА ПРАВА Ў БЕЛАРУСКИМ МАЁНТКУ ДАКУМЕНТАЛЬНЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ І ІХ АКТУАЛЬНАСЦЬ У РЭКАНСТРУКЦЫІ СЯМЕЙНАЙ ГІСТОРЫІ І ГЕНЕАЛОГІІ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XIX – ПАЧАТКУ XX ст.

УДК [94+929.5]:326.91(476)“18/19”

Адзначаецца актуальнасць даследавання штодзённай гісторыі і генеалогіі сялянскага насельніцтва Беларусі перыяду другой паловы XIX – пачатку XX ст. на падставе ўстаўных граматаў, выкупных актаў, рашэнняў сельскага схода і іншых дакументаў, складзеных у выніку рэформы па адмене прыгоннага права ад 19 лютага 1861 г. Асвятляецца патэнцыял фондаў губернскіх па сялянскіх справах прысутнасцей, дзе захоўваюцца названыя віды дакументаў. Пералічаюцца дзяржаўныя ўстановы, у фондах якіх знаходзяцца гэтыя матэрыялы адносна тэрыторыі Беларусі. У якасці лакацыі, на прыкладзе якой праводзіцца даследаванне, узяты маёнтак Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні (сёння вёска Уздзенскага раёна Мінскай вобласці).

Ключавыя словы: *адмена прыгоннага права, імяныя спісы, устаўныя граматы, выкупныя акты, скаргі, прашэнні, губернская па сялянскіх справах прысутнасць.*

The relevance of the study of the daily history and genealogy of the peasant population of Belarus during the second half of the XIX – early XX century is noted. On the basis of charters, redemption acts, sentences of the village assembly and other documents compiled as a result of the reform on the abolition of serfdom from February 19, 1861, the potential of the funds of provincial peasant affairs presences, where the specified types of documents are saved. The state institutions that have these materials registered on the territory of Belarus are listed. The Cialiakava estate of the Igumienski district of the Minsk province (today a village of the Uzdzienski district of the Minsk region) is taken as a location on the example of which the study is conducted.

Маштабнасць падзеі адмены прыгоннага права ў 1861 г. і яе ўплыў на жыццё сялянскага насельніцтва заходніх губерняў Расійскай імперыі цяжка пераацаніць. Рэформа спрыяла карэнным зменам у палітычным, эканамічным і культурным жыцці краю і дзяржавы. Масавае вызваленне сялян суправаджалася зменамі ў сістэмах падаткаабкладання і функцыянавання вайсковай павіннасці, паспрыяла арганізацыі новых формаў грамадскага жыцця на вёсцы.

Дакументальныя матэрыялы вызвалення сялян, т. зв. выкупныя справы, акумуляваліся ў архівах губернскіх па сялянскіх справах прысутнасцей. У савецкі час іх фонды паступалі на захаванне ў дзяржаўныя архівы. Сёння, адпаведна тэрытарыяльнаму падзелу, падобныя дакументы неабходна шукаць у Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (для Мінскай, Магілёўскай, Віцебскай губерняў), Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі ў г. Гродна (для Гродзенскай губерні), Дзяржаўным гістарычным архіве Літвы (для Віленскай, Ковенскай губерняў).

Умовы рэформы ад 19 лютага 1861 г.: 1) статус прыгонных сялян скасаваны і заменены на статус часоваабавязаных; сяляне набылі правы свабодных сельскіх абывацеляў, г. зн. поўную грамадзянскую праваздольнасць; 2) сялянскія хаты, пабудовы, уся рухомасць былі прызнаныя сялянскай уласнасцю; 3) сяляне атрымлівалі выбарнае самакіраванне, ніжэйшай (гаспадарчай) адзінкай кіравання было сельскае таварыства (грамада), вышэйшай (адміністра-

цыйнай) адзінкай кіравання прызначалася воласць; 4) памешчыкі захоўвалі права ўласнасці на ўсе свае землі, аднак абавязаны былі даць у карыстанне сялянам сядзібны і палявы надзел; землі палявога надзела даваліся ў калектыўнае карыстанне сельскім таварыствам, якія маглі размяркоўваць іх паміж сялянскімі гаспадаркамі; 5) за карыстанне надзелаў сяляне мусілі адбываць паншчыну ці плаціць чынш і не мелі права адмовіцца ад гэтага на працягу дзевяці гадоў; 6) памеры палявога надзела і павіннасцей фіксаваліся ва ўстаўных граматах, якія складаліся памешчыкамі на свае маёнткі і правяраліся міравымі пасрэднікамі; 7) сельскім таварыствам давалася права выкупу сядзібы і, па ўзгадненні з памешчыкам, палявога надзела, пасля чаго абавязацельствы сялян перад памешчыкам скасоўваліся, і яны атрымлівалі статус сялян-уласнікаў; акрамя таго, можна было бясплатна атрымаць чацвёртую частку ад выкупнога надзела; 8) дзяржава на льготных умовах давала памешчыкам фінансавыя гарантыі атрымання выкупных плацяжоў, прыняўшы іх выплату на сябе; сяляне, адпаведна, мусілі ажыццяўляць выкупныя плацяжы на карысць дзяржавы на працягу 49 гадоў у памеры 6%.

На прыкладзе аднаго з маёнткаў Мінскай губерні прасочым працэс адмены прыгоннага права і наладжвання новых праваадносін на вёсцы ў другой палове XIX – пачатку XX ст. Прыгонныя сяляне маёнтка Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні (цяпер вёска Уздзенскага раёна Мінскай вобласці) у большасці сваёй, на-

ват калі і хацелі волі, не спрабавалі яе дамагацца, не маючы адпаведных юрыдычных ведаў і матэрыяльных рэсурсаў. У першай палове XIX ст., знаходзячыся ў стане радзівілаўскіх падданных, сяляне маэнтка сяліліся ў яго межах рассыпным парадкам. Гэта абумоўлена размяшчэннем уладання паміж балотамі і невялікай колькасцю прыдатнай для земляробства глебы. Актыўны працэс уладкавання фальваркавых гаспадарак пры Несьялоўскіх і Гартынгах паспрыяў ліквідацыі дробных населеных пунктаў і канцэнтрацыі сялянскіх гаспадарак на цесных кавалках малаўрадлівай зямлі ў межах больш буйных паселішч [2, арк. 13].

Інвентар 1844 г. вызначыў для кожнага сялянскага надзела памер ад  $11\frac{1}{2}$  да  $13\frac{1}{2}$  дзесяцін ворыўнай і сенажатнай зямлі. Мужчыны выконвалі паншчыну два дні на тыдзень, з'явіўшыся на панскі двор на падводзе, жанчыны хадзілі на паншчыну тры дні на тыдзень пешшу. На працягу года адзін сялянскі двор павінен быў выправіць сваіх мужчын на працу ў маэнтка 104 разы (з цяглай сілай), жанчын – 156 (без цяглай сілы). Кожны сялянскі двор 40 дзён на год пастаўляў працоўную сілу для ўдзелу ў згонах – бясплатных сезонных працах на карысць пана (20 дзён – мужчыны, 20 – жанчыны). Гадавая даніна складала 2 курыцы і 10 яек з двара [3, арк. 56 адв.].

Час, калі да цялякаўцаў прыйшла пэўная эканамічная палёгка, настаў з адменай прыгоннага права згодна з маніфестам ад 19 лютага 1861 г. Тлумачылі ўмовы вызвалення з прыгону адстаўны салдат Максім Давідовіч і дзек Уладзімір Плышэўскі, якія з-за прававой недасведчанасці няправільна інтэрпрэтавалі тэкст маніфеста. У выніку ўзнікла невялікае хваляванне – сяляне ўвогуле адмовіліся выходзіць на паншчыну. Для ўсталявання парадку спатрэбіўся ўдзел станавога прыстава [1].

Умовы адмены прыгоннага права былі прапісаны ў так званай устаўной грамаце (1862), якая ўключае багаты комплекс статыстычных звестак па гісторыі маэнтка [3]. У карыстанні сялян да адмены прыгону знаходзілася 745 дзесяцін і 289 сажняў, з іх ліку 50 дзесяцін 337 сажняў адводзілася пад сядзібы і прысядзібныя надзелы. У агульным карыстанні сялян і памешчыка былі выганы ў памеры 31 дзесяціны 908 сажняў. Паводле рэформы 1861 г. сялянам Цялякава адводзілася для карыстання па 15 дзесяцін 901 сажань, Алёхаўкі – 14 дзесяцін 533 сажні, Ялоўкі – 14 дзесяцін 651 сажань, Пяшчанкі (Міколка) – 13 дзесяцін 800 сажняў. Выганы пакідаліся ў агульным карыстанні (дазвалялася павісьць жывёлу ў парубах, на лугавінах і ў зарасні-

ках сваіх вёсак, не дазвалялася – у памешчыцкім лесе), сялянскія вадапоі ў выглядзе калодзежаў пакідаліся ва ўласнасці сялян. У непасрэдным распараджэнні памешчыка заставаліся размешчаныя па вёсках піцейныя ўстановы з прылічанымі да іх агародамі і пляцамі. Ад Цялякаўскай памешчыцкай эканоміі залежаў парадак усталювання коштаў на дрэва, а таксама яго продажу сялянам на патрэбы ацяплення.

Адпаведна ўмовам рэформы прыгонныя гадавыя павіннасці замяняліся на часовыя здзельныя. Пастановай інвентарнага камітэта ад 10 кастрычніка 1861 г. колькасць мужчынскіх працоўных дзён на карысць пана ў летні перыяд складала 57 (конна) і 9 (пешшу), жаночых – 93 (пешшу); у зімовы перыяд – 36 (конна) і 4 (пешшу), жаночых – 62 (пешшу). Замест згонаў і даніны ўводзіўся чынш. Перавод на чынш абумовіў памер гадавой грашовай выплаты ў 35 руб.  $37\frac{1}{2}$  кап. для Цялякава, Ялоўкі і Алёхаўкі (пазней зменшыўся да 28 руб. 30 кап.), у 20 рублёў для Пяшчанкі (Міколка). Чынш належаў ўносіць штогод 1 студзеня і 1 ліпеня, пачынаючы з 1863 г.

У дадатак да ўставы падаваліся імянны спіс маэнтка Цялякава і спіс батракоў маэнтка. Усе батракі маэнтка не мелі аселасці. У сяле Цялякава гэта былі Сямён Рак, Ігнат Савінка, Сымон Янкоўскі [3, арк. 65–65 адв.].

Першая паверачная камісія прыбыла ў маэнтка 20 верасня 1866 г. Яе мэта зводзілася да ўзгаднення ўмоў і парадку выкупу сялянамі зямлі ў маэнтку. Камісія, апытваючы цялякаўскага пана Канстанціна Гартынга і сялян маэнтка, найбольшую ўвагу аддала высвятленню колькасці і якасці зямлі. Паводле вынікаў былі зроблены высновы: у сяле Цялякава глеба адзначана як супясчаная, найбольш удалымі хлебнымі культурамі названы жыта і авёс; сенажаці, пераважна балоцістыя, даволі кепскай якасці; колькасць накошанага сялянамі на адзін двор сена складала 7 вазоў, або 140 пудоў.

Акт паверачнай камісіі пацвердзілі павераныя ад усіх чатырох вёсак маэнтка – Сцяпан Берасцевіч з Цялякава, Павел Андрыеўскі з Алёхаўкі, Якаў Банькоўскі з Ялоўкі, Амвросій Тарасевіч з Міколка. З-за непісьменнасці ўпаўнаважаных замест іх распісаўся селянін Уздзенскай воласці Стэфан Паханоўскі. Пры гэтым дзеяннямі паверачнай камісіі Берасцевіч і Андрыеўскі засталіся незадаволенымі [5].

У выніку, паводле выкупнога акта ад 17 кастрычніка 1866 г., сяляне Цялякава мусілі выкупляць па 12 дзесяцін 1200 сажняў сядзібнай, ворыўнай і сенажатнай зямлі, сяляне Алёхаўкі, Ялоўкі і Пяшчанкі (Міколка) – па 14 дзесяцін.

Сяляне з ліку батракоў, агароднікаў і адстаўных салдат выкуплялі ад 3 дзесяцін да 500 сажняў. Паводле выкупнога акта памер гадавога чыншу рэзка зніжаўся: у Цялякаве да 6 руб. 75 кап., у Алёхаўцы – 8 руб. 40 кап., у Ялоўцы – 7 руб. 98 кап., у Пяшчанцы (Міколцы) – 6 руб. 72 кап. [4]. Менавіта па яго выніках складаліся канчатковыя імяныя спісы сялян-гаспадароў.

У верасні – кастрычніку 1870 г. у кожным паселішчы цялякаўскага маёнтка адбыліся сялянскія сходы па выбарах прадстаўнікоў на сустрэчы з адміністрацыяй маёнтка па справе адмежавання памешчыцкіх і сялянскіх зямель [6]. Адмежаванне ўскрыла памылкі паверачнай камісіі, што выклікала незадаволенасць сялян асобных вёсак вынікамі яе працы. Так, сяляне Цялякава, адпаведна выкупному акту, замацавалі ў карыстанні 405 дзесяцін 200 сажняў зямлі з правам выпасу жывёлы ў лясках памешчыка. З гэтай зямлі частка адводзілася для патрэб цялякаўскай Пакроўскай царквы: 4 дзесяціны 722 сажні. Праверка паказала, што колькасць зямель, не абкладзеных павіннасцямі, аказалася меншай на 2 дзесяціны 2202 сажні за пазначаную ў выкупным акце. Паверанаму сялян Цялякава Сцяпану Берасцевічу было прадпісана звярнуцца праз Ігуменскі міравы сход у Мінскую губернскую па сялянскіх справах прысутнасць для выпраўлення недакладнасці [6, арк. 127–128 адв.].

Справа атрымала працяг. З журнальнай пастановы Мінскай губернскай па сялянскіх справах прысутнасці ад 11 снежня 1892 г. вынікае, што межавыя дакументы перадаваліся ў Ігуменскую павятовую прысутнасць для выпраўлення ў губернскай чарцёжнай і паверачным каморнікам былі прызнаны выпраўленымі недастаткова. Па гэтай прычыне было вырашана вярнуць іх у Ігуменскую павятовую прысутнасць на дапрацоўку і для далейшай перадачы ў губернскую [7]. Балючае для абодвух бакоў пытанне межаў да самай рэвалюцыі падымалася на павятовы ўзровень. Неабходнасць чарговага пераскладання межавых дакументаў была акрэслена пастановай Ігуменскага павятовага схода міравых пасрэднякаў ад 30.04.1913 [10].

Акрамя скаргаў на акты паверачнай камісіі сяляне маглі запытваць даныя на ўчасткі зямлі з тлумачэннем акалічнасцей іх атрымання, падаваць у губернскую прысутнасць скаргі на рашэнні свайго сельскага схода па прычыне парушэння правілаў іх складання і іншае [8; 9]. У рэдкіх выпадках у выкупных справах заўважаюцца пасямейныя спісы сялян, складзеныя ў валасных праўленнях, і нават метрычныя выпісы аб смерці [11].

Адзначым, матэрыялы губерnskіх па сялянскіх справах прысутнасцей дастаткова поўна перадаюць рэаліі жыцця рэформеннай і парэформеннай вёскі ў аспекце вырашэння зямельных спраў. Імяныя спісы сялян з устаўной граматы, выкупнога акта і прыгавораў сельскага схода, персанальныя звесткі са скаргаў і прашэнняў маюць ускосны генеалагічны характар, перадаючы прозвішчы, імёны і месцамі імёны па бацьку. Пры незахаванні метрычных кніг справы аб выкупе зямлі сялянамі істотна пашыраюць магчымасці для паглыблення генеалагічнага пошуку.

### Спіс літаратуры

1. **Крестьянское движение в Белоруссии после отмены крепостного права (1861–1862 гг.)** : документы и материалы. – Минск : Изд-во БССР, 1959. – С. 310–311.
2. **Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі** (НГАБ). – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 13–14. – Прашэнне селяніна Сцяпана Паўлава Берасцевіча, паверанага ад сялян Цялякаўскага сельскага таварыства Цялякаўскай воласці Ігуменскага павета Мінскай губерні, аб змяншэнні павіннасцей ці надзяленні больш выгоднай зямлёй і лесам, 20.12.1866 г.
3. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 53–65 адв. – Устаўная грамата маёнтка Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні з імяннымі спісамі і спісамі батракоў, 1862 г.
4. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 113–120. – Выкупны акт для сялян маёнтка Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні, 17.10.1866 г.
5. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 125–126. – Акт паверачнай камісіі па ўзгадненні ўмоў і парадку выкупу сялянамі зямлі ў маёнтку Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні, 20.09.1866 г.
6. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 127–135 адв. – Прыгаворы сялянскіх сходаў вёсак маёнтка Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні, 1870 г.
7. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 152а. – Пастанова Мінскай губернскай па сялянскіх справах прысутнасці аб выпраўленні межавых дакументаў па маёнтку Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні, 11.12.1892 г.
8. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 194–235 адв. – Дакументы па хадайніцтве Максіма Берасцевіча, селяніна вёскі Ялоўка Ігуменскага павета, аб выдачы яму асобнай данай на спадчыны ўчастак зямлі ў памеры 14 дзесяцін і ўчастак зямлі, набыты ў Фёдара Слепіцы, 1905–1907 гг.
9. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 236–254 адв. – Дакументы па прашэнні Максіма Берасцевіча, Фёдара Банькоўскага, Мікалая Бурака, Данііла Бурака, Івана Валахановіча, Аляксандра Слепіцы, Сцяпана Ананіча і іншых сялян вёскі Ялоўка аб адмене рашэння сельскага схода ад 06.08.1909 г. па прычыне складання акрэсленага дакумента без іх згоды і ведама, 1913 г.
10. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 1596. Арк. 259–259 адв. – Пастанова Ігуменскага павятовага схода міравых пасрэднякаў аб неабходнасці пераскладання межавых дакументаў па маёнтку Цялякава Ігуменскага павета Мінскай губерні, 30.04.1913 г.
11. **НГАБ**. – Ф. 1595. Воп. 2. Спр. 2431. – Справа аб выкупе зямлі ў маёнтку Клецк Слуцкага павета, валоданні князя Льва Людвігавіча Радзівіла, сялянамі мястэчка Клецк, 1870–1915 гг.



