

23. Янка Купала і Якуб Колас у сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 26 – 27 верас. 2007 г. / Нац. акад. навук Беларусі; Ін-т літ. ім. Янкі Купалы. – Мінск: Права і эканоміка, 2007. – 409 с.
24. Gadamer, H. G. *Język i rozumienie* / H. G. Gadamer; tłum. P. Dehnel, B. Sierocka. – Warszawa, 2003.

The Opposition «Own – Alien» in Janka Kupala’s Early Lyrics: Nation-Building Aspect

The categories «own» and «alien» have become for Janka Kupala the effective instrument of nation-building activity in the beginning of his creative work (1905–1908). The use of this binary opposition played the role of the starting point for the development of the extensive art programme directed to Belarusian national awakening. The antinomy «own – alien» permitted the poet to employ the internal self-defended potential of Belarusian nation and activate the self-knowledge and identification mechanisms, which are the necessary condition for the successfulness of Belarusian nation-building process.

Ольга Лиденкова (Гомель)

СИМВОЛИКА «ВЫРАЯ» В БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЕ

В ряде литературных баллад появляется и приобретает особую значимость образ идеальной страны – «вырая». Дело в том, что понятие «вырая» как оно представлено в традиционной белорусской культуре – это не только привычное представление о теплых странах, но одновременно загадочный край, воплощение земного рая, идеального пространства и времени [4]. Рассмотрим роль и место данного понятия на примере баллад «Жураўліны вырай» Якуба Коласа, «Забытая скрыпка» и «Буслы» Янки Купалы.

Сюжет баллады «Жураўліны вырай» Якуба Коласа достаточно прост и строится на описании осеннего отлета журавлей.

Крылаты вандроўнік, стары журавель,
Сяброў у дарогу таропіць [1; 67].

С первых же строк автор вводит два образа: холодной, неуютной земли, которую покидают журавли, и теплого края, куда стремятся птицы: «Пад холадам моўкнуць прасторы зямель», «На поўдзень, у вырай, імкне іх палёт». В дальнейшем этот контраст перерастает в противопоставление земли и неба и становится лейтмотивом всей баллады. Описание неба обычно предшествует зарисовкам земных пейзажей, тем самым оно как бы утверждается как образец, нечто более значимое, первостепенное, как ориентир, за которым следует, или должна следовать земля. Говорится, что птицы летят «Пад ясным бяскроквавым дахам», что подчеркивает инаковость неба по сравнению с творениями человека, ставит его в положение неподвластное земным законам или пониманию. Затем повествование поднимается еще на один уровень, набирает высоту подобно летящей стае, Теперь небо – «бяздонны абшар, Дзе свецяцца вечныя зоры», неизменные просторы, без границ и вне времени. И оттуда, из этого ясного, вечного измерения, автор бросает взгляд на землю, где «гуляе, бушуе пажар, У цемры свідруе пяхоры». Тем более резким получается контраст, усиленный параллельными конструкциями «над імі» – «пад імі». Земля видится темной пещерой, в которой теснится и не может найти себе выход вихрь пожара. Если небо представляет собой воплощение порядка и покоя, земля видится местом хаоса, разрушения и смерти: «У бляску кривавым руіны тырчаць», «Без голек, як трупы, маячаць камлі».

Образ журавлей является центральным в балладе. Их глазами автор показывает свое видение происходящих событий, они являются своеобразными посредниками, звеном, связующим два других важных образа земли и неба, именно они ставят главный вопрос баллады, вопрос выбора пути, когда спрашивают ведущего их:

– Эй, чуеш? Спыніся, спыніся, стары!
Ці тою вядзеш ты дарогай?

Некоторые детали баллады позволяют сделать вывод о том, какой же путь считает верным сам автор. Символически он показан через полет журавлиной стаи. Главное, что отличает птиц, это их близость к небу. Поэт будто предостерегает, что тот, кто в своей дороге руководствуется земными свидетельствами, обречен сбиться с верного пути. Эту ошибку чуть не совершают молодые птицы, которые совершенно растерялись, глядя вниз: «Спыніся, бо край невядомы». Поэтому не случайно ведет их (что неизменно подчеркивается) «стары журавель», который следуют пути своих предков, символизирует верность истине, древним законам и направляет остальных по знакам неба, то есть согласно высшей воле:

– Не бойцеся, птахі! Наперад за мной! –
Стары журавель ім гукае.
– Вяду вас пущінаю вернай адной,
Што Млечны мне Шлях асвятляе.

Такое поведение прямо противоположно состоянию людей, потерявших дорогу в пожаре и разрушении:

Не мы, гэта людзі з дарогі сышлі,
Не мы, а яны заблудзілі.

