



БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ



ПОЛЬСКИ ИНСТИТУТ У МІНСКУ

ПРАЦЫ КАФЕДРЫ

**ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАЕ ЛІТАРАТУРЫ
БЕЛДЗЯРЖУНІВЕРСІТЭТА**

Выпуск сёмы

Мінск
ВТАА “Права і эканоміка”
2006

УДК 883.2(09)(082)
ББК 83.3(4Бел)я43

Выданне кафедры гісторыі беларускае літаратуры
Белдзяржуніверсітэта

Адрас: 220050, Мінск, вул. К. Маркса, 31, каб. 56;
тэл.: 222-35-82; E-mail: histbellit@tut.by

“Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта”
можна чытаць на Internet-старонцы **www.khbilit.narod.ru**

**Пад агульнай рэдакцыяй доктара філалагічных навук
Міколы Хаўстовіча**

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук Аляксандар Баршчэўскі
доктар філалагічных навук Міхась Тычына

**Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры
Белдзяржуніверсітэта:** Навуковы зборнік / Пад агульн. рэд.
М. Хаўстовіча. Выпуск сёмы. – Мн.: ВТАА “Права і эканоміка”, 2006. –
204 с.

ISBN 985-6299-79-9

У сёмы выпуск навуковага зборніка “Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта”, прысвечаны светлай памяці дацэнта кафедры дацэнта Л.К. Тарасюк, ўвайшлі артыкулы супрацоўнікаў і аспірантаў кафедры, а таксама матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Францішка Уршуля Радзівіл у польскай і беларускай культуры”.

**УДК 883.2(09)(082)
ББК 83.3(4Бел)я43**

ISBN 985-6299-79-9

© Калектыў аўтараў, 2006



ПАМ'ЯЦІ ЛЮБЫ ТАРАСЮК (1953–2006)

Любоў Канстанцінаўна Тарасюк (7.12.1953, в. Пінкавічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. – 15.06.2006, в. Пінкавічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл.), паэтэса, літаратуразнавец. Член СП Беларусі з 1981 г. Кандыдат філалагічных навук (1980). Дацэнт (1988).

З сям'і рабочых. Бацька, Канстанцін Міхайлавіч, працаваў рабочым і загадчыкам гаспадарчай часткі на розных прадпрыемствах і ва ўстановах Пінска, маці, Надзея Паўлаўна (памерла ў красавіку 2006 г.), – у пінскай Гасцініцы “Прыпяць”. У 1970 г. Л. Тарасюк скончыла Пінкавіцкую сярэднюю школу і паступіла на аддзяленне беларускай мовы і літаратуры філалагічнага факультэта БДУ. Пасля

заканчэння універсітэта (1975) тут жа, на кафедры беларускай літаратуры, працягвала вучобу ў аспірантуры (1975–78). З 1978 г. выкладчыца, з 1986 – дацэнт той жа кафедры. З 1993 г. да верасня 2005 г. працавала на кафедры гісторыі беларускай літаратуры. Выкладала гісторыю беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. і вусную народную творчасць. З’яўлялася сябрам рэдкалегіі часопіса “Маладосць”, а таксама рэспубліканскай Рады Таварыства беларускай мовы імя Ф. Скарыны. Узначальвала суполку філалагічнага факультэта Міжнароднай асацыяцыі беларусістаў (1991–2005).

Цікаvasць да паэтычнага слова ў Л. Тарасюк выявілася рана. Ужо ў 9–10-гадовым узросце і складала першыя вершаваныя радкі пра вясну, восень. Упершыню ў друку яе вершы з’явіліся ў 13 гадоў (газета “Піянер Беларусі”). Аднак пачаткам літаратурнай дзейнасці паэтэса лічыла 1972 г., калі ў часопісе “Маладосць” была змешчана нізка яе вершаў. Аўтар зборніка паэзіі “Смага ракі”. Яе паэзія – шчырая, усхваляваная споведзь, духоўны змест якой і маральна-этычныя крытэрыі суаднесены з любоўю да маці, да бацькоўскай зямлі, палескіх краявідаў. Эмацыянальнасць спалучаецца з філасофскім роздумам над гісторыяй і сучаснасцю, над экалагічнымі праблемамі. Глыбіня пачуццяў прыраўноўваецца да хуткацечнай рачной плыні, выразнасць думкі – да яснасці “прасторы”. У эстэтыцы Л. Тарасюк прадметна-рэчыўныя паняцці збліжаюцца з абстрактна-разумовымі. Роздум над праблемамі сучаснасці, лёсам беларускага народа, яго духоўнымі і культурнымі здабыткамі высвечваецца праз гістарычныя экскурсы ў глыбіні мінулых стагоддзяў.