# КУЛЬТУРНЫЯ ПОВЯЗІ:

## ТЭАТРАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА СУЧАСНАГА КІТАЯ

*Супольны праект*

### МІЖНАЦЫЯНАЛЬНЫ КУЛЬТУРНЫ ДЫЯЛОГ

#### ДАСЛЕДАВАННІ АСПІРАНТАЎ БЕЛАРУСКАЙ ДЗЯРЖАЎНАЙ АКАДЭМІІ МАСТАЦТВАЎ НА СТАРОНКАХ “РОДНАГА СЛОВА”

Імклівае развіццё сучаснага мастацкага працэсу патрабуе перманентнага вывучэння яго становішча, характэрных рысаў і магчымых тэндэнцый. Артыкулы, падрыхтаваныя маладымі кітайскімі навукоўцамі, аспірантамі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, аб’яднаны адзінай тэмай. Гэта арыгінальны праект, у якім аўтары прапануюць чытачам вынікі асабістага погляду на развіццё сучаснага тэатральнага мастацтва Кітая. Галоўнай праблемай тэатра ў нашы дні, як падкрэсліваюць усе аўтары, з’яўляецца задача захавання нацыянальных культурных традыцый і адначасова арганічная інтэграцыя ў еўрапейскі і сусветны мастацкі працэс.

Значная актуальнасць тэм артыкулаў, якія прапанаваны чытачу, абумоўлена тым, што айчынных сістэматызаваных даследаванняў тэатральнага мастацтва Кітая пачатку XXI ст. ўвогуле няма. Навуковыя артыкулы, заснаваныя на выніках аналізу пастановак і твораў кітайскіх дзеячаў тэатра на беларускай мове, надзвычай рэдка з’ява. Таму публікацыя вынікаў даследавання маладых навукоўцаў можа быць прэзентавана як адзін з першых крокаў на шляху, які вядзе да знаёмства з каларытным і непаўторным сцэнічным дзеяннем сучаснага кітайскага тэатра.

Сапраўды, сучаснае мастацтва Кітая – гэта своеасаблівае з’ява ў сусветнай культуры. У апошнія дзесяцігоддзі Кітай наладзіў цеснае супрацоўніцтва, у тым ліку і ў галіне тэатральнага мастацтва, са шматлікімі краінамі блізкага і далёкага замежжа. Менавіта актыўнае ўзаемадзеянне і супрацоўніцтва дазволілі разнастайным кітайскім

тэатрам выйсці за рамкі традыцыйных нацыянальных пастановак і рэжысёрскіх рашэнняў і ўвасобіць у пастаноўках нацыянальнай кітайскай драмы характэрныя рысы сусветнага тэатра.

Так, адзін з аўтараў, **Сіэ Вэй**, раскрывае на прыкладзе дзейнасці Вялікага дзяржаўнага тэатра характэрныя рысы стварэння сучаснага мастацкага вобраза традыцыйнай кітайскай оперы. Зварот да вопыту такога аб’екта, як Нацыянальны цэнтр выканальніцкіх мастацтваў Кітая, дазваляе аўтару змястоўна перадаць перш за ўсё адметныя рысы на-



цыянальных тэатральных пастановак, у якіх арганічна спалучаюцца мелодыі нацыянальнай музыкі, танец, акрабатыка, вакальнае выкананне, элементы баявога мастацтва. Асабліва ўвага аддаецца мове жэстаў, яркім касцюмам і гриму. Усё гэта дапаўняецца элементамі постмадэрнісцкіх рашэнняў, і ў выніку, за кошт яскравасці і складанасці выканальніцкага майстэрства акцёраў і рэжысёрскіх ідэй, спрыяе высокаму ўзроўню відовішчнасці сучасных пастановак. Аўтар падкрэслівае, што галоўнай задачай застаецца ўвязаць створаны мастацкі вобраз з адметнымі рысамі кітайскай культуры і жыцця кітайскага народа.

Тэму знаёмства і ўкаранення празаходніх канцэпцый у пастаноўкі кітайскай нацыянальнай драмы раскрывае ў артыкуле **Ван Цянь**. Аўтар сцвярджае, што тэатральнае мастацтва сучаснага Кітая развівалася пад пэўным уплывам Захаду, у тым ліку дзякуючы рэжысёрскім прыёмам актуалізацыі твораў класікі ў пастаноўках кітайскага тэатра ХХІ ст. Малады даследчык падкрэслівае, што сістэма рэжысёрскіх прыёмаў мае складаную, шматузроўневую структуру, дэманструе варыятыўнасць рэжысёрскіх рашэнняў, абапіраецца на спецыфічныя законы.

Аспірант **Чжан Чжаашэн** прысвяціў артыкул вывучэнню ўплыву рускай класікі на развіццё кітайскага драматычнага тэатра. На прыкладзе пастановак аднаго з выбітных кітайскіх рэжысёраў Ліня Чжаахуа аўтар паказвае, што ім былі адаптаваны шматлікія п'есы з творчасці Антона Чэхава. Больш за тое, драматычная студыя "Лінь Чжаахуа" пры падтрымцы Міністэрства культуры Кітая на сцэне Кітайскага дзяржаўнага драматычнага тэатра паспяхова правяла паказы п'ес А. Чэхава калектывамі не толькі з Кітая, але і з Расіі, Ізраіля, Канады. Чжан Чжаашэн сцвярджае, што героі А. Чэхава адлюстроўваюць духоўныя пошукі і "сузіранне сэнсу жыцця", што адпавядае глыбіннаму ўсходняму светапогляду, і, тым самым, праводзіцца паралель паміж рознымі культурамі, падкрэсліваецца магчымасць іх канструктыўнага дыялогу.

Больш шырокі спектр пастановак кітайскіх драматычных тэатраў канца ХХ ст. з вызначэннем рэжысёрскіх прыёмаў як традыцыйнага кітайскага тэатра, так і еўрапейскага авангарднага, разглядаюцца ў артыкуле аспіранта **Шэн Сінь**. Аўтар на прыкладах пастановак на розных сцэнах паказвае, якім чынам сучасны авангардны тэатр пераадоўвае татальную нацыянальную традыцыю і імкнецца, скарыстоўваючы напрацоўкі заходніх, перш за ўсё еўрапейскіх, тэатраў, прапанаваць глядачу нешта нестандартнае.

**Цынь Чжаньго** звяртаецца ў даследаванні да скандынаўскай драматургіі, перш за ўсё твораў прадстаўнікоў "новай драмы" Г. Ібсена і А. Стрындберга. Прыцягальным матывам звароту традыцыйнага кітайскага тэатра да скандынаўскай драматургіі і менавіта да азначаных аўтараў з'яўляецца тое, што ў іх творах чырвонай ніткай выпісаны агульначалавечыя праблемы, накіраванасць на пошук сэнсу і светаразумення. Прывабным для тэатральных пастановак выступае новае для традыцыйнага тэатра: адкрытасць, дыскусійнасць, глыбокі псіхалагічны драматызм, умоўнасць, адыход ад канкрэтыкі. Аўтар падкрэслівае паважлівае стаўленне кітайскіх рэжысёраў да драматургічнага тэксту еўрапейскіх класікаў, гаворыць пра высокую папулярнасць авангардных пастановак сярод аўдыторыі кітайскіх глядачоў.

У артыкуле **Чжан Даньлу** даследаваны некаторыя асаблівасці выкарыстання музыкі ў мастацтве кітайскага драматычнага тэатра. Вядома, што музыка – гэта традыцыйны элемент кітайскіх тэатральных пастановак, перш за ўсё оперных. А вось выкарыстанне музычных кампазіцый у драматычных пастаноўках – тэма асобная. Аўтар падзяляе спектаклі на розныя групы менавіта паводле крытэрыю прысутнасці музыкі ў акцёрскім рашэнні тых ці іншых сцэнічных дзеянняў, вылучае групы спектакляў, у якіх найбольш яскрава праяўлены тэндэнцыі шматфункцыянальнага выкарыстання музыкі.

Падборка артыкулаў маладых даследчыкаў, якую прапануе часопіс "Роднае слова", дазваляе ўбачыць складаны працэс фарміравання кітайскіх наватарскіх школ, што займаюць пачэснае месца ў еўразійскай і сусветнай прасторы, у сістэме трансфармацыі метамавы мастацтва, а таксама ў сістэме сучасных духоўных каштоўнасцяў. Агульным вынікам прапанаванага матэрыялу можа стаць сцвярджэнне, што, нягледзячы на ўсю супярэчлівасць сучаснага мастацкага працэсу, засваенне тэатральнымі дзеячамі Кітая ідэй і прынцыпаў сусветнага тэатра ўнесла пазітыўны змест у развіццё кітайскай культуры.

Такім чынам, першая мэтанакіраваная спроба комплекснай рэпрэзентацыі сучаснага тэатральнага мастацтва Кітая вачыма маладых кітайскіх даследчыкаў на старонках часопіса, безумоўна, спрыяе ўзаемаразуменню паміж айчыннымі і замежнымі навукоўцамі і аматарамі тэатра.

Святлана ВІНАКУРАВА,  
доктар філасофскіх навук.

Сіэ ВЭЙ,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## МАСТАЦКІ ВОБРАЗ ТРАДЫЦЫЙНАЙ КІТАЙСКАЙ ОПЕРЫ НА ПРЫКЛАДЗЕ ДЗЕЙНАСЦІ ВЯЛІКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ТЭАТРА КІТАЯ

УДК 792.54(510)

Пачынаючы з адкрыцця ў 2008 г. і да сёння Вялікі дзяржаўны тэатр Кітая развіваецца імклівымі тэмпамі, пастаноўкі вылучаюцца высокай мастацкай і ідэйнай скіраванасцю, відовішчнасцю. Рэпертуар тэатра карыстаецца незвычайнай папулярнасцю сярод шырокай публікі. За кароткі тэрмін існавання Вялікаму тэатру ўдалося дасягнуць значных поспехаў і вынікаў. Даследчая праблема заключаецца ў выяўленні тых унікальных элементаў кітайскай традыцыйнай оперы, што ў сукупнасці абумоўліваюць самабытнасць гэтага мастацтва, якое прыцягвае ўвагу сусветнай культурнай супольнасці.

Ключавыя словы: *пекінская опера, Вялікі дзяржаўны тэатр Кітая, акцёрскае майстэрства, тэатральныя традыцыі Усходу, музычна-тэатральнае мастацтва Кітая, асаблівасці амплу.*

The Grand Theater in China witnessed rapid development after it opened in 2008, with many excellent and popular plays characterized by artistry, thoughtfulness and entertainment. In the short period, the Grand Theater in China achieved significant success and fruitful results. The paper focuses to identify those successful and unique elements of Chinese traditional operas, which determine the originality and make these Chinese traditional operas attractive among the world-wide cultural circles.

Спектаклі Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая (іншая назва – Нацыянальны цэнтр выканальніцкіх мастацтваў) ахопліваюць такія розныя формы мастацтва, як опера, балет, сімфонія, народная і камерная музыка, драма, харэаграфія і інш. У пастаноўках аб'ядноўваюцца традыцыйная музыка, каларытныя вакальныя прыёмы, мова жэстаў, танцы, акрабатыка, элементы баявых мастацтваў, яркія касцюмы і галаўныя ўборы, складаны грым і многія іншыя элементы. За кошт умелага спалучэння ўсяго гэтага ствараецца адметны мастацкі вобраз, у якім раскрываецца сутнасць кітайскай культуры і жыцця кітайскага народа.

Кітайскае тэатральнае мастацтва развівалася пад пэўным уплывам Захаду. У выніку нарадзілася арыгінальная опера, элементы якой спалучаюць у сабе розныя культуры.

Сёння на сцэне Вялікага дзяржаўнага тэатра можна ўбачыць і пачуць такія асноўныя разнавіднасці оперы, як *пекінская, хэбэйская, шаасінская, хэнаньская, гуандунская*. Самая папулярная сярод усяго рэпертуару названага тэатра *пекінская опера* [3, с. 98]. Заўважым, што неабходна размяжоўваць паняцці *кітайская опера* і *пекінская опера*. «Кітайская опера» – гэта агульная назва для ўсіх лакальных формаў тэатра ў Кітаі, якія існавалі яшчэ ў Старажытнасці. «Пекінская опера» – назва канкрэтнага жанру, што ўзнік у XVIII ст. Штуршком да яго з'яўлення стала прыбыццё тэатральных калектываў з правінцыі Аньхуй у Пекін на святкаванні 80-годдзя імператара дынастыі Цын. Пазней у сталіцы гастралювалі і іншыя правінцыйныя трупы, якія спаборнічалі паміж сабой. Так паступова сфарміраваўся жанр *пекінскай оперы – цзынцзюй* (даслоўна «сталічная опера»).

Па мастацкім складніку пастаноўкі на базе Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая ўяўляюць са-

бой традыцыйнае сінтэтычнае мастацтва, у межах якога рухі цела і галасы выканаўцаў дасягаюць узроўню дасканаласці.

Асабліва каларытнымі выглядаюць эпізоды, дзе дэманструюцца паўсядзённыя рэаліі, якія на сцэне прама не адлюстроўваюцца, а паказваюцца сімвалічна (акцёры перадаюць глядачу нейкі свой стан або дзеянне толькі з дапамогай рухаў).

Вялікае значэнне ў оперы надаецца музыцы. Рэпертуар Вялікага дзяржаўнага тэатра ў пераважнай большасці заснаваны на музычнай апрацоўцы класічных кітайскіх твораў фантастычнага і гістарычнага зместу. Галоўнымі героямі оперных пастацовак выступаюць імператары і наложніцы, манахі і воіны, чыноўнікі і навукоўцы. Яны ж, уласна, і выхадцы з твораў кітайскай класічнай літаратуры. Сучасныя мастацтвазнаўцы падкрэсліваюць, што рэпертуар Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая сёння складаецца з больш як тысячы сюжэтаў рознай тэматыкі, але асноўнымі сярод іх застаюцца каля дзвюх сотняў [4, с. 104].

Сярод найбольш вядомых пастацовак Вялікага дзяржаўнага тэатра можна адзначыць такія оперы, як «Сівая дзяўчына» (аўтарскі калектыв Лу Сіня), «Лю Хулань» (кампазітар Чэнь Цзы) і інш. Ёсць таксама і танцавальныя драмы «Бальскі ліхтар», «Прынцэса Вэньчэн» (кампазітар Чу Сінюань), «Сон пра чырвоныя асабнякі» (кампазітар Шэн Цзунлян) і інш.

Большасць пастацовак не прадугледжвае наяўнасці ў іх якіх-небудзь маштабных дэкарацый. Любыя пераўвасабленні ўскладаюцца на акцёра, у тым ліку і тыя, якія маюць на ўвазе паказ з'яў прыроды і прадметаў. Менавіта таму галоўная фігура кітайскага тэатра – акцёр, уся глядацкая ўвага засяроджана выключна на выканаўцах. Вялікую каштоўнасць мае літаральна ўсё, што хоць нейкім чынам прадвызначае тэхніку ігры

акцёраў – пластыка рухаў, крокі, манера маўлення, жэсты, пастава і да т. п.

Усе амплуа кітайскіх оперных паставак размяркоўваюцца на жаночыя і мужчынскія, у прыватнасці: *шэнь* (мужчына), *дань* (жанчына), *цзын* (мужчына ў масцы) і *чоу* (клоўн, мім; ім можа быць як мужчына, так і жанчына). Героі гэтых амплуа бываюць як станоўчыя, так і адмоўныя.

**Мужчынскія персанажы.** *Шэнь* – мужчынскі персанаж. У залежнасці ад узросту і характару вылучаюцца старэйшы, малодшы і воін. У гэтым амплуа таксама нямала адгалінаванняў: *шэнь у капелюшы* – чыноўнік у палацы, *шэнь з веерам* – інтэлектуал, *шэнь з фазанавым пер’ем на галаўным уборы* – таленавіты чалавек, *бедны шэнь* – няўдачлівы інтэлектуал. *Шэнь-воін* валодае прыёмамі баявых мастацтваў, павінен быць выдатным акрабатам [5, с. 56].

Гледачы-замежнікі асабліва любяць слухаць і глядзець оперы, у якіх выступаюць артысты мужчынскіх амплуа *цзынь* – “размаляваны твар” (у кітайскай міфалогіі – пярэваратні). Звычайна гэта мужчыны, надзеленыя вялікай сілай і энергіяй. Яны гавораць гучна, зрываючыся з кожнай нагоды на крык, часта пускаюць у ход кулак і, здараецца, б’юцца нагамі. Гэта злачынцы, падступныя здраднікі і іншыя адмоўныя персанажы.

**Жаночыя персанажы** пекінскай оперы называюцца *дань*. Існуюць *дань* у цёмным халаце (чжэн-дань), *дань-кветка*, *дань-ваяўніца*, *дань* у стракатай кашулі, *старая-дань* і *цайдань*.

*Дань у цёмным халаце* – амплуа галоўнай гераіні, звычайна станоўчы персанаж жанчыны сярэдняга ўзросту ці маладой дзяўчыны [5, с. 67]. У вобразах увасабляліся ідэальныя паўяўленнях свайго часу рысы жаночага характару. Гераіня павінна была выконваць правілы канфуцыянскай залатой сярэдзіны, ёй уласцівы стрыманасць, захаванне строгай манеры ў праяўленні пачуццяў, рэгламентаваных правіламі этыкету. Асноўная асаблівасць гэтага амплуа заключаецца ў выкарыстанні вакалу і адмове ад акрабатыкі і баявых мастацтваў. Паважная, разумная і разважлівая, *чжэн-дань* ніколі не спяшаецца і наогул паводзіць сябе ціха, у дакладнай адпаведнасці з правіламі, прынятымі ў Старажытным Кітаі – трымацца падкрэслена карэктна, не паказваць зубы, калі смяешся, і не даставаць рукі з-пад рукавоў [5, с. 87].