Неудивительно, что птицы становятся чужими на такой земле. Они здесь «крылатые гости»: «Крылатая госці пужліва крычаць». Образы птиц тесно связаны с понятиями свободы. Эпитет «вольныя» в балладе становится постоянной характеристикой журавлей. Они не связаны со страданиями земли и, в отличие от людей свободны покинуть ее мрак и огонь, так как для них открыт путь в «вырай»: «Для вольных і воля на свеце». Такая возможность может являться проявлением не столько свободы в физическом смысле, сколько внутренней свободы от людских устремлений и страстей, которые пожаром сжигают землю. Люди сравниваются с разбойниками, которым всегда мало того, что они имеют: «Разбойніку цесна заўжды на зямлі».

В конце баллады два обозначенных пути окончательно расходятся, журавли улетают в «вырай», оставляя людей среди их борьбы и страданий. Но этот отлет включает в себе и надежду на возвращение, когда на земле снова наступит весна, а с ней возрождение, ведь улетаая, журавли все же называют покинутый край своим:

Наперад, наперад у вырай, за мной,
Свой кут прывітаем мы новай вясной

Однако последние строки баллады бросают тень на эту надежду, отодвигая наступление весны на неопределенный срок, «вырай» недосыгаем, а люди остаются в настоящем, среди охваченной страданиями земли:

І далей на поўдзень ляцяць жураўлі,
Над імі калышуцца зоры,
Пад імі – пажары, пакуты зямлі
І гора. вялікае гора.

Таким образом, постепенно образы баллады помимо своего прямого значения приобретают общефилософское измерение, перерастая в символы и превращая весь текст в притчу о вечном вопросе пути и выбора. Поэт представляет два мира – реальный и идеальный через параллельно существующие образы «вырая», птиц и людей, причем они сосуществуют в одном реальном мире, но в духовном плане находятся в разных мирах в одно и то же время. Символами становятся и образы неба, вечного, неизменного спокойствия, и земли – мира страданий.

Образ «вырая» появляется и в балладе «Забытая скрипка» Янки Купалы. Герой произведения, певец сравнивает себя с птицей: «Птушкаю з выраю буду», что в контексте произведения означает доброго вестника из другого, счастливого мира, как и в уже рассмотренной балладе Якуба Коласа. «Вырай» предстает как некий источник надежды, истины, с которым не нужно терять связь: чуть позже герой говорит: «Прыйдзе “Узвіжанне” ... Вымкну зноў птушкай на вырай» [1; 72]. Народный певец в балладе, уподобляя себя птице, становится посредником, вестником возрождения. Понятие «вырая» также тесно ассоциируется с сохранением преемственности традиций и веры народа. Это можно заметить даже в том, что в

балладе Янки Купалы птицы улетают после праздника Воздвижения, в полном соответствии с народным календарем.

Мотив «вырай» и улетающей стаи использован и в другой балладе Янки Купалы «Буслы». Однако если в двух первых рассмотренных балладах и у Купалы, и у Коласа мы видим птиц в традиционной роли посредников, символа мудрости, надежды, связи с истиной, здесь все не так однозначно. Янка Купала выбирает для описания несколько ключевых моментов отлета птиц: аисты собираются вместе, царит обычный шум, суета перед долгой дорогой: «Клякочуць, хлапачуць», конечно же, их всех объединяет одна цель – «вырай». Даже время отлета выбрано традиционно:

Падчысціла Узвіжанне ўсю зямлю шчыра,
Ліст зводзе хмызняк заскаруслы...
Злятаюцца буслы к адлёту у вырай,
На сходку сыходзяцца буслы [1; 90].

Но при всем соблюдении внешних правил эта форма оказывается лишеной своего обычного содержания, происходящее оказывается прямо противоположно естественному порядку. В привычную канву автор вводит одну деталь, составляющую суть конфликта всей баллады: не все достойны попасть в заветный «вырай». Якуб Колас в своей балладе противопоставил птиц и людей, согласие друзей и раздоры разбойников. Янка Купала также называет птиц «крылатые сябры», но их сбор – не встреча друзей, равных и свободных, это, прежде всего, суд друг над другом, чтобы выявить лучших. Птицы, выносящие суд уже не друзья, автор называет их соседи: подобно завистливым соседям они стараются в первую очередь увидеть недостатки друг друга:

Сусед аглядае суседа,
Разводзяць і дзеляць.
Хто дужы, хто слабы

И этот суд должен решить, кто может занять место в стае:

Хто мора адмерыць крыламі, –
Той вылеціць толькі ў далёкія людзі,

Слабым не позволено даже попытаться преодолеть путь. С появлением образа аиста, которому не нашлось места в стае, они лишаются той надежды, с которой связывалось понятие «вырай»:

Ой, болей яму не пабачыці мора,
Не бачыці выраю сцежкі!