Плённа даследавала беларускую літаратуру XIX – XX ст. Выдала манаграфіі “Вернасць вытокаў: Фальклорныя традыцыі ў сучаснай беларускай паэзіі” і “Апалогія красы”.

(Паводле артыкула Л.М. Гарэлік у біябібліяграфічным даведніку “Беларускія пісьменнікі”)

РАЗВІТАННЕ

Дышціх

1

Я моўчкі паміраю, як рака,
Шукаючы ад смагі прагнай выйсце.
А дзень кароткі: за вытокамі – вусце...
Як доўга кроплі сонца ў ім гараць!

Сплыве за хваляй хваля не адна
І не сучешыць думкай неадчэпнай.
Боль, як агонь высокі – невычэрпны,
Саму душу прапальвае да дна.

Вяртаюся, адкуль прыйшла, – у зямлю.
Паўстане ў квецені мой след глыбокі,
І панясуць бялюткія аблогі
Маё безабароннае: люблю.

2

Бяссоннаю істотай пачуцця
Світаю на салёным крохкім беразе.
Ёсць толькі міг душою ачуняць
Для ўсіх трывог, чый час яшчэ наперадзе.

Я да цябе сваю раку вяла,
Згарнуўшы бег яе ў клубочак сонечны.
Каб адамкнуўся дзень твайго святла...
А век уласны мой – як дом няскончаны.

ПРА ЛЮБУ...

Ігар Запрудскі

“Глыбінны, схаваны ад павярхоўнага погляду сэнс жыццядзеяння і самога мастацтва паэта”. Гэтыя словы Любові Канстанцінаўны Тарасюк, адрасаваныя Максіму Багдановічу, сталі штуршком для маіх журботных і светлых успамінаў пра іх заўчасна згаслую аўтарку, паэтку, даследчыка роднай літаратуры, педагога. “Сэнс жыццядзеяння” – гучыць як закладзеная ў спалучэнне слоў праграма, як выраз-самахарактарыстыка. Здаецца, гэта нібы адмаўленне ад рамантычнага ўспрыняцця ўласнай асобы, ад бачання свайго жыцця праз прызму мастацтва. Жыццядзеянне ці дзеянне ў жыцці, а не проста жыццё само па сабе, своеасаблівы эстэтызм, культ хараства, прыгажосці, красы – вось што вызначала быццалёс паэтэсы Любы Тарасюк. Сёння ўжо відавочна, што ёй выпаў горкі ўдзел.

Міжволі прыходзіць думка, што нейкая ліхая “чараўніца ўракла”. Ведаю, што ў далёкім 1970 годзе, калі бліскучая выпускніца Пінкавіцкай сярэдняй школы Любоў Тарасюк трапіла на беларускае аддзяленне філалагічнага факультэта БДУ, землякі аднесліся да такога выбару дзяўчыны з неразуменнем. У той час гэта было не проста непрэстыжна, гэта быў выклік. Большасць нашых суайчыннікаў тады заўзятая і нават апантана, ды і не без поспеху, імкнулася пазбавіцца ад ўсяго беларускага, што было атрыбутам непerspектыўнай вясковасці. Выклікам стаў і выхад першага і адзінага паэтычнага зборніка “Смага ракі” (1983). Эпоха не асабліва песціла аптымістычнымі надзеямі. Наша літаратура шчыра, словам і справай служыла таму, што пазней атрымае назву таталітарызм. Тады віталіся і ўслаўляліся не спавадальныя вершы, а паэзія публіцыстычная, сказаў бы нават, глабалісцкая, з выражанай грамадзянскай пазіцыяй, з так званым вострым адчуваннем сучаснасці (паводле тадышніх штампаў). Многія наўмысна, ледзь не падкрэслена ахвяруючы мастацкасцю, ішлі такой дарогай. У гэтым сэнсе ціхая муза Любы Тарасюк была нібы ў цяжар фаворнай паэзіі, стала нібы міжвольным яе антыподам. Яе лірыка ў свой час адкрыла новыя нязнаныя датуль грані і магчымасці для жаночай паэзіі ў нашай літаратуры. Аднак пра яе так незаслужана мала пісалі, па сутнасці, пакінулі па-за ўвагай. А як важна для паэта, першы зборнік якога з’явіўся пад трыццаць, рэальны дыялог праз крытыка з чытачом. А якраз яго, бадай, і не атрымалася. Чамусьці здаецца, што найталенавіцейшай паэтцы так і не дапамаглі ўсвядоміць яе далёка не апошняе месца ў нашай