*Дань-кветка* па характары рэзка кантрастуе з чжэн-дань. Акцёры звычайна іграюць ці дзяўчыну-камерыстку, ці незамужнюю дзяўчыну з беднай сям’і (нагадвае субрэтку італьянскага або французскага тэатраў). Яна заўсёды жыццярадасная, яе рухі лёгкія; адзенне вышыта

яркімі кветкамі. У выканальніцкім мастацтве асноўная ўвага звяртаецца на міміку і жэсты, а спеы адступаюць на другі план.

*Дань-ваяўніца* выступае ў кароткай кальчуге, акцэнт робіцца на мастацтве баявых адзінаборстваў.

*Старая-дань* – салідная пажылая дама.

Самым жа першым амплуа ў гісторыі пекінскай оперы быў *чоу* (клоўн). Ёсць нават прымаўка: “Без чоу няма п’есы”. Гэта камічная, жывая і аптымістычная роля. Акцёр чоу павінен умець сыграць каго заўгодна – кульгавага, глухога і нямога, мужчыну і жанчыну, старога і хлопчыка, падступнага і сквапнага, добрага і смешнага. Вакальныя партыі амаль адсутнічаюць, дыялогі і маналогі часта будуцца на акцёрскай імпрывізацыі. Адметнасць грыму – белая пляма на твары. Дарэчы, чоу ў тэатры мае пэўныя прывілеі: усім акцёрам забаронена без асаблівай патрэбы перасоўвацца за кулісамі падчас спектакля, але на чоу гэтае абмежаванне не распаўсюджваецца. А ўсё таму, што імператар Лі Лунцзы з дынастыі Тан быў заўзятым тэатралам і сам часам выступаў на сцэне менавіта ў амплуа чоу [2, с. 121]. Акцёрская ігра чоу менш за ўсё схільная да кананізацыі, разнастайнасць рухаў залежыць ад фантазіі і майстэрства выканаўцы.

Спалучаючы рэалістычнае і сімвалічнае, зыходзячы з душэўнага стану, маральных якасцей, думак і пачуццяў, а таксама знешнасці, узросту і грамадзянскага стану героя, грымёры-мастакі абагульняюць усё гэта ў тыповых рысах яго аблічча і характару, у адпаведнасці з гэтым ствараючы розныя ўзоры грыму, даючы характарыстыку персанажу яшчэ і з дапамогай колеру [1, с. 53]. Вядомы некалькі тысяч кампазіцый опернага грыму, прычым кожная мае пэўнае значэнне і адпавядае таму ці іншаму вобразу.

У пекінскай музычнай драме адзін з найважнейшых сродкаў грыму, які дазваляе значна змяняць агульны выгляд персанажа, – барада. Па колеры бароды дзеляцца на чорныя, з сівізнай, белыя і чырвоныя. Колер барады залежыць ад узросту і характару персанажа. Напрыклад, шэнь пажылога ўзросту мае доўгую белую бароду, сярэдняга ўзросту – чорную. Барада, расчасаная на тры часткі, сведчыць пра тое, што яе ўладальнік – вытанчаны інтэлігент, паэт ці празаік. Рэдкая барада – прыналежнасць коміка [1, с. 53].

Акцёры носяць на сцэне яркія касцюмы з масіўнымі галаўнымі ўборамі, якія важаць да 10 кг кожны. Касцюміраванне і нанясенне складанага грыму доўжыцца каля трох гадзін. Сцэнічныя касцюмы вырабляюцца з якаснага шоўку і атласу; іх колеры вельмі насычаныя: чырвоны, бэзавы, смарагдавы, бірузовы, сіні. У кожным асобным выпадку спалучэнне колераў мае сэн-

савую нагрузку, як і малюнкi вышывак, выкананых рознакаляровымі ніткамі. Вялікая роля ў пастаноўках адводзіцца касцюму з доўгімі (ад 0,5 да 1 м) шаўковымі рукавамі, кіраванне імі ўваходзіць у шэраг асноўных навыкаў артыста. З іх дапамогай ствараюцца розныя сцэнічныя эфекты, якія даюць магчымасць глядачам больш поўна ўспрыняць пачуцці і характары тэатральных персанажаў. Так, напрыклад, калі герой п'есы падкідвае доўгія рукавы ўверх, то ён паведамляе, што з ім адбылося няшчасце. Рэзкі выкід гэтай дэталі сцэнічнага касцюма наперад гаворыць пра злосць і гнеў, гранічныя эмоцыі, якія ў гэты момант ён адчувае. Калі глядач бачыць дрыжанне рукавоў, то ён разумее, што выканаўца перадае жудасны страх персанажа. Калі ж адзін актёр робіць рухі рукавамі так, як быццам хоча змагнуць парушынку з касцюма партнёра па сцэне, то такім чынам ён выказвае пачцівае стаўленне да яго. Перамена жэстаў азначае, што ва ўнутраным свеце героя адбыліся важныя змены.

Касцюмы пекінскай оперы, будучы сімбіёзам строяў розных часоў і дынастый Кітая, спалучылі ў сабе элементы адзення перыядаў Хань, Мін, маньчжурскага адзення пры Цын. Строі вельмі разнастайныя, маюць мноства варыяцый, кожны персанаж можа мець нейкія адметныя рысы, але агульны выгляд касцюма асобнага амплуа строга рэгламентаваны.

Такім чынам, артысту спачатку трэба пераўвасобіцца, пераняць характар і мову персанажа, потым выканаўца і вонкава павінен стаць падобным да яго, павінен адчуваць як ён. Аднак адну з найважнейшых роляў выконваюць спевы. Вялікае значэнне тут мае сам гук. Непаўторнасць вакалу абумоўліваецца глыбокім веданнем фаналогіі, тэхнікі спеваў і дасягненнем гармоніі Інь і Янь. Песня не толькі захапляе сваім сэнсам, але і выклікае глыбокія пачуцці. Вельмі вялікае значэнне ў выкананні партыі мае дыханне. Незвычайнае выкарыстанне голасу, тэмбру, дыхання і іншыя аспекты прымяняюцца для дасягнення найбольшага сцэнічнага эфекту.

Спевы ў пекінскай оперы – гэта маналог і дыялог. Тэатральная культура на працягу гісторыі развівалася, грунтуючыся на сукупнасці патрабаванняў высокага сцэнічнага мастацтва, і набыла яркія, чыста кітайскія асаблівасці. Гэта незвычайны стыль і тры віды дэкламацыі рознага прызначэння – маналогі на старажытнай і сучаснай мовах, а таксама рыфмаваныя дыялогі.

Оперныя пастаноўкі пекінскага тэатра прынята называць традыцыйнай операй Усходу. У сучасных умовах гэты жанр – цалкам самастойная і закончаная культурная з'ява, адзін з сімвалаў увасаблення ўсходніх і заходніх тэндэнцый на сцэне.

За апошнія дванаццаць гадоў Вялікім дзяржаўным тэатрам была распрацавана ўнікальная “Нацыянальная мадэль Вялікага тэатра”, асноўнай дзейнасцю тэатра стала стварэнне рэпертуару і папулярызацыя мастацтва. Гэтая мадэль мае кітайскія характарыстыкі і адпавядае сусветнаму ўзроўню, а таксама законам мастацтва і патрабаванням рынку.

Вялікі дзяржаўны тэатр – культурная ўстанова, якая прадугледжвае стварэнне, вытворчасць і пастаноўку твораў тэатральнага мастацтва, а таксама распаўсюджванне, прасоўванне і папулярызацыю кітайскай оперы, маркетынг і кіраванне ў сферы опернага мастацтва.

Кіраўніцтва Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая вылучае пяць асноўных задач развіцця: стаць галоўнай сцэнай нацыянальнага выканальніцкага мастацтва ў краіне; заняць лідарскую пазіцыю ў папулярызацыі мастацкай адукацыі; зрабіцца платформай для ажыццяўлення культурных абменаў паміж Кітаем і замежнымі краінамі; стаць лідарам у стварэнні сусветна вядомых оперных тэатральных пастановак, а таксама набыць статус найважнейшай базы для сусветнай культурнай і творчай індустрыі.

Вялікі тэатр імкнецца да развіцця і павелічэння маштабаў дзейнасці. Да супрацоўніцтва пастаянна запрашаюцца вядомыя замежныя і айчыныя творцы тэатральнага мастацтва і мастакі, знакамітыя людзі, якія займаюцца пастаноўкамі твораў мастацтва, абапіраючыся на міжнародны вопыт.

Такім чынам, грунтуючыся на выніках праведзенага аналізу, мы можам сказаць, што мастацкі складнік пастановак на сцэне Вялікага дзяржаўнага тэатра Кітая валодае надзвычайнай гістарычнай і культурнай каштоўнасцю. У ім знаходзяць адлюстраванне ўнікальныя рысы кітайскага народа, старажытныя традыцыі, якія ўдала спалучыліся з еўрапейскімі музычна-тэатральнымі дасягненнямі і ўтварылі непаўторную тэатральную оперную з'яву.

*Пераклад з рускай мовы.*

#### Спіс літаратуры

1. Li, S. L. Cross-Dressing in Chinese Opera / S. L. Li. – Hong Kong : Hong Kong University Press, 2003. – 730 p.
2. Stock, J. P. Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai / J. P. Stock. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 76 p.
3. Tian, M. Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage : Chinese Theatre Placed and Displaced / M. Tian. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 290 p.
4. Wu, Z. Peking Opera and Mei Lanfang, a Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master / Z. Wu, Z. Huang, S. Mei. – Beijing : New World Press, 2008. – 119 p.
5. Ye, T. Historical Dictionary of Chinese Theater / T. Ye. – Lanham, MD : Scarecrow Press, 2008. – 291 p.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 21 сакавіка 2022 г.*

Ван ЦЯНЬ,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## РЭЖЫСЁРСКІЯ ПРЫЁМЫ АКТУАЛІЗАЦЫІ ТВОРАЎ КЛАСІКІ Ў КІТАЙСКІХ ТЭАТРАЛЬНЫХ ПАСТАНОЎКАХ ПАЧАТКУ ХХІ ст.: ВАРЫЯТЫЎНАСЦЬ СЦЭНІЧНЫХ РАШЭННЯЎ

УДК 792.09(510)“20”

У артыкуле разглядаюцца і класіфікуюцца прыёмы актуалізацыі твораў класікі ў кітайскіх пастаноўках 2000-х гг. як спосабы арганізацыі сцэнічнага дзеяння на чатырох узроўнях: фактычнай інфармацыі; эмацыйна-ацэначнай інфармацыі; тэатральных знакаў і выразных сродкаў; меркавання-абагульнення. Аналізуючы вопыт мастацкага прачытання кітайскімі рэжысёрамі п’ес Г. Ібсена, І. Гётэ, А. Чэхава і іншых, аўтар гаворыць пра варыятыўнасць і разнастайнасць падыходаў сцэнічнай пастаноўкі п’ес, выкарыстанне ўнікальных комплексных прыёмаў – традыцыйных сродкаў мастацкай выразнасці і сучасных інавацыйных тэхнічных элементаў.

Ключавыя словы: *рэжысёрскія прыёмы, актуалізацыя драматургіі, драматычны тэатр Кітая пачатку ХХІ ст., сцэнічнае рашэнне, вобраз, сімвал.*

The article discusses and classifies the methods of actualization of classical works in Chinese productions of the 2000s as ways of organizing stage action at four levels: the level of factual information, the level of emotional and evaluative information, the level of theatrical signs and expressive means, the level of judgment-generalization. Analyzing the experience of artistic reading by Chinese directors of the plays of G. Ibsen, I. Goethe, A. Chekhov etc., the author speaks about the variability and diversity of approaches to stage staging of plays, the use of unique complex techniques – traditional means of artistic expression and modern innovative technical elements.

У пачатку ХХІ ст. Кітай наладзіў эканамічныя і культурныя адносіны з пераважнай большасцю дзяржаў сусветнай супольнасці. Тэатр не стаў выключэннем. Супрацоўніцтва ішло па шляху асваення замежных акцёрскіх і рэжысёрскіх школ, укаранення постмадэрнісцкіх канцэпцый развіцця сусветнага тэатра ў пастаноўкі кітайскай нацыянальнай драмы, адаптацыі кітайскімі рэжысёрамі замежнай класічнай драмы. Усё гэта спрыяла развіццю міжнароднага сінтэтычнага тэатра. Засваенне тэатральнымі дзеячамі Кітая прыныпаў і ідэй сусветнага тэатра дало магутны штуршок у развіцці самога кітайскага тэатра.

Метадалагічнай базай для артыкула сталі даследаванні Г. Золатавай, дзе разглядаецца актуалізацыя драматургічнага матэрыялу ў сцэнічным дзеянні як шматступенны працэс, даецца класіфікацыя ўзроўняў рэжысёрскіх рашэнняў і звязаных з імі прыёмаў. У артыкуле А. Ражковай раскрываецца спецыфіка прыёмаў актуалізацыі падтэкставай інфармацыі. У працы Л. Бакшы аналізуецца прынып выкарыстання ў рэжысуры тэатра гукава-глядзельных вобразаў. У навуковых пошуках Т. Васільчыкавай артыкулююцца асноўныя прыныпы тэатральнага сінтэзу ў еўрапейскім тэатры.

Асабліва цікавыя ў кантэксте даследавання артыкулы кітайскіх мастацтвазнаўцаў (Ян Мінцян, Лі Нань, Гаа Сяцін, Чжан Нэнцюань, Пань Ліфэн, Пэй Сяасун і інш.), якія ўяўляюць сабой аналіз твораў кітайскіх дзеячаў тэатра пачатку ХХІ ст. Сістэматызаваных мастацтвазнаўчых даследаванняў па кітайскім тэатры гэтага перыя-

ду вельмі мала, а даследаванні па кітайскім тэатры на беларускай мове адсутнічаюць увогуле.

Мэта артыкула – раскрыць спецыфіку актуалізацыі твораў сусветнай класікі ў кітайскіх тэатральных пастаноўках пачатку ХХІ ст., выражаную ў выкарыстанні рэжысёрскіх прыёмаў.

Тэкст драмы вельмі складаны для актуалізацыі, бо нясе ў сабе два тыпы інфармацыі: сэнсавы і мастацкі, які мае вялікую колькасць падтэкстаў. Актуалізаваць інфармацыю п’есы ў рэжысуры – г. зн. дэкадзіраваць яе тэкст, раскрыць мастацкія падтэксты, што становіцца магчымым у працэсе арганізацыі сцэнічнага дзеяння. Але пры пастаноўцы спектакля па пэўнай драматургіі рэжысёр сутыкаецца з надзённым пытаннем: як арганізаваць сцэнічнае дзеянне і прыўнесці ў яго сваё бачанне, не сказіўшы сэнс драмы і не ўвайшоўшы ў ідэйны канфлікт з драматургам? Для правільнага вытлумачэння п’есы неабходна разумець, што сістэма рэжысёрскіх прыёмаў, якія дазваляюць раскрываць семантычныя падтэксты, мае складаную шматузроўневую структуру і працуе па пэўных законах [1, с. 39].

Класіфікацыя гэтай сістэмы прапанавана даследчыкам у галіне лінгвістычнай і тэатральнай актуалізацыі Г. Золатавай. Яна вылучыла чатыры ўзроўні раскрыцця падтэксту п’есы, для якіх існуе пэўны комплекс рэжысёрскіх прыёмаў. На кожным узроўні рэжысёру давядзіцца працаваць з актуалізацыяй інфармацыі рознай якасці: ад апісання і апавяданняў, якія ляжаць на паверхні, да складаных філасофскіх сентэнцый, закладзеных паміж радкоў п’есы. На першым узроўні фактычнай інфармацыі рэжысёры працу-

юць з тэкстам, які прасоўвае развіццё фавулы. Функцыя рэжысёра ў яго апрацоўцы будзе рэалізавана лепш за ўсё, калі ён правядзе аналогію сюжэта драмы з сюжэтамі нацыянальнай гісторыі ці нацыянальнай драмы, знаёмай гледачу. Тут выкарыстоўваюцца такія рэжысёрскія прыёмы, як аналогія, паралель, лейтматыў, скразное дзеянне і г. д. На другім узроўні эмацыйна-ацэначнай інфармацыі рэжысёр мае справу з тэкстамі, у якія закладзена эмацыйная ацэнка драматурга. Для стварэння пэўнай атмасферы самым правільным будзе выкарыстанне выразных сродкаў тэатра ў іх мастацкім сінтэзе. Галоўнае, каб эмацыйная ацэнка драматурга была прачытана дакладна і пададзена гледачу з улікам нацыянальных і сацыяльна-ўзроставых асаблівасцей. На гэтым этапе працуюць рэжысёрскія прыёмы мастацкага злучэння гуку, святла, відэакантэнту, голасу, пластыкі, разнастайных тэхнічных эфектаў [2, с. 109]. На трэцім узроўні тэатральных знакаў і выразных сродкаў рэжысёр актуалізуе ідэйны змест праз форму, якая праяўляецца наборам вобразаў-сімвалаў. На гэтым этапе выкарыстоўваецца метада тэатралізацыі; ён рэалізуецца прыёмамі сімвала, алегорыі і метафары, дзякуючы якім у спектаклі ствараюцца самастойныя сімвалічныя вобразы і сімвалічныя вобразы персанажаў. Рэалізацыя метада тэатралізацыі дыктуе неабходнасць выразных сродкаў сцэнаграфіі, грыву, касцюма, акцёрскай характарнасці, мізансцэны і г. д. На чацвёртым узроўні меркавання-абагульнення рэжысёр даходзіць да самага высокага ўзроўню абстрагавання і працуе з квінтэсэнцыяй усіх ідэйных напрамкаў драмы, выбіраючы адну генеральную ідэю і падймаючы яе да маральна-філасофскіх абагульненняў. Падобнае абагульненне часта праходзіць скразной лініяй праз увесь спектакль і атрымлівае найвышэйшае развіццё ў фінале. Тут таксама выкарыстоўваецца тэатралізацыя, але больш высокага ўзроўню, што даводзіць сімвалічны вобраз спектакля да ўзроўню звышсімвала, звышалегорыі, звышметафары [3, с. 253].