Тот, кто признан негодным для полета сразу переходит в категорию чужаков, «не наших»: «Ён слабы, не насага міру!». Создается картина жесткого механического отбора, где нет понимания или милосердия. Удивительной кажется ничем не обоснованная слепая жестокость к тому, кто «другой» и кто слабее: «Хай гіне, хто слабы». Несколько раз акцентируется внимание на том, что герой баллады остается один против всей стаи:

Бач, бусел адзін стаіць хмуры, –
Адзін ён не змесціўся ў шнуры.

Эффект стихийной ярости толпы создается повторением общего приговора «смерть!»: «Смерць буслу, няздатнаму ў вырай! Смерць! смерць!...» Причем, если в первой рассмотренной балладе творимое на земле открыто признавалось беззаконием, здесь происходящему придается форма судебного процесса, что формально означает правомерность действий всех участников. Автор до конца выдерживает стилистику суда, так, отверженный аист «Стаіць і чакае сабе прыгавору», само убийство названо «исполнением приговора». Затем напряжение повествования сразу спадает и птицы спокойно улетают, направляясь, наконец, к желанному далекому краю:

З-пад сэрца кроў хлынула стужкай...
І, споўніўшы прыгавар, буслы ў бязмер'е,
Ўзняліся за дружкаю дружка.

В данном случае путь в «вырай» окрашен смертью и насилием. Стремление к свету и счастью осуществляется через отбор и уничтожение тех, кто по мнению большинства не достоин идти по тропинке рая.

В народных представлениях достигнуть вырая невозможно без разрешения высших сил, но у Янки Купалы буслы присваивают себе право определять, кто же является избранным, они так же, как и журавли в балладе Якуба Коласа, собираются лететь по Млечному пути, но если в первой балладе было полное согласие между птичьим клином и небом, то здесь они отделены друг от друга: «Шнур доўгі паплёўся пад небам вячыстым». Образы векового неба и плетущегося шнура аистов стилистически не соответствуют друг другу. В конце баллады стая исчезает во мгле и тумане облаков, что вызывает сомнения в том, какой же «вырай» ждет в конце пути и к той ли цели летят птицы: «згінуў з-пад вока у воблаках мглістых»

Необычно то, что в качестве героев баллады Янка Купала избрал именно аиста, птицу, которая в белорусской традиции почитаема и обычно имеет положительную характеристику. Более того, в некоторых культурах считалось, что молодые аисты во время продолжительного перелета несут на себе старых и ослабевших сородичей [2]. Но в тексте происходит разрушение традиционного символа. Возможно, причиной такого выбора было то, что именно этот образ мог отразить процесс, когда в балладе все утрачивает свою истинную природу и искажается, причем большинством героев это искажение принимается за норму. Могла быть и другая причина: в балладе аисты максимально уподобляются людям в своем поведении. Можно предположить, что они действительно аллегорически представляют собой людей, а по одному из народных поверий, аист изначально был человеком, затем превращенным в птицу заслушание. В конце баллады проводится прямая параллель между судьбами погибшего аиста и человека:

А там, ля касцей залаціцца пярсцёнак,
А надпіс чужой на ім мовай:
«Як вернецца бусел з нязнаных старонак –
Ка мне мілы вернецца ўзнава...»

Таким образом, убийство аиста символически оборачивается убийством надежды на счастье, причем мы видим, что гибель одного влечет за собой непредвиденные, неожиданные последствия, вызывая цепь новых несчастий других, неизвестных людей.

Итак, во всех рассмотренных балладах важное место занимает образ «вырая», который несет фольклорное значение рая, идеального мира, как правило, недоступного для людей, что является причиной балладного конфликта. Если проанализировать время появления баллад, в которых возникает понятие «вырая», можно обнаружить некоторую закономерность: баллады Янки Купалы «Забытая скрипка» и «Буслы» написаны в 1909 и 1918 годах, в то время как баллада «Жураўліны вырай» Якуба Коласа написана в 1942. Можно сделать вывод, что образ далекого рая возникает в трагические переломные моменты, в данном случае революции, гражданской и мировой войн как реакция на определенные общественные процессы, символ трагического положения человека, стремления к покою и счастью и осознания их недостижимости. Тесно связан с символикой «вырая» образ птиц, которые, в соответствии с общеславянскими представлениями, выполняют посреднические функции, связывая реальный и идеальный миры, становясь символами надежды и возрождения [3]. В текстах баллад присутствует соединение символики и аллегии, элементы мифологизации, причем может происходить разрушение привычных символических значений образа по воле автора. Как правило, появление данного образа отражает исходный конфликт романтизма между реальностью и идеалом, острую реакцию на кризисные явления в общественной жизни. Для снятия этого противоречия в балладу вводится понятие о некоей идеальной стране, существующей наряду с окружающим миром; противоположные, противостоящие друг другу в пространстве и времени образы.