паэзіі. Ці не тут хаваецца прычына творчай драмы? У далейшым будзе амаль поўнае адмаўленне ад уласнай творчасці і свядомае імкненне выконваць сціпую ролю захавальніцы паэзіі папярэднікаў (Купалы, Багдановіча, Арсенневай, Геніюш ды іншых), тонкага знаўцы плёну іх мастацкага самавыражэння. Пазней яна цалкам прысвяціла сябе выкладчыцкай дзейнасці.

З 1978 года Любоў Канстанцінаўна нязменна працавала на кафедры беларускай літаратуры БДУ і яе філіях. Не раз даводзілася чуць яе ўспаміны пра актыўнае кафедральнае культурнае жыццё, удзельнікам, натхняльнікам, а часам, і ініцыятарам якога выступала паэтэса. Вірлівая другая палова 80-х і эйфарыйныя 90-я гады яна, кажучы вобразна, забівалася на працы. Для яе тагачаснага іміджу бескампраміснага экзаменатара былі рэальныя падставы: рэдка хто з калегаў, трацячы ўласны вольны час і нервы, мог дазволіць сабе па дванаццаць разоў прымаць пераздачы няўвішніх хвасцістаў. Зараз, упэўнены, многія з іх без крыўды, з добрай усмешкай і ўдзячнасцю згадваюць свае колішнія “мітрэнгі”. Ва ўсякім разе, дзякуючы Любе Тарасюк як узровень выкладання, так і самі адносіны да прадметаў беларусазнаўчага профілю змяніліся да лепшага. А гэта таксама ці не выклік сябелюбству і абыякавасці? Ці не быў гэта свядомы пункт у яе праграме жыццядзейнасці?

Ва ўсіх адносінах Любоў Канстанцінаўна здзіўляла цэласнасцю сваёй натуры. Яе паэтычная творчая спадчына – напісана на адным дыханні, яе літаратуразнаўчыя штудыі – прыклад канкрэтнасці і насычанасці даследчай думкі, яе метадычныя працы – сінтэз педагогічнага вопыту і інфармацыйнасці, яе нешматлікія, зрэшты, пераклады – узор сумленнай працы над чужым словам (падкрэслію! Словам, а не тэкстам).

Ёсць жорсткая праўда факта: яе з намі ўжо няма. У апошнія гады яна з гонарам проціпастаўляла няўмольнай хваробе веліч уласнага няскоранага духу, хаваючы ад павярхоўнага погляду свае пакуты. Упэўнены, што толькі існасць і чыннасць такіх адораных людзей, як Люба Тарасюк, ёсць гарантыя нашага будучага нацыянальнага адраджэння.

Мікола Хаўстовіч

Любоў да Беларусі і любоў да Паэзіі былі вызначальнымі рысамі яе характару. Яна сумленна і самааддана служыла беларушчыне, якую свядома выбрала і якой ніколі не здрадзіла. Яна стварыла сваю Беларусь і жыла ў сваёй Беларусі. Адбылося гэта напрыканцы 70-х, а ў беларусізацыю канца 80-х – пачатку 90-х Люба Тарасюк ішла асвятляючы паходняй сваіх назапашаных ведаў шлях іншым.

У тагачасных беларускіх літаратурна-мастацкіх выданнях даволі часта з'яўляліся публіцыстычныя і навукова-публіцыстычныя артыкулы чалавека-патрыёта. Яна доўга чакала перамен, радавалася гэтым пераменам, спадзявалася на незваротнасць гэтых перамен. Яе можна было бачыць на шмат якіх імпрэзах і мітынгх; яна верыла, што нараджаецца Новая Беларусь, і лічыла сваім доўгам удзельнічаць у гэтым працэсе, бо ведала, што “працы шмат, а працаўнікоў мала”. А таму адклалады пярэ (дакладней, сваю ўлюбёную друкавальную машынку, якую эксплуатавала, даруйце, бязлітасна, з-за чаго часта даводзілася чыніць яе) ды ішла да грамады, каб засведчыць перад Богам і самой сабою праўдзівае разуменне абавязку нацыянальнасвядомага чалавека.