Прааналізуем вынікі актуалізацыі драмы ў творчасці кітайскіх рэжысёраў пачатку XXI ст. на першым узроўні. У спектаклі “Цар Эдып”, пастаўленым па аднайменнай трагедыі Сафокла ў 2013 г. у Нацыянальным цэнтры выканальніцкіх мастацтваў (Пекін), рэжысёр Лі Люі ўвёў у канву дзеяння хор, які значна адрозніваўся ад старажытнагрэчаскага складам: у яго ўваходзілі прафесійныя оперныя вакалісткі і мужчыны-спевакі ў масках, стылізаваныя пад кітайскія тэракатавыя фігуркі Вясны, Восені і Ваяўнічых царстваў. Хор выконваў сэнсавую функцыю медыятара паміж багамі і чалавекам. Умоўнасць знакавай мовы акцёраў, якія працавалі ў кітайскіх масках, і рухаў, ператвораных у рытуаліза-

ваную мову кітайскіх адзінаборстваў, дазволілі гледачу правесці паралель паміж гісторыяй і духоўнай культурай старажытнагрэчаскага і кітайскага народаў [4, с. 45].

На ўзроўні эмацыйна-ацэначнай інфармацыі выкарыстоўваюцца рэжысёрскія прыёмы, якія арганізуюць сінтэз сцэнічных выразных сродкаў, што працуюць на стварэнне яркай эмацыйнай атмасферы [5, с. 825]. Прынцып стварэння сцэнаграфіі з дапамогай сінтэзу дэкарацыі і святла можна назіраць у спектаклі Ліня Чжаахуа па п’есе “Вішнёвы сад” А. Чэхава, упершыню паказаным на сцэне Пекінскага політэатра ў 2009 г. Для галоўнага вобраза пастаноўкі была выкарыстана адна дэкарацыя, якая мянялася на вачах у гледачоў пры змене асвятлення. Сухія галіны, што сімвалізавалі ствалы вішнёвых дрэў, і драпіроўка столі, якая ўвасабляла лістоту, трансфармаваліся ў ранішні сад, калі скрозь “дрэвы” прабіваліся яркія прамяні вялікай колькасці пражэктараў. Ператварэнне дэкарацыі у начны сад ажыццяўлялася пры дапамозе прыглушанага святлення ў цемры аднаго бакавога ліхтара. Атмосфера закінутага саду стваралася двума бакавымі ліхтарамі. Лісце саду пачынала “дрыжаць на ветры”, калі на столь пускаліся праекцыі мігатлівых ценяў. Вобраз саду цалкам сціраўся, калі асноўны пражэктар быў накіраваны на галоўнага героя. Кожны вобраз саду нёс новую эмацыйную нагрузку [6, с. 145].

У спектаклі па п’есе “Ліст незнаёмай жанчыны” С. Цвейга, пастаўленым на сцэне Пекінскага тэатра “Вулей” у 2017 г., для ўзмацнення эмацыйнай ацэнка сцэнічнага дзеяння рэжысёр выкарыстаў прынцып комплекснай сэнсарнай стымуляцыі. Пах белых ружаў, якія на ўваходзе ў залу давалі гледачам, ствараў атмасферу рамантыкі і станавіўся лейтматывам усяго спектакля [7, с. 42].

Прынцып сінхранізацыі харэаграфіі, пластыкі, святла і вакалу рэалізаваў Рымас Тумінас у спектаклі “Яўген Анегін” паводле твора А. Пушкіна, прэм’ера якога адбылася ў 2019 г. у опернай зале Вялікага тэатра Гуанчжоу. Ствараючы на сцэне эмацыйны вобраз унутранага “я” галоўнай гераіні, рэжысёр увёў у спектакль песенна-харэаграфічную групу з васьмі артыстак, якія ў залежнасці ад развіцця сюжэта выступалі ў ролях спадарожніц, суседак Таццяны, выпадковых сведак і г. д. Найвышэйшай праявай тэатральнага сінтэзу ў развіцці гэтых персанажаў стала сцэна, дзе яны падымаліся і “плылі” па паветры. Злучэнне вакалу, харэаграфіі, пластыкі і святла дапамагло рэжысёру стварыць трансцэндэнтную рэальнасць галоўнай гераіні, якая паднялася да вобраза, у найвышэйшай ступені сімвалічнага для свайго грамадства і часу [8, с. 56].

На ўзроўні тэатральных знакаў і выразнасці, дзе рэжысёр працуе над ідэйным бокам спектакля, матэрыялізуючы ідэі ў вобразы, вяршэнствуе метады тэатралізацыі, які ажыццяўляецца пры дапамозе сімвалаў, метафар і алегорый. На гэтым этапе рэжысёр павінен выбудаваць сістэму, якая складаецца з самастойных сімвалічных вобразаў і сімвалічных вобразаў персанажаў. Так, у спектаклі па драме “Бацька” А. Стрындберга ў інтэрпрэтацыі рэжысёра Чжаа Лісіня, прэм’ера якога адбылася ў Нацыянальным цэнтры выканальніцкіх мастацтваў у Пекіне ў 2004 г., сімвалам сям’і выступіла схематычная мадэль дома, якая складалася з некалькіх каркасных слупоў, падмурка і даху, падвешанага ў паветры. Па меры абвастрэння канфлікту дах разлятаўся на кавалкі, падмурак знікаў, а бярвёны падымаліся высока над акцёрамі, сімвалізуючы дамоклаў меч, які навіс над персанажамі [9, с. 20].

У некаторых пастаноўках сімваламі станавіліся не дэкарацыі, а метафарычныя групы выканаўцаў. Яны, акрамя стварэння пэўнай атмасферы, візуалізавалі трансцэндэнтную рэальнасць, у якой знаходзіліся персанажы. Так, у спектаклі па п’есе “Пер Гюнт” Г. Ібсена, пастаўленым на сцэне Пекінскага політэатра ў 2009 г. рэжысёрам Ван Янсунам, на працягу ўсяго дзеяння сцэнічную прастору запаўнялі акцёры, застылыя ў выглядзе мегалітычных статуяў з вострава Пасхі, якія не толькі ўдзельнічалі ў п’есе, мімічна выказваючы сваё стаўленне да таго, што адбывалася, але і былі часткай спектакля, злучаючы разам два светы галоўнага героя, эмпірычны і трансцэндэнтны [10, с. 13].

На чацвёртым узроўні меркавання-абагульнення рэжысёр працуе з галоўнай ідэяй спектакля, матэрыялізуючы яе ў сімвалічны вобраз спектакля. Тут таксама выкарыстоўваюцца прыёмы тэатралізацыі, але ў больш высокім ідэйным і мастацкім сэнсе. Ствараюцца звышсімвалы, звышметафары і звышалегорыі, якія павінны валодаць найвышэйшай глыбінёй, артыкулюючы галоўную думку ўсяго спектакля. У пастаноўцы па п’есе “Фаўст” І. Гётэ, створанай рэжысёрам Сюй Сяджунам і паказанай на сцэне Шанхайскага цэнтра драматычнага мастацтва, у фінале на заднім плане над галовамі персанажаў узнікаў экран у форме шара, на якім глядач мог бачыць мора. Па задуме рэжысёра, галоўны герой і д’ябал стаялі на мосце тварам адзін да аднаго, праецыруючыся чорнымі сілуэтамі на бурнае мора, што стварала візуальны эффект персанажаў, якія тонучы, і спараджала думку пра паглыннанне чалавецтва дэманічнай прыродай. Звышметафара даводзіла да глядача думку пра непараўнальную грэшнасць і заганнасць чалавека [11, с. 175].

Такім чынам, рэжысёрскія прыёмы актуалізацыі твораў класікі ў пастаноўках кітайскага тэатра XXI ст. рэалізуюцца на чатырох узроўнях. На ўзроўні фактычнай інфармацыі выкарыстоўваюцца прыёмы параўнання, правядзення паралеляў, ідэнтыфікацыі, актуалізацыі і г. д. На ўзроўні эмацыйна-ацэначнай інфармацыі вяршэнствуюць прыёмы сінтэзу сцэнічных выразных сродкаў. На ўзроўні тэатральных знакаў і выразнасці працуе метады тэатралізацыі, што ўвасабляецца ў пастаноўцы прыёмамі стварэння сімвала, алегорыі і метафары. На ўзроўні меркавання-абагульнення ўжываецца тэатралізацыя найвышэйшага парадку, яна рэалізуе вобраз усяго спектакля, які генеруе галоўную думку пастаноўкі.

*Пераклад з рускай мовы.*

### Спіс літаратуры

1. Рожкова, Е. М. Приёмы актуализации подтекстовой информации / Е. М. Рожкова // Филологические науки. – 2020. – № 3. – С. 38–43.
2. Бакши, Л. Звуко-зрительный образ в современном театре / Л. Бакши // Новый театр. Старая сцена. – 2015. – № 2. – С. 107–118.
3. Золотова, Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г. А. Золотова. – М., 1973. – 368 с.
4. 刘萌. 从《俄狄浦斯王》论悲剧的美学特征[J]. 大众文艺, 2014(01): 42–46 = Лю, Мэн. Эстэтычныя характарыстыкі трагедыі “Цар Эдып” / Лю Мэн // Human Social Science. – 2014. – № 3. – С. 42–46.
5. Васильчикова, Т. Н. Идеи театрального синтеза в теоретической программе немецкого экспрессионизма / Т. Н. Васильчикова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 824–826.
6. 董晓. “从《樱桃园》阐释史看经典的艺术张力.” 南京大学学报: 哲学. 人文科学. 社会科学 54. 5(2017): 141–149 = Дун, Сяа. Мастацкае напружанне класікі з герменеўтычнай гісторыі “Вішнёвага саду” / Дун Сяа // Філасофія. Гуманітарныя навукі. Грамадскія навукі. – 2017. – № 5. – С. 141–149.
7. 陈薇. “陌生女人的沉默一生—透视《一个陌生女人的来信》中对女性关怀的召唤.” 时代文学 20(2008): 40–45 = Чэнь, Вэй. Ціхае жыццё дзіўнай жанчыны – погляд на заклік пра клопат аб жанчынах у “Лісце дзіўнай жанчыны” / Чэнь Вэй // Літаратура часу. – 2008. – № 2. – С. 40–45.
8. 刘茂媛. “《叶甫盖尼·奥涅金》中的人物形象的解读.” 语文建设 12Z(2014): 52–57 = Лю, Маюань. Інтэрпрэтацыя характарыстыкі ў “Яўгене Анегіне” / Лю Маюань // Language Construction. – 2014. – № 3. – С. 52–57.
9. 北塔. “令人惊悚的“父亲”——观斯特林堡的话剧《父亲》.” 艺术评论 (2005). 40–41 = Бэй, Та. Страшны “бацька”: погляд на п’есу “Бацька” Стрындберга / Бэй Та // The Drama House. – 2005. – № 1. – С. 18–22.
10. 丁礼宁. 论新时期国内导演对易卜生戏剧作品的现代性诠释[D]. 上海戏剧学院, 2008 = Лінін, Дзін. Пра сучасную інтэрпрэтацыю драматычных твораў Ібсена айчыннымі рэжысёрамі ў новую эпоху / Лінін Дзін. – Шанхай: Шанхайская тэатральная акадэмія, 2008. – 34 с.
11. 杨明强. “浮士德, 现代性及其道德困境.” 中南大学学报: 社会科学版 26. 3(2020): 173–180 = Мінцян, Ян. Фаўст, сучаснасць і яе маральная дyleма / Мінцян Ян // Journal of Central South University: Social Science Edition. – 2020. – № 3. – С. 173–180.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 8 жніўня 2022 г.*

Чжан ЧЖААШЭН,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## РУСКАЯ КЛАСІКА Ў СУЧАСНЫМ ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ КІТАЯ НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ РЭЖЫСЭРА ЛІНЯ ЧЖААХУА

УДК 792.2.026:821.161.1.09(092)Чехов

У артыкуле аналізуецца зварот выбітнага тэатральнага дзеяча, рэжысэра Ліня Чжаахуа да рускага тэатральнага мастацтва як крыніцы творчага натхнення. На меркаванне аўтара, любое выкарыстанне запазычанняў і перанос іх на сцэну кітайскага драматычнага тэатра не прымяняе добрых якасцяў і самабытнасці нацыянальнага мастацтва. Гэта даказвае сцэнічная трансфармацыя чэхаўскіх п'ес у Кітаі ў пачатку XXI ст., суразмернае ўспрыманне іншакультурнага тэксту з улікам ментальных асаблівасцяў краіны. Імкненне рэжысэра Ліня Чжаахуа раскрыць псіхалогію рускага чалавека праз прызму ўсходняга светаўспрымання ярка праглядаецца ў пастаноўках "Тры сястры" і "Вішнёвы сад".

Ключавыя словы: дыялог культур, Усход – Заход, Лінь Чжаахуа, рэжысура, Чэхаў, п'есы, Кітай, Расія, ментальнасць, іншакультурны тэкст, інтэрпрэтацыя, светаўспрыманне.

The article analyzes the appeal of the outstanding theatrical figure, director Lin Zhaohua to the Russian theatrical art as a source of creative inspiration. According to the author, any use of borrowings and their transfer to the stage of the Chinese drama theater does not detract from the merits and originality of national art. This is proved by the stage transformation of Chekhov's plays in China at the beginning of the 21st century, the commensurate perception of a foreign cultural text, taking into account the mental characteristics of the country. Director Lin Zhaohua's desire to reveal the psychology of a Russian person through the prism of the Eastern worldview is clearly seen in the productions of "Three Sisters" and "The Cherry Orchard".

Рост цікавасці да міжкультурнай камунікацыі робіць актуальным вывучэнне ўплыву творчасці Антона Чэхава ў розных культурах, уключаючы кітайскую. Гэта прыцягвае ўвагу кітайскіх навукоўцаў і тэатральных дзеячаў, садзейнічаючы інтэрпрэтацыі чэхаўскай драматургіі ў кантэксце айчынных і сусветных мастацкіх каштоўнасцяў. Праблема ўспрымання чэхаўскай драматургіі ў Кітаі – цікавы напрамак даследавання, які дазваляе разгледзець баланс паміж нацыянальнай спецыфікай і ўніверсальнасцю. Важна адзначыць, што культурны абмен паміж краінамі спрыяе глыбокаму разуменню "чужой" культуры, як пісаў М. Бахцін [1, с. 334]. Таксама значная роля А. Чэхава ў фарміраванні драматургіі Новага Кітая. Рускія і кітайскія даследаванні аналізуюць уплыў А. Чэхава на кітайскую драматургію, у тым ліку праз "дэдраматызацыю" традыцыйных элементаў [3, с. 114].

У кітайскай культуры XXI ст. спалучаецца захаванне нацыянальных традыцый і развіццё сучасных тэндэнцый. Нягледзячы на абмежаваную колькасць рускамоўных даследаванняў, праблема ўспрымання чэхаўскіх п'ес у Кітаі знаходзіць адлюстраванне ў такіх працах, як манаграфія "Руская класіка ў Кітаі" М. Шнэйдэра, агляд "А. П. Чэхаў у Кітаі" Я. Серабракова і артыкул "Драматургія А. П. Чэхава ў Кітаі XX ст.: этапы ўспрымання" Шэн Хайтаа і Л. Раднаевай. У кантэксце кітайскіх даследаванняў вылучаюцца артыкулы Ван Пу пра тэндэнцыі дэдраматызацыі кітайскай драмы, Ху Сін Лян пра ўплыў драматургіі А. Чэхава і манаграфія Чжоу Цзінба пра сучасную кітайскую драму.

Пытанне адэкватнага ўспрымання іншакультурных тэкстаў спалучаецца з праблемай уплыву этнаканфесійных адрозненняў паміж культурамі. Такія адрозненні могуць стварыць цяжкасці ў разуменні іншамоўных тэкстаў і прывесці да іх няправільнай інтэрпрэтацыі. Інтэрпрэтацыя іншамоўнага тэксту звязана з культурным кантэкстам, а рэцыпіент уносіць свае ўяўленні пра жыццё і каштоўнасці, што вядзе да розначытанняў. Сучасны Кітай актыўна перакладае і ставіць драматычныя творы А. Чэхава, што ўзнімае пытанне суадносін нацыянальных і іншанацыянальных элементаў у сцэнічных інтэрпрэтацыях. Расія і Кітай адрозніваюцца гістарычнымі і культурнымі традыцыямі, што адлюстроўваецца ў іх падыходзе да тэатральнага мастацтва. Іерогліфы ў пэўнай меры засцерагаюць Кітай ад чужароднага ўмяшання. Замежныя словы, запісаныя іерогліфамі, набываюць новы сэнс. І гэта стварае складанасці пры перакладзе і інтэрпрэтацыі драматургіі, дзе немагчыма механічна спалучаць дзве розныя традыцыі. Гэта можна ўбачыць у пастаноўцы "Тры сястры" Ліня Чжаахуа ў Цэнтральным інстытуце тэатральнага мастацтва ў Пекіне. Рэжысёр паспрабаваў унесці кітайскія элементы, што мела частковы поспех. Студэнты не заўсёды правільна разумелі ролі і сутнасць п'есы, бо гэта патрабуе сур'ёзнага паглыблення ў драматургію А. Чэхава. Кітайскі нацыянальны менталітэт звычайна аддае перавагу простым і практычным інтэлектуальным структурам, што ўплывае на ўспрыманне і інтэрпрэтацыю замежнай літаратуры [3, с. 22].

У пастаноўцы “Вішнёвага саду” ў Цэнтральным інстытуце тэатральнага мастацтва ў Пекіне кітайскія гледачы не раскрылі яго сацыяльна-псіхалагічнага сэнсу, спектакль быў не да канца зразумелым. Лёс “Вішнёвага саду” ў Кітаі застаецца недастаткова вывучанай тэмай. У даследаваннях згадваюцца толькі факты “кітайскай” біяграфіі твора і аналіз перакладаў, але заўсёды адзначаецца асаблівае становішча п’есы як вынікавага твора чэхаўскай драматургіі. Невычэрпны інтэрпрэтацыйны патэнцыял п’есы, які забяспечыў ёй доўгае жыццё ў часе і ў прасторы, уяўляе цікавую аснову для вывучэння кітайскай рэцэпцыі “Вішнёвага саду” як асобнага аб’екта даследавання.