Литература:

1. Беларуская балада : анталогія / [уклад Я. Саламевіч]. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1978. – 512 с.
2. Джек Тресиддер. Словарь символов [Электронный ресурс] / Джек Тресиддер. – 2008. – Режим доступа к словарию : <http://www.psyinst.ru/library.php?part=article&id=1153>.
3. Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в традиционной словесности [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. – 2006. – Режим доступа к статье : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm>.

4. Санько С. Н. Падзейна-ролевая структура традыцыйнага космасу і анамастыкон грамады [Электронны рэсурс] / С. Н. Санько. – 2001. – Рэжым доступа да артыкула : <http://www.badj.unibel.by/Belkalegium/2001.htm>.

The Symbolism of «Vyrai» in Belorussian Literary Ballad

In the article the notion of «vyrai» in literary ballads is analysed. In Belorussian culture this image tends to acquire the symbolic meaning of an ideal country. It is contrasted with everyday reality and its inaccessibility to people is the reason for serious conflicts in ballads. The image of «vyrai» usually appears in times of social instability and reflects authors' dissatisfaction with reality.

Ярослав Нахлік (Львів)

ТОПОС ДУШІ В ПОЕЗІЇ БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА (1877–1937)

В епоху Молодої Польщі трансцендентне перестає сприйматися як зовнішнє, відсторонене. Митець раннього модернізму у пошуках сенсу людського існування звертається не вгору до неба, а всередину себе. У ситуації зневіри й відсутності чітких морально-аксіологічних координат, ознаменованій у досліджувану епоху відомим твердженням Ніцше про смерть Бога, зорі, котрі раніше слугували виразником морального імперативу, вічного порядку, лиш являють розгубленій людині всю нескінченність всесвіту, жаску в своїй довершеності механіку небесних сфер. Пошук нової віри, а через неї – впевненості в оточуючому світі, проходить тепер через занурення у власне єство, через сходження в *mare tenebrarum* людської душі. Проте не можна стверджувати, що шукане трансцендентне міститься в глибинах душі. Ні, для мислителів епохи модернізму внутрішні переживання є способом буття, людська потреба знаходити відповіді на одвічні питання стає для них підставою стверджувати, що глибоко в людині міститься часточка абсолюту, котра випадково або внаслідок спрямованої дії Бога-деміурга потрапила на землю зі світу ідей. В одних творах це душа, в інших – дух, самосвідомість або серце (звісно, метафорично, а не в значенні фізіологічного органу).

Можемо ствердити, що епоха раннього модернізму – це одна з найяскравіших епох «серця і душі» в історії людства, саме тому архетипний топос душі/Духа так часто присутній у поетичних творах і знаменується в них новим, часом зовсім нетрадиційним трактуванням.

Новизна пропонованої розвідки визначається тим, що вона є першою в українському літературознавстві, присвяченою топіці душі у творах поета епохи раннього польського модернізму (Молодої Польщі) Болеслава Лесьмяна. Його творчість в Україні загалом мало вивчена, і ця стаття покликана пробудити інтерес до його неординарної філософської концепції сутності людини, яскравих поетичних образів та небуденних підходів у послугуванні одним з найдавніших топосів.

Наша розвідка спирається на майже півстолітню історію дослідження творчості Болеслава Лесьмяна в польському літературознавстві. Багато в чому основоположною та найчастіше цитованою серед дослідників працею є «Творчість Лесьмяна (Спроба аналізу)» Яцека Тшнаделя (1964). Пізніше з'явилися книжки «Лесьмян. Бунт поета проти обмежень» (1967) бельгійського вченого польського походження Міхала Панковського; спеціальний колективний збірник «Дослідження про Лесьмяна», що його підготував Інститут літературних досліджень ПАН (1971); «Неможлива поезія. Моделі Лесьмянівської уяви» (1975) Тадеуша Карповича; «Болеслав Лесьмян. Поет і поезія» (1976) дослідниці зі США Р. Стоун; «Представлене потойбіччя. Нариси про поезію Лесьмяна» (1981) Міхала Гловінського; біографічні студії Пйотра Лопушанського (2000, 2005, 2006). Найбільш дотичні до нашого дослідження –