Першапачаткова ствараецца шырокая карціна трансфармацыі “Вішнёвага саду” ў Кітаі, якая робіць унёсак у даследаванне інтэграцыі творчасці А. Чэхава ў кітайскі літаратурны кантэкст. Кітайская інтэрпрэтацыя выяўляе нацыянальныя рысы ў п’есе і захоўвае яе ўнікальны рускі каларыт, у той час як сучасныя расійскія даследчыкі акцэнтуюць міжнародныя элементы. Такім чынам, кітайскі далягляд узбагачае разуменне п’есы, выяўляючы яе ўніверсальнае ядро.

Уздзеянне сучасных форм заходняй драмы на кітайскі тэатр стала магчымым у часы “культурнай рэвалюцыі”, калі кітайскія рэжысёры пазнаёміліся з матэрыяламі еўрапейскага тэатра. Уплыў радыкальнага еўрапейскага мастацтва прывёў да змены традыцыйных форм і падыходаў у спектаклях, уключаючы сцэнаграфію, акцёрскае ўзаемадзеянне і адносіны з публікай.

Лінь Чжаахуа – выдатны тэатральны дзеяч, які пачаў кар’еру ў акцёрскай сферы і потым паспяхова перайшоў да рэжысуры. У 1989 г. ён заснаваў незалежную тэатральную труп, стаўшы прызнаным аўтарытэтам дзякуючы пастаноўкам 1980-х гг. Яго рэжысёрская практыка разнастайная: і натуралізм, і авангард. Лінь Чжаахуа не прытрымліваецца пэўных сцэнічных традыцый або стыляў. Ён падкрэслівае, што яго творчасць грунтуецца на рэалізме, але ён імкнецца да разнастайнасці драматургіі і ўнікае застарэлых тэатральных канцэпцый [7, с. 55].

Пры спрыянні Міністэрства культуры Кітая і драматычнай студыі “Лінь Чжаахуа” былі падрыхтаваны розныя пастаноўкі п’ес А. Чэхава. Калектывы з Кітая, Расіі, Ізраіля і Канады прэзентавалі спектаклі “Платонаў” і “Вішнёвы сад” на сцэне Кітайскага дзяржаўнага драматычнага тэатра. Лінь Чжаахуа адзначае актуальнасць эмацыйнага досведу герояў рускага пісьменніка, якія шукаюць сваё месца ў хутказменлівым свеце [3, с. 15]. А. Чэхаў стаў натхненнем для кітайскіх творцаў, якія імкнуліся абнавіць

мову і светаразуменне праз просты і даступны для ўсіх тэкст. Стаўленне да А. Чэхава мела антытрадыцыйналісцкі кірунак, яго выкарыстоўвалі як прыклад рэвалюцыйных змен у літаратуры і мове.

Тэатральны фестываль у Пекіне “Вечны А. П. Чэхаў” падкрэсліваў філасофскі і культурны аспект твораў рускага пісьменніка. У рамках мерапрыемства былі паказаны дзве версіі “Вішнёвага саду” – А. Барадзіна і Ліня Чжаахуа. Спектакль Маскоўскага тэатра юнага гледача атрымаў авацыі за даследаванне міжасобасных адносін у свеце прыгажосці. Рэжысёр А. Барадзін заўважыў падабенства светапогляду кітайцаў і рускіх [4, с. 8].

Героі А. Чэхава адлюстроўваюць духоўныя пошукі і “сузіранне сэнсу жыцця”, што адпавядае ўсходняму светапогляду. У 2004 г. у Пекіне папулярным стаў спектакль “Вішнёвы сад” на кітайскай мове. Пастаноўшчык Лінь Чжаахуа надаў класічнаму твору сучасныя элементы, удала сумясціўшы традыцыі і сучаснасць.

Лінь Чжаахуа прытрымліваецца залатой сярэдзіны і не пакідае традыцыйнай драмы, імкнучыся да арыгінальнасці [3, с. 34]. Пастаноўка “Вішнёвага саду” мела поспех і была паказана 10 разоў запар. Лінь Чжаахуа бачыць у п’есе настальгію па старым жыцці і перасцерагае ад магчымай страты маральнасці. Чэхаўскае імкненне да вечнай прыгажосці і дабрыні здольна ўмацаваць мараль у новым часе. “Вішнёвы сад” вылучаецца складанымі вобразамі і пачуццямі. Чытач знаходзіць уласны сімвал вішнёвага саду, які робіцца метафарай чалавечага духу і маральных каштоўнасцяў [6, с. 25]. Правільнае разуменне п’есы залежыць ад часу, які адыгрывае ключавую ролю ў чэхаўскай творчасці [7, с. 117].

У 2009 г. Лінь Чжаахуа прэзентаваў “Вішнёвы сад” у Шанхайскім драматычным тэатры, стварыўшы арыгінальнае мастацкае афармленне. Акцёры стаялі пад драцяной загародай, што ўяўляла пустынную атмасферу. У фінале спектакля, калі вішнёвы сад прадаецца, акцёры застывалі ў скульптурнай карціне [10, с. 15]. Лінь Чжаахуа выказаў меркаванне пра стан кітайскага тэатра, адзначыўшы, што ён заснаваны на еўрапейскіх узорах, і гэта адводзіць увагу ад каштоўных кітайскіх традыцый [10, с. 15].

Спектаклі Ліня Чжаахуа прыцягвалі гледачоў, нават калі не ўсе разумелі змест [8, с. 47]. Ён арганізоўваў паказы ў малой рэпетыцыйнай зале, якая паступова стала тэатрам, вабячы шмат гледачоў [8, с. 47]. Пасля мноства пастановак гледачы патрабавалі вялікай сцэны, але ён палічыў за лепшае захаваць інтымнасць малага тэатра [8, с. 47].

Сучасныя драматургі вучыліся ў А. Чэхава адлюстроўваць драматычную і лірычную сутнасць паўсядзённага жыцця [11, с. 284]. Ва Універсітэце музычнай драмы ў супрацоўніцтве з пяццю факультэтамі была пастаўлена оперная версія “Вішнёвага саду” з кітайскімі імёнамі герояў і элементамі кітайскай оперы [11, с. 284]. Спектакль падкрэсліваў канфлікт старой і новай эліты, а таксама прагрэсіўных мысляроў [11, с. 284]. Кітайскія традыцыі, у тым ліку маджонг і традыцыйныя танцы, паспрыялі поспеху спектакля і сталі актуальнай тэмай для сучаснага тэатра Кітая.

Усходняя традыцыйная драма, у адрозненне ад заходняй размоўнай, належыць да музычнага жанру. Яна ўключае танец, дыялог, спевы і інструментальную музыку. Кітайская музычная драма, у прыватнасці пекінская оперная, мае багатую гісторыю. Аднак многія яе віды адышлі ў мінулае. Паступова еўрапейская драма пачала ўплываць на кітайскі тэатр, садзейнічаючы абнаўленню і пашырэнню рэпертуару. С. Абраццоў адзначаў важнасць захавання ўнікальнасці кітайскага тэатра і разумення адрозненняў паміж кітайскім і еўрапейскім мастацтвам [6, с. 310].

Дзякуючы палітыцы рэформ і адкрытасці ў пачатку XXI ст. адбываецца пашырэнне культурных і эканамічных абменаў. Тэатр змяняецца пад уплывам новых запатрабаванняў і густаў глядачоў. Лінь Чжаахуа імкнецца захаваць традыцыйную драму, укараняючы чэхаўскія п’есы ў сучасны кантэкст.

У 2010 г. у Кітаі адзначалі 150-годдзе А. Чэхава. Спектакль “Тры сястры” Ліня Чжаахуа перадаваў асаблівасці рускага характару, аб’ядноўваў рускую і ўсходнюю філасофію. Сцэнічныя інтэрпрэтацыі А. Чэхава ў Кітаі ўзбагаліся ўплывам усходняй культуры. Сучасныя кітайскія рэжысёры захоўваюць класічнасць п’ес А. Чэхава і ўносяць свае інтэрпрэтацыі, ствараючы чэхаўскую мадэль тэатра, якая адлюстроўвае сучасныя ідэі і стыль.

Лінь Чжаахуа шануе А. Чэхава за мультыкультурнасць і псіхалагізм. У пастаноўках ён раскрывае сутнасць герояў і часавыя сувязі. Кітайскія крытыкі бачаць у яго спектаклях патэнцыял кітайскай гутарковай драмы, падкрэсліваючы незвычайны падыход А. Чэхава да герояў і яго спачуванне ім.

Пастаноўкі драм “Тры сястры” і “Вішнёвы сад” Антона Чэхава ў інтэрпрэтацыі выбітнага кітайскага рэжысёра Ліня Чжаахуа вырашаны ў эстэтыцы дыялогу паміж, здавалася б, несумяшчальнымі культурнымі феноменамі – рускай класікай і класікай кітайскага тэатра, традыцыяналізмам, мадэрнам і ўсходняй тэатральнай практыкай, складаным часам фарміравання ка-

піталістычных адносін у Расіі і не менш складаным перыядам рэформ Дэн Сяпіна ў Кітаі. Пастаноўка твораў А. Чэхава як узору рускай класічнай драматургіі ў інтэрпрэтацыі Ліня Чжаахуа ў Кітаі незвычайна актуальная, яна выклікала прыліў цікавасці да спецыфікі малага, прынцыпова нямасвага, элітарнага тэатра. Мары трох сясцёр вырвацца з правінцыі і пачаць новае жыццё ў Маскве, як і туга герояў “Вішнёвага саду” па рамантыцы традыцый мінулага, якія руйнуюцца пад уздзеяннем рацыянальных і бязлітасных тэндэнцый сучаснасці, вельмі добра адпавядаюць настроям і павевам эпохі рэформ у Кітаі. Рэжысёр Лінь Чжаахуа як пастаноўшчык-эксперыментатар увасобіў гэтыя тэндэнцыі ў найбольш яркім, рэльефным выглядзе і дзякуючы гэтаму змог зрабіць свае авангардысцкія мастацкія задумы прывабнымі і для элітарнай, і для масавай публікі.

*Пераклад з рускай мовы.*

#### Спіс літаратуры

1. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 422 с.
2. **Ван, Пу.** Чехов и “тенденция дедрамматизации” китайской драмы / Ван Пу // Вайго вэньское пинлунь. – 1989. – № 4. – С. 111–114.
3. **Дин, И.** Новаторство спектакля Линь Чжаохуа “Все люди – Гамлеты” / Дин И // Культура и искусство. – 2020. – № 6. – С. 1–9.
4. **Зингерман, Б.** Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – М.: Наука, 2001. – 521 с.
5. **Зингерман, Б. И.** Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
6. **Образцов, С.** Театр китайского народа / С. Образцов. – М.: Искусство, 1957. – 380 с.
7. **Станиславский, К. С.** Стагьи, речи, беседы, письма / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1953. – 520 с.
8. **Хализев, В.** Интерпретация / В. Хализев // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. Энцикл., 1987. – 751 с.
9. **Чжан, Чжан Цзяньхуа.** Антон Чехов в Китае [Электронный ресурс] / Чжан Чжан Цзяньхуа. – 2010. – Режим доступа: <http://www.china-voyage.com/2010/06/chexov-v-kitae>.
10. 张赞. 林兆华导演艺术与话剧“中国学派”的探索发展[J]. 中国石油大学学报: 社会科学版. – 2018(1). – 77 = **Чжан, Юнь.** Аналіз развіцця “кітайскай школы” выканальніцкага майстэрства і тэатральнага мастацтва, узначаленай Лінем Чжаахуа / Чжан Юнь // Часопіс Кітайскага нафтавага ўніверсітэта: Шэхуэй хэсюэбань (выпуск, прысвечаны грамадскім навукам). – 2018(1). – 77.
11. **Шен, Хайтао.** Драматургия А. П. Чехова в Китае XX в.: этапы восприятия [Электронный ресурс] / Шен Хайтао, Л. Д. Раднаева. – 2012. – Режим доступа: [cyberleninka.ru/article/n/dramaturgiya-a-p-chehova-v-kitae-hhveka-etapy-vospriyatiya](http://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgiya-a-p-chehova-v-kitae-hhveka-etapy-vospriyatiya).
12. **Шнейдер, М. Е.** Русская классика в Китае / М. Е. Шнейдер. – М.: Наука. – 1977. – 322 с.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 8 жніўня 2022 г.*

Шэн СІНЬ,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## УКАРАНЕННЕ ПРЫЁМАЎ ЕЎРАПЕЙСКАГА АВАНГАРДУ Ў СПЕКТАКЛІ ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА КІТАЯ КАНЦА ХХ ст.

УДК 792.09(510)“19”

У артыкуле разгледжаны пастаноўкі кітайскіх драматычных тэатраў канца ХХ ст., вызначаны асноўныя рэжысёрскія прыёмы традыцыйнага кітайскага тэатра і прыёмы еўрапейскага авангарднага тэатра, праведзена паралель з асаблівасцямі іх выкарыстання ў асноўных тэатральных школах авангардысцкага кірунку. Сфармуляваны асаблівасці тэатральнага авангарду Кітая канца ХХ ст. у кантэксце творчасці асноўных прадстаўнікоў рэжысуры кітайскага тэатра, творы якіх спалучалі традыцыі еўрапейскага тэатральнага авангарду з рэжысёрскімі прыёмамі кітайскага традыцыйнага тэатра.

Ключавыя словы: *еўрапейскі авангард, драматычны тэатр Кітая канца ХХ стагоддзя, традыцыйны кітайскі тэатр, рэжысёрскі прыём, вербалізацыя.*

The article considers the productions of Chinese drama theaters of the late XX century, identifies the main directing techniques of traditional Chinese theater and the techniques of the European avant-garde theater, a parallel is drawn with the peculiarities of their use in the main theater schools of the avant-garde direction. The features of the theatrical avant-garde of China at the end of the 20th century are formulated in the context of the work of the main representatives of the direction of the Chinese theater, works that combined the traditions of the European theatrical avant-garde with the directing techniques of the Chinese traditional theater.

Багатая гісторыя кітайскага тэатра налічвае больш за тысячу гадоў. За гэты час паўстала велізарная колькасць жанраў. Разам з тым выкарыстанне прыёмаў і выразных сродкаў традыцыйнага кітайскага тэатра за межамі Паднябеснай успрымалася даследчыкамі і ў тэатральных колах як элемент усходняй экзотыкі. З павелічэннем цікавасці сусветнага тэатра да з’яў кітайскай сцэны стаўленне да традыцыйнай тэатральнай культуры змянілася. Пачаўся плённы працэс узаемапрапанікнення тэатральных дасягненняў. Асабліва гэта выявілася ў трансфармацыях драматычнага мастацтва. Прынцыпы і рэжысёрскія прыёмы еўрапейскай драмы, трапляючы на сцэну кітайскага тэатра, садзейнічалі яго пераўтварэнню. Асабліва заўважна гэта стала пасля маадзедунаўскай “культурнай рэвалюцыі”, калі драматургі і рэжысёры атрымалі магчымасць непасрэдна знаёміцца з працамі еўрапейскіх калег.

Кітайскія студэнты і тэатральныя дзеячы, навучаючыся за мяжой, спасцігалі асновы псіхалагічнага рэалістычнага тэатра К. Станіслаўскага, еўрапейскага і рускага тэатральнага авангарду, ля вытокаў якога стаялі А. Жары, Т. Тцара, Т. Кантор, Ж. Л. Баро, П. Брук, Г. Крэг, Б. Брэхт, А. Арто, У. Меерхольд, С. Эйзенштэйн, М. Яўрэінаў, А. Таіраў, Я. Вахтангаў і інш. Набытыя веды, засвоеныя ўменні выступілі своеасаблівым сінтэзам кітайскай і еўрапейскай тэатральных культур. Пачалося актыўнае ўзаемадзеянне тэатральных ідэй і рэжысёрскіх прыёмаў, якія абумоўліваюць новыя мастацкія канцэпцыі [1, с. 80].

Еўрапейскае тэатральнае мастацтва, якое карэнным чынам адрознівалася ад кітайскага традыцыйнага тэатра, прывяло апошні да ады-

ходу ад кансерватыўнай структуры пастановак, садзейнічала пашырэнню палітры выразных сродкаў у сцэнаграфіі і рэжысуры, трансфармацыі ролі акцёра ў спектаклі і яго існавання ў сцэнічнай прасторы, узаемадзеяння з глядзельнай залай. Сінтэз рэжысёрскіх канцэпцый не роўны сумарным злучэнням пастановачных метадаў, прыёмаў і выразных сродкаў, ён дыктуе шлях стварэння ўнікальных відовішчана-сэнсавых сімбіёзаў. Кітайская рэжысура 1980–1990-х гг. мела зусім адрозныя этычныя, эстэтычныя і маральна-асобасныя дамінанты, таму падобная інтэграцыя набыла неверагодна разнастайныя формы [1, с. 83].

Актуальнымі ў кантэксце дадзенага даследавання будуць артыкулы кітайскіх мастацтвазнаўцаў з рэцэнзіямі на спектаклі кітайскіх рэжысёраў перыяду 1980–1990-х гг. Сярод аўтараў вылучым Пэн Цзіна, Ю Ліня, Цаа Юй, Лю Сяпіна, Чэнь Чуанмэя і інш. Асаблівую цікавасць у гэтым плане ўяўляе артыкул “Узаемаадносіны Расіі і Кітая ў сферы рэжысёрскага мастацтва ў 30–80-я гг. ХХ ст.” Ван Жэнгуа [2, с. 2].

Мэта артыкула – акрэсліць спецыфіку рэжысёрскіх прыёмаў тэатра еўрапейскага авангарду, якія выкарыстоўваліся ў кітайскіх пастаноўках канца ХХ ст.

Галоўная ідэя, што структуравала пошукі тэатральных авангардыстаў, – ідэя радыкальнай змены ролі тэатра, спосабу і сэнсу яго існавання ў культурнай прасторы. Найважнейшым з аспектаў, дзе адбыліся адчувальныя змены, можна назваць вербальнасць, матэрыяльна выяўленую ў мастацкай мове спектакляў. У асноўным драматычнае дзеянне ў пастаноўках падтрымлівалася словам, якое трансфармавалася з дапамогай тэмбру, тэмпу і рытму на фоне паніжэння

ролі астатніх выразных сродкаў гэтага віду мастацтва. “Вербальная дамінанта” была заснавана на адпрэчванні арыстоцэлеўскай тэорыі мімезісу. Авангардысты бачылі прамую супярэчнасць у лубачнай выяўленчасці старога тэатра і яго ўмоўнай прыроды [3, с. 35].

У пошуках трансляцыі думкі ў якасці дадатковых сродкаў прыхільнікі авангарду прыходзяць да ідэі яго несвядомага выражэння, свабоднага ад кантролю розуму. З гэтай канцэпцыяй карэлююць прыёмы тэхнікі ўсходніх акцёрскіх школ, якія прадугледжваюць выкананне некалькіх роляў адным акцёрам, наўмыснае парушэнне паслядоўнасці дзеяння і часу, адсутнасць імкнення да стварэння ярка выяўленага камунікацыйнага прыёму і генеральнага сэнсу пастаноўкі. Так, у тэатры французскага пісьменніка і тэатральнага дзеяча А. Арто слова зрошчвалася з жэстам, пластыкай, дыханнем і інш. У выніку гэтага нараджаліся слова-жэст, слова-пластыка, слова-дыханне, слова-спазм, звычайная семантыка якіх замянялася танічнай, падуладнай толькі падсвядомаму ўспрымання [4, с. 5]. У трупі італьянскага тэатральнага рэжысёра і педагога Э. Барбы спектакль – сутыкненне моўных кодаў, якія бянтэжылі глядача і выклікалі працэс актыўных асацыяцый. У канцэпцыі статычнага тэатра бельгійскага драматурга і філосафа М. Метэрлінка пераважала маўчанне як выразнік схаванага сэнсу. Тэатр французскага драматурга, заснавальніка тэатра абсурду Э. Іанеска імкнуўся да расстаноўкі слоў у парадаксальным, адваротным лагічным парадку. Такім чынам, слова траціла сваю сэнсавую абалонку і вызвалалася ад зместу [3, с. 21]. Акцёрскі трэнінг англійскага рэжысёра тэатра і кіно П. Брука быў скіраваны на пераадоленне разважлівасці ў адносінах да мовы. Устанаўленне ўнутранага адзінства паміж эмоцыямі, мовай цела і прамовай было заклікана разбурыць інтэлектуальны пачатак слова [5, с. 18]. Авангардысты сфарміравалі ўласную сістэму метадаў артыкуляцыі думкі, якая ляжыць у сферы трансфармацыі слова ў бок узмацнення яго гука-танальных характарыстык, зрошчвання слова з эмоцыяй і цялеснымі праявамі, пазбаўлення слова сэнсавай абалонкі, поўнай адмовы ад вербальнага выказвання і г. д.

Дадзеная канцэпцыя авангардысцкай тэатральнай плыні вельмі арганічна злучылася з кітайскай рэжысурай, у аснове якой ляжалі прыёмы традыцыйнага кітайскага тэатра, заснаваныя на семантыцы жэста, пластыкі, грыву, касцюма і баявога мастацтва. Ідэі еўрапейскага авангарду, трапіўшы на глебу традыцыйнага кітайскага тэатра, спарадзілі ўнікальныя рэжысёрскія прыёмы, стылі і формы спектакляў [2, с. 3].

Спектакль “Закаханы насарог”, пастаўлены ў Кітайскім маладзёжным мастацкім тэатры па драме Ляа Імэй рэжысёрам Мэн Цзіньхуэй у 1999 г., меў шмат вакальных нумароў і гука-рытмічных дэкламацый [2, с. 2]. Вельмі цікавым стаў прыём лінгвістычнай гульні з глядачом, які адсылае да мультымоўных эксперыментаў Э. Барбы. У сцэне “заняткі па навучанні каханню” персанажы ў форме імправізацыі паўтаралі прапанову на розных мовах, а потым выказвалі ўласнае меркаванне пра каханне, трапляючы ў пэўны музычны рытм, надаючы тэксту рытмічную семантыку [6, с. 133]. Ідэя дэперсаніфікацыі была рэалізавана ў клоўнскіх, буфонных і фарсавых вобразах персанажаў, якія перыядычна размаўлялі на тарабаршчыне, што адсылала глядача да аналогій з пастаноўкамі П. Брука, дзе рабілася спроба “абяссэнсіць” слова.

Яшчэ адной пастаноўкай, у якой яскрава выявіліся мадэрнісцкія эксперыменты, стаў спектакль рэжысёра Сюй Сяжуна паводле п’есы “Пер Гюнт” нарвежскага драматурга Г. Ібсена, створанай у жанры філасофскай трагедыі з камедычным адценнем. Прэм’ера адбылася ў Цэнтральнай драматычнай акадэміі “Паўночны тэатр” у 1983 г. Спецыфіка акцёрскай ігры ў спектаклі была падтрымана традыцыйнай кітайскага тэатра: выкарыстанне выразных сродкаў вакалу, харэаграфіі, баявых мастацтваў, спецыфічнай пластыкі [2, с. 3]. У якасці прыёму, які радніць гэтую пастаноўку з тэатрам авангарду, была выкарыстана маўленчая імправізацыя. Акцёры імправізавалі ў дыялогах, а глядачы ў пэўных момантах: любы з прысутных на спектаклі мог уключыцца ў гульні і падтрымаць нязмушаную гутарку, даць аб’ектыўную ацэнку ўчынкам персанажаў [7, с. 12]. Вызначыўшы форму спектакля “ілюзія жыцця”, рэжысёр абвясціў яго асноўную ідэю: “жыццё – гульня”, і ўвасобіў яе на сцэне атмасферай ляльнага музычна-рытмічнага свету, які дэкларуе вызваленне сцэны ад “жывога” чалавека, а таксама жывога слова, характэрнага для тэатра футурызму [4, с. 9].

У спектаклі “Абсалютны сігнал”, пастаўленым на сцэне Кітайскага маладзёжнага мастацкага тэатра ў 1982 г. па п’есе Гаа Цынцзяня і Лю Хуэюаня ў жанры драмы рэжысёрам Гаа Сіньцзянем, былі выкарыстаны прыёмы традыцыйнай кітайскай рэжысуры: увядзенне музычнага рытму ў пантамімічныя сцэны, музычны рэчытатывы, апраўданне адсутнасці рэквізіту беспрадметным акцёрскім дзеяннем [2, с. 2]. З традыцый еўрапейскага авангарду рэжысёр выкарыстаў замену тэксту зонай маўчання (адсылка да тэатра М. Метэрлінка): замест слоў “гаварылі” сімвалы, якія дазвалялі глядачу ўсвядоміць псіхалогію персанажаў на больш тонкім узроўні [4, с. 7].

Паступова пераходзячы на больш абагульненыя вобразы, рэжысёр прэзентаваў цягнік як сімвал грамадства, дзе кожны адказвае за ўсіх [8, с. 65].

Яшчэ адным эксперыментам у галіне тэатральнай вербальнасці стаў спектакль “Поле жыцця і смерці”, пастаўлены паводле трагедыі Сяа Хуна ў 1999 г. у Кітайскім нацыянальным драматычным тэатры рэжысёрам Цянь Цянь Цыньсінем у форме гратэску. Прыёмам “мінус дэкарацыі” [2, с. 3] ён быў блізкі да спектакляў традыцыйнага кітайскага тэатра. Прыёмы тэатра авангарду былі прадстаўлены актёрскай імправізацыяй, якая прадугледжвае поўнае фізічнае і псіхалагічнае разняволенне. На працягу ўсёй пастаноўкі актёры існавалі на кантрасце паміж смуткам і радасцю, балансавалі ў псіхалагічным стане “на мяжы”, што правакавала яркія індывідуальныя эмацыйныя рэакцыі, калі пластыка выходзіла з-пад кантролю, а голас мадуляваўся ад шэпту да хрыпаты ці крыку (аналогія з тэатрам А. Арто) [9, с. 14].

У 1988 г. у эксперыментальным тэатры “Цэнтральная акадэмія драмы” рэжысёрам Сюй Сяажунам па драме Чэнь Зіду і Чжу Сяапінна быў пастаўлены спектакль “Хронікі Сангшупін”. Згодна з традыцыямі кітайскага тэатра танцавальныя рухі ў ім спалучаліся са спевамі ў пралогі і фінале, а сам апавед і каментары да яго былі выкананы опернай групай [2, с. 2]. Эксперыментальным авангардным прыёмам у спектаклі можна лічыць разнастайныя “атракцыёны”, што эпаціруюць публіку: маўленне артыстаў, злучаючыся з эмоцыяй і імпульсіўнай пластыкай, траціла семантычную інтэлектуальную абалонку (адсылка да эксперыменту П. Брука). Напрыклад, Лі Цзіньдоу поўзаў па зямлі, як жывёла, пераносячы на спіне працаўнікоў тэхнічнай службы, а Юэхуа ў масцы малпы рабіў малпавае шоу [11, с. 38]. У некаторых сцэнах эпатаж выяўляўся ў дэманстрацыі адкрыта грубых сцэн, якія дазваляюць згадаць “тэатр жорсткасці” А. Арто [11, с. 39].

Такім чынам, тэатральныя пастаноўкі кітайскіх драматычных тэатраў перыяду 1980–1990-х гг. ішлі шляхам сінтэзу мастацкіх прынцыпаў традыцыйнага кітайскага тэатра і рэжысёрскіх прыёмаў тэатра авангарду. Спецыфіка традыцыйнага кітайскага тэатра выражалася ў наяўнасці вакальных партый і харавых нумароў, гука-рытмічных дэкламацый, элементаў баявых мастацтваў, знакавасці ў пластыцы актёраў, масак, стылізаваных пад традыцыйныя, а таксама ў адсутнасці сцэнаграфічнага асяроддзя. Спецыфіку тэатра авангарду падтрымлівалі прыёмы вербальнай дэфармацыі, выяўленыя ў танальнай і рытмічнай змене маўлення,

выкарыстанні неіснуючай мовы, сінтэзе розных лінгвістычных кодаў, зрошчванні маўлення з эмоцыяй і мовай цела, маўленчай імправізацыі і парадзіраванні. Гэтыя прыёмы дазволілі супрацьпаставіць рэальнасць умоўнасці, якая, прытрымліваючыся стрыжнёвай канцэпцыі тэатра авангарду, становіцца асноўным метадам рэжысуры.

*Пераклад з рускай мовы.*

### Спіс літаратуры

1. Худякова, М. И. Традиции авангарда в спектаклях Кристофа Маргалера / М. И. Худякова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – № 6. – С. 79–86.
2. Ван, Жэнгуо. “Стиль” китайской традиционной оперы в искусстве А. Я. Таирова [Электронный ресурс] / Ван Жэнгуо. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-kitayskiy-traditsionnyu-operu-v-iskusstve-a-ya-tairova>. – Дата доступа: 06.08.2022.
3. Мальцева, Ю. М. Преодоление вербальной тотальности в театре авангарда как аспект трансформации метаязыка искусства / Ю. М. Мальцева // Дискуссия: философские науки. – 2021. – № 3. – С. 34–38.
4. Максимов, В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто : автореф. дис. ... докт. иск. : 17.00.01 / В. И. Максимов ; Рос. акад. театр. иск-ва. – СПб., 2001. – 16 с.
5. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Прогресс, 1976. – 216 с.
6. 向莹琪. 谈《恋爱的犀牛》中的现代主义特征[J]. 青年文学家, 2020:3 = Сян, Инцы. Размова пра мадэрнісцкія рысы ў “Закаханым насарозе” / Сян Инцы // Маладыя пісьменнікі. – 2020. – № 3. – С. 132–135.
7. 丁礼宁. 论新时期国内导演对易卜生戏剧作品的现代性诠释[D]. 上海戏剧学院, 2008 = Лінін, Дзін. Пра сучасную інтэрпрэтацыю драматычных твораў Ібсена айчыннымі рэжысёрамі ў новую эпоху / Лінін Дзін. – Шанхай : Шанхайская тэатральная акадэмія, 2008. – 17 с.
8. 彭璟. 平地一声闷雷响 – 从艺术手法看高行健《绝对信号》的现代价值. 华南师范大学, 2017 = Пэн, Цзын. Прыглушаныя грымоты на роўным месцы – сучаснае значэнне “Абсалютнага сігналу” Гаа Сінцзяня з пункту гледжання мастацкага падыходу / Пэн Цзын // Такійская літаратура. – 2017. – № 7. – С. 58–67.
9. 闫珺. “曹禺戏剧文学奖”获奖剧目系列研究之《生死场》编剧艺术特色分析[D]. 山西大学, 2014 = Янь, Цзюнь. Аналіз мастацкіх характарыстык драматурга-рэжысёра фільма “Поле жыцця і смерці”, аднаго з серыі даследаванняў для ўзнагароджання п’есы прэміяй “Прэмія Цаа Юя ў галіне драматургіі і літаратуры” / Янь Цзюнь. – Шанхай : Ун-т Шаньсі, 2014. – 25 с.
10. 杨戈. 中国观众对小剧场中改编外国剧目的接受问题探析 – 以《一个无政府主义者的死亡意外》的成功为例[J]. 戏剧之家, 2014(11):48–52 = Ян, Гэ. Аналіз прымянення кітайскай аўдыторыяй адаптацый замежных п’ес у малых тэатрах – на прыкладзе поспеху “Выпадковай смерці анархіста” / Ян Гэ // Тэатральны дом. – 2014. – № 8. – С. 50–52.
11. 吕效平. “从《桑树坪纪事》到《黄土谣》 – 兼论中国当代戏剧的“现代化”与“中国化”.” 戏剧与影视评论. (2018) = Лю, Сяапін. Ад “Хронікі Сангшупін” да “Балады пра Хуанту” – абмеркаванне “мадэрнізацыі” і “кітайскасці” сучаснай кітайскай драмы / Лю Сяапін // Агляд драматургіі і кіно. – 2018. – № 6. – С. 37–45.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 8 жніўня 2022 г.*

Цынь ЧЖАНЬГО,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## СКАНДЫНАЎСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ Ў КІТАЙСКІХ ТЭАТРАЛЬНЫХ ПАСТАНОЎКАХ ПАЧАТКУ ХХІ ст.: СУАДНОСІНЫ АЎТАРСКАГА І РЭЖЫСЁРСКАГА

792.2.026(510)“20”:821.113-2

У артыкуле разглядаюцца праблемы вытлумачэння, спосабы інтэрпрэтацыі і прыёмы ўвасаблення твораў класікі скандынаўскай драматургіі (Г. Ібсена і А. Стрындберга) у тэатральным мастацтве Кітая пачатку ХХІ ст.

Ключавыя словы: *скандынаўская драматургія, кітайскі тэатр пачатку ХХІ ст., рэжысура, рэжысёрскі прыём, вобраз, сімвал.*

The article deals with the problems of interpretation, methods of interpretation and methods of translating the works of the classics of Scandinavian drama (G. Ibsen and A. Strindberg) in the theatrical art of China at the beginning of the 21st century.

На станаўленне кітайскага драматычнага тэатра моцна паўплывала скандынаўская драматургія і, перш за ўсё, творы прадстаўнікоў “новай драмы” Генрыка Ібсена і Аўгуста Стрындберга. Прадстаўнікоў тэатральнага мастацтва Кітая прыцягвала накіраванасць на пошук першаасноў мадэлі светаразумення, праблематыка, ярка выяўленая ў сацыяльна-крытычным пафасе, востры маральна-філасофскі канфлікт, дакладны каларыт месца і часу дзеяння, устаноўка на жыццёпадабенства, адкрыты фінал, перавага дыялогу над учынкам, дыскусійнасць, псіхалагізм, сімвалізм. Кітайскі філосаф Ху Шы ў артыкуле “Ібсенізм” адзначыў неацэнную ролю драматурга Г. Ібсена ў развіцці кітайскага тэатра і кітайскай культуры ў цэлым: ён паўстаў “літаратурным байцом”, “сацыяльным крытыкам” і “рэвалюцыянерам”. Адлюстраваныя ў яго творах грамадзянскія якасці даюць плённую глебу для рэжысёрскіх разважанняў, інтэрпрэтацый і пабудовы разнастайных вобразных канструкцый на сцэне [2, с. 4].

Варта адзначыць, што сістэматызаваных мастацтвазнаўчых даследаванняў пра кітайскі тэатр гэтага перыяду вельмі мала, а даследаванні пра кітайскі тэатр на беларускай мове амаль цалкам адсутнічаюць. Цікавы аналіз кітайскіх дзеячаў тэатра ХХІ ст. кітайскіх мастацтвазнаўцаў Ян Міцяна, Лі Наня, Гаа Сяціна, Чжан Нэнцюаня, Пань Ліфэна, Пэй Сяасуна, і ў прыватнасці артыкул Дзін Лініна “Пра сучасную інтэрпрэтацыю драматычных твораў Ібсена айчыннымі рэжысёрамі ў новую эпоху” [2, с. 6].

Мэта артыкула – раскрыць спецыфіку перакладу драматургічных тэкстаў скандынаўскай класікі на мову тэатральнай рэжысуры ў драматычным тэатры Кітая ХХІ ст., вызначыць суадносіны аўтарскага і рэжысёрскага.

Праблема набыла вялікае значэнне ў сувязі з пераасэнсаваннем ролі рэжысёра ў інтэрпрэтацыі драматычнага твора. Калі ля вытокаў развіцця рэжысёрскага тэатра пастаноўшчыкі ішлі шля-

хам пошуку невербальных сродкаў выразнасці, пластыка-графічнай мовы, што прадугледжвала трансфармацыю простых аб’ектаў у семантычныя канструкцыі, то ў сучасным тэатры тэкст становіцца матрыцай, у якую рэжысёр можа сінтэзаваць уласную канцэпцыю. Калі першапачаткова пастаноўшчык выбудоўваў дыялог драматурга з гледачом, то цяпер ён накіраваны на ўласны дыялог з аўдыторыяй і самім сабой, выкарыстоўваючы драматургічны тэкст у якасці тэмы для зносінаў [3, с. 87]. Таму класічная драматургія з агульналавачымі праблемамі асабліва папулярная сёння.

Мова, на якой рэжысёр вядзе дыялог, – гэта мастацкая вобразнасць. Актуальнае сцвярдэнне А. Арто пра мову сімвалаў як неад’емны атрыбут тэатра будучыні: “Спектакль павінен быць зашыфраваны ад пачатку да канца, як быццам ён напісаны на нейкай новай мове, здольнай выводзіць дух гледача на іншыя планы Быцця” (цыт. паводле: [4, с. 8]). У сучасным тэатры прасочваецца тэндэнцыя трансфармацыі вобразнасці ад звычайнага сімвала ў яго традыцыйным аспекце да новай праявы – умоўнай сімвалізацыі. Пад *традыцыйным сімвалам* варта разумець вобразнае абазначэнне, звязанае з паняццямі рэлігіі, міфалогіі, фальклору, якое наладжвае непасрэдную сувязь паміж вобразам і абазначаным ім аб’ектам, што раскрывае сутнасць з’явы. Так, напрыклад, *карона* становіцца знакам улады, *дрэва* – знакам жыцця, а *крыж* – знакам лёсу.

Раскрываючы тэорыю архетыпаў, К. Г. Юнг разважаў пра прыроду вобразнасці: “Сімвал у тэатры – такая камбінацыя візуальных і акустычных сродкаў выразнасці, якая здольная правакаваць свядомасць на дасягненне сэнсавых паралеляў з працэсамі, што азначаюць і тлумачаць нешта з галіны несвядомага” [5, с. 134]. Тэатральная пастаноўка павінна быць набліжана да прыпавесці, у якой рэжысёр шукае ключ да законаў светабудовы. Сцэнарыст і рэжысёр Аркадзь Раскін пісаў: “Хрыстос гаварыў прыпа-

вещі, каб іх сэнс апасродкаваўся жыццём. У момант жа апасродкавання ў слухача павінна на пазалагічным узроўні адбыцца ўнутранае ўсведамленне Боскага адкрыцця, павінна асвятліцца Таямніца Быцця” [6, с. 25]. Сімвалізацыя спрыяе фарміраванню ў гледача ўяўлення пра аб’ект, а з сукупнасці ўяўленняў фарміруецца вобраз, які працуе на агульную канцэпцыю спектакля.

Даследчыца В. Алясенкава прапануе сістэму, дзе “сімвалічны вобраз можа быць рэалізаваны не толькі як а) самастойны сімвалічны вобраз на базе аднаго аб’екта, але і як б) сімвалічны вобраз персанажа (калі персанаж становіцца ўмоўным сімвалам, г. зн. аб’ектам персаніфікацыі абстрактных паняццяў і прынцыпаў) і нават в) сімвалічны вобраз спектакля (як найвышэйшае дасягненне арганічнага ўзаемадзеяння ўсіх сімвалічных элементаў у спектаклі ў агульным ключы рэжысёрскай канцэпцыі)” [3, с. 73]. Менавіта сімвалічны вобраз спектакля, узводзячы найвышэйшую надбудову над драматургічным тэкстам, стварае семантычную структуру, што адрознівае аўтарскае ад рэжысёрскага і забяспечвае ўніверсальнасць дыялогу з гледачом. Разгледзім, як аўтарскі пачатак скандынаўскіх драматургаў інтэрпрэтаваўся ў рэжысёрскіх канцэпцыях кітайскіх пастацовак пачатку XXI ст.

Драма “**Бацька**” *Аўгуста Стрындберга*, у якой канфлікт паміж мужам і жонкай змешваецца з праблемай выхавання дзяцей, пры больш глыбокім чытанні раскрываецца як беспрэцэдэнтная і непрымірымая барацьба за ўладу паміж поламі. Вынікам супрацьстаяння аўтар бачыў паразу і смерць мужчыны. У спектаклі (2004, Шанхайскі цэнтр драматычнага мастацтва) рэжысёр Чжаа Лісінь абвастрыў канфлікт да ўзроўню вайны, у якой няма пераможцаў. Як ключ да разумення адзінства і барацьбы ўзаемадапаўняльных прынцыпаў мужчынскага і жаночага рэжысёр скарыстаў традыцыйны кітайскі сімвал *інь-ян*, абазначаны чорнымі касцюмамі мужчын і белымі – жанчын. У выніку перавагі жаночай энергетыкі над мужчынскай гармонія была парушана і адбылося разбурэнне сям’і [7, с. 19].

Самастойным сцэнаграфічным вобразам стаў дом як сімвал сям’і, стабільнасці і шчасця. З трох бакоў сцэны былі пабудаваны гнятліва высокія жалезна-шэрыя сцены, паміж імі – каркас даху. Абстрактныя і несметрычныя лініі тонка падзялялі прастору сцэны і намякалі на крызіс дысбалансу, з якім сутыкаецца сям’я. Па меры абвастрэння канфлікту і разбурэння стасункаў “дах” разлятаўся на кавалкі. У другой палове з узмацненнем вар’яцтва галоўнага героя знікаў “падмурак” (каркас “дома” распадаўся і паднімаўся высока ўверх як востры клінок, які наносіць удар па кожным чалавеку ў разбітай сям’і) [7, с. 20].

У адрозненне ад ледзяной сцэны і халоднай, нардычнай харэаграфіі акцёры з іх гарачай гаворкай і пластыкай асацыяваліся ў гледачоў з полымем. Сістэма вобразаў, якія сімвалізуюць канфлікты, разбурэнні, боль, псіхалагічныя траўмы, дазволіла рэжысёру лагічна выйсці на ўзровень сімвалічнага вобраза спектакля. Галоўны герой Адольф па-за сям’ёй адказваў за працу санітараў. І рэжысёр увёў у дзеянне ўсяго спектакля санітараў, якія стваралі фон і давалі адчуванне, што падзеі адбываюцца ў псіхіятрычнай клініцы. Гэта падштурхоўвала гледача да думкі, што адносіны ў сучаснай сям’і не здаровыя і іх трэба лячыць [7, с. 22].

*Генрык Ібсен* у п’есе “**Пер Гюнт**” праз асэнсаванне жыццёвага шляху героя даследаваў асноўныя філасофскія пытанні сэнсу жыцця і прызначэння чалавека. Гісторыя Пера – прыпавесць: ён даваў волю эга, але ў выніку скараўся, таму што ў яго ўсё яшчэ было бескарыслівае чаканне і каханне, а яго пакорлівае ўсведамленне жыццёвых памылак паказвала, што пакаянне – цудоўная рэч. П’еса максімальна сімвалічная, яе вобразная сістэма так ахарактарызавана самім драматургам: “Духоўны агонь гарыць, жывая вада бруіць, Боскае святло ззяе”. Жывая вада – гэта сімвал кахання Сольвейг да галоўнага героя, супрацьлегласць гарэння духу, гнуткі і ўсюдысны духоўны агонь – сімвал усёпранікальнай веры, праяўленай у кульмінацыі п’есы, Боскае святло – гэта дараванне, пасланае герою ў фінале [2, с. 12].

У аднайменным спектаклі (2009, Пекінскі політэатр) рэжысёра Ван Янсун вобразы, закладзеныя драматургам, узмоцнены пры дапамозе гратэску. Мастацкі сімвалізм злучыў два светы: эмпірычны і трансэндэнтны, рэальны і фантазійны. У плыўным, шматгранным апаведзе п’есы чалавечыя праблемы суседнічаюць з Боскімі адкрыццямі, над якімі трэба задумацца гледачам [2, с. 15].

Сімвалічны вобраз спектакля – увядзенне ў апавед мегалітычных статуяў з вострава Пасхі, што да гэтага часу застаюцца загадкай для чалавецтва. Здаецца, у іх хаваецца таямніца светабудовы, што цягам пастаноўкі інтэрпрэтавалася кожным гледачом па-свойму. Наватарскі стыль Ван Янсун – “матрыца каменных статуяў” – заключаўся ў манатонным апавяданні гісторыі, перарываным яркімі вобразнымі сцэнамі [2, с. 18].

Цэнтральная ідэя п’есы – “чалавек павінен заставацца верным самому сабе”. Рэжысёр сканцэнтраваўся на ёй. Былі выкарыстаны тры акцёрскія тэхнікі. Прыём “стары іграе маладога”: акцёр сталага веку пераўвасабляўся ў маладога Пера і “пражываў” яго жыццё, узмацняючы значэнне хуткаплыннасці часу. Персанажы маці і жонкі аб’ядноўваліся ў адзін вобраз, які выконвала адна актрыса, увасабляючы псіхалагічную абагульненасць ролі жанчыны ў жыцці муж-

чыны. Большасць акцёраў ігралі больш за дзве ролі. У выніку ў глядача ўзнікала думка, што ўсё жыццё чалавека – гэта змена роляў [2, с. 18].

“**Лялечны дом**” Г. Ібсена – п’еса пра абуджэнне жанчын, якія пачалі адчуваць уласны гонар і годнасць. Праз гісторыю гераіні, што ўцякла пасля ўсведамлення эгаізму мужа, паказваюцца супярэчнасці паміж уяўнымі ідэаламі і рэальнасцю. У спектаклі (2018, Пекінскі сталічны тэатр) рэжысёра Хань Ціна вобраз галоўнай гераіні сімвалізуе самапавагу і высокія маральныя якасці і выводзіцца на пярэдні план. Пастаноўка Хань Ціна – гэта даследаванне чалавечай прыроды, адносін і абавязкаў людзей адзін перад адным, перад сабой, перад сям’ёй і грамадствам. Наіўнасць і гулівасць гераіні першай паловы спектакля натуральна пераходзяць у сілу і рашучасць другой паловы, што дазволіла прасачыць вобраз у развіцці, убачыць псіхалагічную логіку развязкі. Сімвалічны вобраз спектакля: чалавек набывае свабоду толькі ў тым выпадку, калі бярэ на сябе адказнасць [8, с. 198].

Рэжысёр адышоў ад прыёмаў умоўнага ўсходняга тэатра і засяродзіў увагу на акцёрскай тэхніцы, вывастранных прыёмах выразнасці, рухах і жэстах, дакладнай інтанацыі, што перадае падтэкст. Хань Цін ішоў ад слова, выбудоваў логіку аповеду, думак і ўчывкаў галоўных герояў, прапануючы не толькі складаную мову, але і складаную калізію чалавечай прыроды. На сцэне, дзе няма ніводнага бяздзейнага слова, стваралася рэалістычная сітуацыя, якая прарывалася скрозь час і прастору [9, с. 56].

Адзін з самых папулярных спектакляў паводле Г. Ібсена – “**Вораг народа**” рэжысёра Ліня Чжаахуа (2014, Пекінскі політэатр). П’еса закранае пытанні справядлівасці, сумлення, адзіноты. У ёй востра ставіцца праблема аховы навакольнага асяроддзя – сацыяльная праблема чалавечтва. Рэжысёр меў досвед пастаноўкі твора раней, і ў новым рашэнні адмовіўся ад эксперыментаў, сінтэтычнай акцёрскай тэхнікі, тэхнічных інавацый, прытрымліваючыся прынцыпаў рэалістычнага тэатра. Ён уважліва і беражліва паставіўся да арыгінальнага тэксту, захоўваючы сюжэт, характарыстыкі герояў. Галоўны герой доктар Стокман, насуперак звыкламу прачытання, – не гераічная фігура, поўная велічы і значнасці, а наадварот, чалавек з пераменлівым, складаным характарам, канфліктны і незгаворлівы. Рэжысёр дапоўніў вобразы персанажаў некаторымі гумарыстычнымі адценнямі, а таксама ўзмацніў фінал п’есы, у выніку чаго заключны маніфест супраціву вымаўляецца шэптам, робячы дэкларацыю больш шакавальнай, чым заклік да зброі [10, с. 123].

Мізансцэнаванне ў спектаклі вырашана ў мінімалістычным стылі. Акцёрскае дзеянне выбу-

давана на двух асноўных пунктах апоры: стол злева і крэсла справа. Асноўны прыём пастаноўкі – “тэатр мінус”, які прадугледжвае адсутнасць большасці прыкмет тэатра і бачнай акцёрскай ігры, дзякуючы чаму сімвалічным вобразам спектакля становіцца “тэатр без тэатра”. У выніку ў глядачоў складаецца ўражанне, што акцёры не іграюць, а жывуць на сцэне [10, с. 124].

Такім чынам, суадносячы аўтарскае і рэжысёрскае ў працэсе ўвасаблення скандынаўскай драматургіі на сцэне кітайскага тэатра пачатку XXI ст., можна зрабіць выснову пра паважлівае стаўленне кітайскіх рэжысёраў да драматургічнага тэксту і яго ідэйнага зместу. Асноўны прынцып інтэрпрэтацыі можна выказаць як “скарачаць, але не падрабляць”. Рэжысёрская канцэпцыя будавалася на прыёме ўзмацнення сімвалічных вобразаў персанажаў сродкамі індывідуальнай характарнасці, гратэску, увядзення самастойных сімвалічных вобразаў, якія выражаюць індывідуальныя мадэлі светаразумення: “жыццё – псіхіятрычная клініка”, “жыццё – гульня”, “жыццё – зона адказнасці”, “жыццё – тэатр без тэатра”.

*Пераклад з рускай мовы.*

#### Спіс літаратуры

1. **Осипова, Э. В.** Европейское и восточное театральное искусство в метакультурном пространстве / Э. В. Осипова // Ойкумена. – 2010. – № 1. – С. 43–53.
2. 丁立宁. 论新时期国内导演对易卜生戏剧作品的现代诠释. 上海: 上海戏剧学院, 2008: 34 = **Лінін, Дзін.** Пра сучасную інтэрпрэтацыю драматычных твораў Ібсена айчыннымі рэжысёрамі ў новую эпоху / Лінін Дзін. – Шанхай: Шанхайская тэатральная акадэмія, 2008. – 34 с.
3. **Алесенкова, В. Н.** Преимущество языка символов в создании режиссерской концепции / В. Н. Алесенкова // Альманах: Театр, живопись, кино, музыка. – М.: ГИТИС-РАТИ, 2009. – Вып. 2. – С. 65–77.
4. **Максимов, В. И.** Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.01 / В. И. Максимов; Рос. акад. театр. иск-ва. – СПб., 2001. – 16 с.
5. **Юнг, К. Г.** Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Канон, 1991. – 504 с.
6. **Раскин, А.** Искусство в двойном коде: реализм и модернизм, включая театр / А. Раскин // Академические тетради: сборник статей. – 2000. – № 3. – С. 22–31.
7. 北塔. “令人惊悚的“父亲” – 观斯特林堡的话剧《父亲》” 艺术之家, 2005. – № 1: 18–22 = **Бэй, Та.** Страшны “бацька”: погляд на п’есу “Бацька” Стрындберга / Бэй Та // The Drama House. – 2005. – № 1. – С. 18–22.
8. 张能泉, 潘利锋. 《玩偶之家》: 关于权力话语的言说. 河北联合大学学报(社会科学版), 2010(005): 197–199 = **Пань, Ліфэн.** Лялечны дом: дыскусцы ўлады / Пань Ліфэн, Чжан Нэнцюань // Journal of Hebei University of Technology: Social Science Edition. – 2010. – № 5. – P. 197–199.
9. 高晓婷. 功能目的论视角下《玩偶之家》汉译本对比评析. 福州: 福建师范大学, 2015: 84 = **Гаа, Сяцін.** Параўнальны аналіз кітайскіх перакладаў “Лялечнага дома” з гледзішча тэорыі функцыянальнага прызначэння / Гаа Сяцін. – Фучжоу: Фучзяньскі ўніверсітэт, 2015. – 84 с.
10. 杨迎平. 论《人民公敌》与新时期的生态戏剧. 江汉论坛, 2012 (001): 122–124 = **Ян, Інпін.** Пра “Вораг народа” і экадраму ў новым веку / Ян Інпін // Jiangnan Forum. – 2012. – № 1. – С. 122–124.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 8 жніўня 2022 г.*

Чжан ДАНЬЛУ,  
аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў

## ЗНАЧЭННЕ МУЗЫКІ Ў АКЦЁРСКАЙ ТВОРЧАСЦІ КІТАЙСКАГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА НА ПРЫКЛАДЗЕ ПАСТАНОВАК КІТАЙСКОЙ І ЗАМЕЖНОЙ ДРАМАТУРГІІ

УДК 792.071(510)+ 792.2(510)

У артыкуле разгледжаны асноўныя функцыі і формы выкарыстання музыкі ў акцёрскім мастацтве кітайскага драматычнага тэатра. Вылучаны асноўныя групы спектакляў, у якіх найбольш яскрава праяўлены тэндэнцыі функцыянальнага выкарыстання музыкі.

Ключавыя словы: *музыка, кітайскі драматычны тэатр, акцёрскае майстэрства, музычны момант, інтэртэкстуалізацыя.*

In the article, the author considers the main functions and forms of using music in the acting art of the Chinese drama theater. The main groups of performances are identified, in which the tendencies of the functional use of music are most clearly manifested.

Драматычныя рэжысёры надаюць вялікае значэнне музычнай кампаненце ў драматычным спектаклі. Яе называюць “унутраным зернем” і “недагавораным сэнсам” пастаноўкі. У сучасных тэатральных канцэпцыях рэжысёры кіруюцца ідэяй сінтэзу мастацтваў, дзе музыка прысутнічае як адна з магчымасцей.

У асяроддзі кітайскага тэатразнаўства значэнне і функцыі музыкі ў акцёрскай творчасці драматычнага тэатра Кітая, што абумоўліваюць візуальнае ўспрыманне спектакля, за апошнія некалькі дзесяцігоддзяў не былі поўнасьцю даследаваны. У навуковай галіне тэатральнага мастацтва Кітая пераважаюць даследаванні па вывучэнні ролі музыкі ў спектаклях оперы, традыцыйных відаў тэатра, а сфера драматычнага мастацтва застаецца недастаткова прааналізаванай. Улічваючы актуальнасць вывучэння тэмы, мэта даследавання заключаецца ў аналізе значэння музыкі ў акцёрскім мастацтве драматычнага тэатра Кітая.

У спектаклях паводле сучаснай кітайскай драматургіі музыка мае важную ролю ў раскрыцці і паглыбленні тэм і ідэй п’ес, акцэнтаванні выкананых акцёрамі ўнікальных характараў, умацнення мастацкага ўздзеяння акцёрскіх сцэн, а таксама ў стварэнні стылю спектакляў, пашырэнні іх формы. У адпаведнасці з асноўнымі функцыямі музыкі ў акцёрскай ігры ў спектаклі творы кітайскай тэатральнага мастацтва можна падзяліць на некалькі груп.

Да першай групы адносяцца спектаклі, дзе пры дапамозе музыкі ствараецца ўнікальная псіхаэмацыйная атмасфера. Цікавае з гэтага пункту гледжання прачытанне п’есы “Закаханы насарог” (2012) Ляа Імэй у пастаноўцы рэжысёра Мэна Цзінхуэя. Твор кітайскага наватарскага тэатра, напісаны і пастаўлены яшчэ ў 1999 г., зазьяў на сцэне новымі фарбамі і зноў прыцягнуў увагу гледачоў. Акцёрская ігра арганічна спалучалася са створанай псіхаэмацыйнай атмасферай пастаноўкі.

У спектаклі, заснаваным на тэме кахання, каб перадаць рамантычны настрой, музыка з самага пачатку п’есы гучала ў выкананні акардэона і гітары. Мелодыя была вельмі разнастайнай: цёмны і мяккі мінорны ключ перамяжоўваўся са зрухамі ў меладычным напружанні і вазе, якія служылі для змены колеру настрою [5, с. 133].

У п’есе “Навальніца” Цаа Юя, пастаўленай у 2002 г. рэжысёрам Чжоу Пакюанем, вобразнасць стала адным з галоўных носьбітаў багатага эстэтычнага сэнсу тэксту. Дзякуючы музыцы і шумавым эфектам, накладзеным на яе, у спектаклі паўсталі вобразы навальніцы, ветру, грывот, дажджу, электрычнасці і маланкі, якія стварылі на сцэне яркую атмасферу. У спектаклі 2013 г. “Сірата з роду Чжаа”, пастаўленым на сцэне Нацыянальнага пекінскага тэатра рэжысёрамі Лін Чжаахуа і Цянь Цыньсінь, гнятлівую атмасферу жаху стваралі гукі барабанаў і шабляў, якія б’юцца адна аб адну. І ўсё гэта спалучалася з гульнёй святла на чорных дошках задніка сцэны.

Ідучы па шляху аднаўлення атмасферы старажытнагрэчаскага тэатра, рэжысёр спектакля “Цар Эдып” Лі Люі (2013) уключыў у яго дадатковы аўдыявізуальны элемент – хор, які нагадваў класічны. У “Цару Эдыпе” ў складзе хору былі прафесійныя оперныя вакалісткі і мужчыны-спевакі ў масках, стылізаваных пад кітайскія тэракоставыя фігуркі перыяду Ваяўнічых царстваў. Паводле рэжысёрскага рашэння песенная акцёрская група ў невыразных і малавыразных белых масках, выконваючы партыі бесцялесным голасам, па язычніцкай традыцыі станавілася медыятарам паміж багамі і чалавекам. Умоўнасць знакавай мовы, даведзенай да нерухомай маскі, і рухаў, пераўтвораных у рытуалізаваную мову жэстаў, найлепшым чынам адлюстроўвала прынцып ансамбля, першапачаткова закладзены ў канцэпцыі старажытнагрэчаскага тэатра [4, с. 43].

Да другой групы адносяцца спектаклі, у якіх музыка дае дадатковыя штрыхі да характараў персанажаў. Дзякуючы гэтай функцыі музыкі ў драматычным спектаклі забяспечваецца сувязь рэжысуры з рэальнасцю. Для адлюстравання характару героя Ма Лу ў спектаклі “Закаханы насарог” (рэжысёр Мэн Цзінхуэй, 2012) было выкарыстана танальнае дамінаванне музыкі, праяўленае ў інтэрпаліраваных кампазіцыях у стылі дыска з рэзкім і моцным гукам. Гэта перадавала самаздаволенне героя, які рашыў шантажыраваць каханую. У сцэнах любоўнага трэнінгу і продажу зубной пасты выкарыстоўваўся дынамічны кітайскі музычны матэрыял, у якім увага глядача засяроджвалася на акустычным напружанні і драматычным узмацненні, што дасягалася ў асноўным за кошт знешняй музычнай прыцягальнасці [5, с. 134].

У спектаклі рэжысёра Ван Янсуна па п’есе “Пер Гюнт” нарвежскага драматурга Генрыка Ібсена, напісанай у жанры філасофскай трагедыі з камедыйным адценнем і пастаўленай у Пекінскім політэатры (2009), музыка таксама выконвала функцыю раскрыцця характараў персанажаў. Спецыфіка акцёрскай ігры ў спектаклі адпавядала традыцыям кітайскага тэатра і ўключала элементы вакалу, харэаграфіі, баявых мастацтваў, спецыфічнай пластыкі, якая адлюстроўвае кітайскія нацыянальныя тэатральныя эстэтычныя прынцыпы. Стыль спектакля быў вызначаны пастановачнымі прыёмамі вулічнага тэатра масак, характэрнага для тэатральнага кірунку сімвалізму. У кульмінацыі спектакля з’яўленне выяў-масак падтрымлівалася спецыфічнай характарнай музыкай. Горны дэман, які ўвасабляў філасофію эгаізму ў п’есе, стылістычна быў візуалізаваны пад Чжу Бацзэ (“чалавек у вобразе свінні”), а персанаж – сімвал “прымусоўцы” прымераў аблічча героя сычуаньскай оперы (разнавіднасць пекінскай оперы), што значна палегчыла ўспрыманне твора публікай. Такім чынам, спектакль набыў лялечны, ілюзорны, маляўнічы характар і музычна-рытмічную падачу [1, с. 12].

Спектакль “Пекінцы” (2005) у пастаноўцы Цаа Юя вылучаецца ўнікальным вобразам “пекінскага чалавека”, рамонтніка грузавікоў, “малпападобнай дзікай істоты”, нямога. Ён падобны да вялізнага духа-волата, які разбівае замкі дзвярэй. У рэжысёрскім працытанні гэтага героя можна разглядаць як “прабацьку чалавецтва і надзею чалавецтва”. У пастаноўцы персанаж быў падтрыманы музычным лейтматывам – блізкае да першабытнага гучанне труб і барабанаў з накладаннем гукаў прыроды, – які ў фінале набывае магутнае развіццё. Амаль трансавая, таямнічая і неспасціжная атмасфера, напружаны драматычны тон, невытлумачальная дынаміка і адкрыты драматычны фінал, – складнікі непаўторных п’ес Цаа Юя [5, с. 135].

Спецыфіка рамантычнай драмы – наяўнасць у спектаклі лірычных песень, большая частка якіх падтрымлівае сюжэт. Адны з іх ілюструюць тэкст, іншыя з’яўляюцца эмацыйным водгукам на падзеі, а трэція выказваюць асобнае стаўленне да іх. Сярод асабліва папулярных лірычных песень у пастаноўцы “Закаханы насарог” можна вылучыць “Каханне – невыноснае каханне”, “Закаханы насарог”, “Лімон”, “Кісларод”, “Шкляная жанчына”, “Паэма для цябе”, “Толькі я”, “Ключ” і г. д. Асобную групу складаюць папулярныя песні, якія пачынае спяваць адзін персанаж, а потым падхоплівае ўвесь акцёрскі склад (“Lemon”, “Ma Lu”, “Only I”, “Ming Mina”, “Glass Woman”). Падобныя музычныя творы прасоўваюць драматычную сітуацыю, а таксама раскрываюць ідэйны падтэкст у асобных сцэнах і дзеяннях. Яны пашыраюць адценні лірычных настраў герояў, бо заражаюць чыстымі эмоцыямі і рамантызмам. У той жа час падтэкст часта становіцца мовай наспелага крызісу і схаванай выбухной сілай. З дапамогай відавочных і ў той жа час ценявых намёкаў, метафар і сімвалаў мы можам падсвідадома ўспрыняць паэтычны сэнс.

Мэн Цзінхуэй аддае адмысловую ўвагу фармальнасці, візуальнаму і слыхавому ўздзеянню, таму ў апошнія гады пастаноўкі былі амаль выключна чорна-белымі ў харэаграфіі і касцюмах, дзе чорны колер дамінаваў, а белы дапаўняў. Акцёры выконвалі арыгінальную музыку, спявалі самі, іх музычны талент быў відавочны.

У наступнай групе спектакляў песня выкарыстоўваецца як элемент інтэртэкстуальнасці. У адзін з момантаў у пастаноўцы “Я люблю ХХХ” спачатку раздаваўся меладычны свіст, які перарастаў у тэматычную песню з кінафільма “На поўдзень ад горада”. Калі свіст заканчваўся, актрыса прамаўляла групавы лозунг: “Я люблю Радзіму, я люблю народ, я люблю настаўнікаў, аднакласнікаў, калектыў, гонар, цывілізацыю, манеры, дысцыпліну, арганізацыю, прынцыпы, парадак, маральнасць, чысціню, гігіену, абавязак, вяснову экскурсію, зарадку”. Тут яскрава выявілася інтэртэкстуальнасць: музыка, ідэі і дзеянні, якія аднойчы з’явіліся ў нашым жыцці, зноў і зноў паўставалі перад глядачамі; тут было дастаткова месца для іроніі і пародыі. Гэта прымусіла глядачоў задумацца, ці сапраўды мы любім названыя высакародныя паняцці і ўчынкі. Ці сапраўды нашы думкі такія ўзвышаныя? Ці не час пазбавіцца гэтых лозунгаў і быць вернымі сабе?

Інтэртэкстуальнасць у спектаклі “Меркаванне пра жыццё двух сабак” праяўляецца ў выглядзе класічных твораў: дзіцячая песня “Маленькае качань”, “Yellow Submarine” “Біглз” і “Flower House Girl”, якія выконваюцца ў розных стылях [7, с. 12].

У авангардных філасофскіх п’есах часта выкарыстоўваецца адпаведная авангардная музы-

ка, хоць бы ў выглядзе інтэрлюдый: поліфанічная музыка (хор ці рэпрыза); інструменталізаваныя пасажы з драматычным суправаджэннем, музыка для ўзмацнення драматызму – акорды з паменшанай сёмай і пазаклавішныя акорды. Рэжысёр павінен умець выкарыстоўваць мастацкія прыёмы экспрэсіянісцкага тэатра, гэта надае п'есе асаблівы культурны і мастацкі стыль. Неправільнае выкарыстанне музыкі ў пастаноўцы можа аслабіць сілу самой мовы і адыграць непатрэбную меладраматычную ролю. Так, у спектаклі “Цай Вэньцзі” ў сцэне, калі Цзэн Сіі прымушае Вэньцына вярнуць ліст Гу Фану, сімфанічная музыка крыху перагружана [6, с. 382].

У некаторых тэатральных творах функцыі музыкі выконвае маўленне, музыкае ўздзеянне якога рэалізуецца з дапамогай гучнарытмічнай інтанацыі. У спектаклі “Праметэй прыкуты” паводле аднайменнай п'есы Эсхіла грэчаскім рэжысёрам Т. Тэрзопулсам з усяго тэксту драмы былі задзейнічаны толькі некаторыя рэплікі, якія шмат разоў паўтаралі акцёры. Выкарыстанне гука-рытмічных прыёмаў маўленчага хору дазволіла стварыць адчуванне замовы ў атмасферы старажытнага рытуалу, пры дапамозе якога адбываўся абмен паміж акцёрамі і глядачамі не толькі сэнсамі, але і энергіямі. У візуальным плане графіка тэксту была падтрымана спецыфічнай пластыкай: павольныя рухі акцёраў, якія пастаянна паднімалі над сцэнай пыл, што дапамагала глядачу больш відавочна адчуць цяжар рабства Праметэя [8, с. 53].

Прынцып сінхранізацыі харэаграфіі, пластыкі, святла і вакалу быў рэалізаваны рэжысёрам Рымасам Тумінасам у спектаклі паводле твора “Яўген Анегін” А. Пушкіна. Прэм'ера адбылася ў 2019 г. у опернай зале Вялікага тэатра Гуанчжоу. Узнаўляючы на сцэне эмацыянае выражэнне ўнутранага “я” галоўнай гераіні, ён увёў у кампазіцыю песенна-харэаграфічную групу з васьмі артыстак, якія ў залежнасці ад развіцця сюжэта выступалі ў ролі спадарожніц, суседак Таццяны, выпадковых сведак і г. д. Найвышэйшай праявай тэатральнага сінтэзу ў развіцці гэтых персанажаў стала сцэна, дзе яны паднімаліся і “плылі” ў паветры. Злучэнне вакалу, харэаграфіі, пластыкі і святла дапамагло рэжысёру ўзнавіць трансцэндэнтную рэаль-

насць галоўнай гераіні, якая паднялася да вобраза ў найвышэйшай ступені сімвалічнага для свайго грамадства і часу [3, с. 53].

Такім чынам, музыка ў акцёрскай творчасці сучасных пастановак кітайскага драматычнага тэатра выконвае шэраг функцый: стварае псіхэмацыяную атмасферу, з'яўляецца дадатковым штрыхом у стварэнні характару персанажа, падтрымлівае сюжэт, прасоўвае драматычную сітуацыю, інтэрлюдыі, дапамагае рэалізаваць прынцып інтэртэкстуальнасці, узмацняе маўленчае ўздзеянне, аб'ядноўвае харэаграфію, пластыку, святло ў адзінае сінтэтычнае цэлае. Усе вышэйпералічаныя музычныя выразныя сродкі надаюць тэатральному дзейству аб'ём і філасофскае гучанне.

*Пераклад з рускай мовы.*

### Спіс літаратуры

1. 丁礼宁. 论新时期国内导演对易卜生戏剧作品的现代性诠释[D]. 上海戏剧学院, 2008 = **Лінін, Дзін**. Пра сучасную інтэрпрэтацыю драматычных твораў Ібсена айчыннымі рэжысёрамі ў новую эпоху / Лінін Дзін. – Шанхай : Шанхайская тэатральная акадэмія, 2008. – 17 с.
2. 吕效平. 从《桑树坪纪事》到《黄土谣》 – 兼论中国当代戏剧的“现代化”与“中国化”[J]. 戏剧与影视评论, 2018(1):14 = **Люй, Сяпін**. Ад “Хронікі Сангшупін” да “Балады пра Хуанта” – абмеркаванне “мадэрнізацыі” і “кітайскасці” сучаснай кітайскай драмы / Люй Сяпін // Агляд драматургіі і кіно. – 2018. – № 1. – С. 37–45.
3. 刘茂媛. 《叶甫盖尼·奥涅金》中的人物形象的解读[J]. 语文建设, 2014(12Z):1 = **Лю, Мааюань**. Інтэрпрэтацыя характарыстыкі ў “Яўгене Анегіне” / Лю Мааюань // Моўнае будаўніцтва. – 2014. – № 1. – С. 52–57.
4. 刘萌. 从《俄狄浦斯王》论悲剧的美学特征[J]. 大众文艺:学术版, 2014 = **Лю, Мэн**. Эстэтычныя характарыстыкі трагедыі “Цар Эдып” / Лю Мэн // Папулярная літаратура і мастацтва: акадэмічнае выданне. – 2014. – С. 42–46.
5. 向莹琪. 谈《恋爱的犀牛》中的现代主义特征[J]. 青年文学家, 2020(3):3 = **Сян, Інцы**. Размова пра мадэрнісцкія рысы ў “Закаханым насарозе” / Сян Інцы // Маладыя пісьменнікі. – 2020. – № 3. – С. 132–135.
6. 许强. 论话剧《蔡文姬》对民族演剧体系的探索[J]. 戏剧文学, 2015(2):4 = **Сюй, Цян**. Пра п'есу “Цай Вэньцзі”: Даследаванне этнічнай акцёрскай сістэмы / Сюй Цян // Драматычная літаратура. – 2015. – № 2. – С. 381–384.
7. 张巧. 我爱光, 于是便有了光 – 浅谈孟京辉与《我爱XXX》[J]. 戏剧之家, 2015(21):2 = **Чжан, Цяа**. Я люблю святло, і таму ёсць святло : Кароткае разважанне пра Мэн Цзінхуэя і “Я люблю ХХХ” / Чжан Цяа // Дом драмы. – 2015. – № 21. – С. 11–15.
8. 王非一. 从“原始主义”中感知到的力量观特佐普罗斯《被缚的普罗米修斯》有感[J]. 上海戏剧, 2019(3):2 = **Ван, Фэі**. Улада, якая ўспрымаецца ў “прымітывізме”: Погляд на “Праметэя прыкутага” Т. Тэрзопулса / Ван Фэі // Шанхайскі тэатр. – 2019. – № 3. – С. 50–55.

*Артыкул паступіў у рэдакцыю 7 чэрвеня 2022 г.*

РУП «Выдавецтва “Адукацыя і выхаванне”». 220070, г. Мінск, вул. Будзённага, 21, тэл./факс (017) 257-91-49, 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](mailto:mail@rod-slova.by)  
**rod-slova.by**

Выхад у свет 31.10.2023. Фармат 60×84 1/8. Папера афсетная. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 11,39.

Ул.-выд. арк. 11,25. Тыраж 521 экз. Зак. 1215.

Надрукавана ў ВДУП “Друкарня Федэрацыі прафсаюзаў Беларусі”. 220030, Мінск, пл. Свабоды, 23-103. ЛП № 02330/54 ад 12.08.2013.

© РУП «Выдавецтва “Адукацыя і выхаванне”», 2023

Роднае слова 2023/10



ФАРБЫ.  
ПОСТАЦІ.  
НАТХНЕННЕ

ДА 85-ГОДДЗЯ БЕЛАРУСКАГА САЮЗА МАСТАКОЎ



*Акім Шаўчэнка.*

Янка Купала, Якуб Колас. Народныя паэты Беларусі. Май 1939-га.

1965–1967 гг. Палатно, алей.



СА ЗБОРУ НАЦЫЯНАЛЬНАГА  
МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ  
РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ



*Язэп Драздовіч.*

**Мястэчка Свiр.**

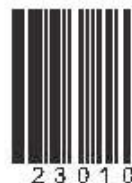
1924 г. Папера, туш, пяро.

АРХІТЭКТУРНАЯ СПАДЧЫНА

ISSN 0234-1360



9 770234 136004



2 3 0 1 0