Яна мела дар адчуваць Паэзію, якая была для яе сапраўднай Прыгажосцю, Красою. Максім Багдановіч і Янка Купала, Наталля Арсеньева і Ларыса Геніюш... Мастацкі свет іх твораў дасканала пазнала і разумела Люба Тарасюк ды імкнулася наблізіць яго да сваіх студэнтаў, якіх любіла, якім цалкам аддавала ўсю сябе. Адно часам, бачачы, як не знаходзіць у іх сэрцах водгуку яе слова, – маркоцілася, перажывала, дакарала сябе, што нешта зрабіла не так.

Педагагічная і навуковая праца забірала ўвесь яе час, нічога не пакідаючы на ўласнае вершаскладанне, на Паэзію. Зрэшты, яе ліра змоўкла ў сярэдзіне 80-х, бо не дачакалася належнае ацэнкі свайго самабытнага тону. Толькі зрэчас паэтычнае натхненне вырывалася на волю – нараджаліся пераклады з беларускай польскамоўнай паэзіі XIX ст.

Праца давала ёй сілы жыць і адначасна праца нішчыла яе жыццё.

...І, “шукаючы ад смагі прагнай выйсце”, згарэла ад сваёй вялікай “безабароннай” любові.

Людміла Сінькова

Любоў Канстанцінаўна Тарасюк, якая сёлета развіталася з зямным жыццём, пакінула па сабе імя выдатнага, вельмі сур'эзнага даследчыка беларускай літаратуры. Да яе прац яшчэ звернецца не адзін сучаснік альбо наступнік у пошуку сапраўды навуковага слова пра беларускую паэзію XIX і XX стагоддзяў, пра наш фальклор, нашу культуру, духоўнасць, развіццё айчыннага літаратурнага працэсу ў лучнасці з агульначалавечай гісторыяй. Ён знойдзе гэтыя, параўнальна нешматлікія, працы сярод шараговага інфармацыйнага друку як сапраўдныя дыяменты – моцныя сумленным стаўленнем да факта, да тэксту і ззяючыя арыгінальнасцю мыслення. Неарамантызм і неакласіцызм,

імпрэсіянізм і сімвалізм, іншыя эстэтычныя феномены ва ўніверсальнай паэтыцы беларускіх класікаў гарту Янкі Купалы і Максіма Багдановіча, а таксама творчасць славурых (як Францішак Багушэвіч) і малавядомых (як Юльян Ляскоўскі) аўтараў XIX стагоддзя Любоў Канстанцінаўна вывучала з той праніклінасцю, якую ёй даваў яшчэ і ўласны паэтычны талент: першая кніга вершаў Любы Тарасюк называлася “Смага ракі”. Паляшучка, яна ўяўляла сябе мележаўскай Ганнай Чарнушкай, і сапраўды прыйшла на філалагічны факультэт БДУ з адкрытымі, вялікімі чорнымі вачамі і шыкоўнымі чорнымі валасамі, а галоўнае – з Ганніным характарам, з яе ўпартым імкненнем да справядлівасці і праўды як у вялікім, так і ў малым. Патрабавальнасць найперш да сябе, да сваёй літаратуразнаўчай і выкладчыцкай працы вылучае ўсё, што зроблена Любоўю Канстанцінаўнай Тарасюк для Беларусі. У кнізе Л. Тарасюк пад назваю “Апалогія красы” (навуковае выданне кафедры гісторыі беларускае літаратуры БДУ, 2003 г.) засведчана, што яна ўмела бачыць нацыянальную сутнасць у мастацтве “як на залататканым слукімі поясе”, дзе “праз канву персідскіх (рускіх, французскіх, антычных) матываў заўсёды прабіваўся родны васілёк”. Беларуская кампаратывістыка мусіць канчаткова сцвердзіцца як самастойная навуковая галіна, і Любоў Канстанцінаўна Тарасюк будзе названая сярод яе заснавальнікаў.

Ніна Раішэткава

Не была на пахаванні, таму не хачу і не магу верыць, што яе няма... Яна была, ёсць і заўсёды будзе ў маёй памяці.

Гэта не ўспаміны, а хутчэй слова да тых, хто Любу не ведаў, не бачыў, не чуў.

Яна была надзвычай прыгожым чалавекам, знешне і ўнутрана. Хочацца параўнаць Любу з яркай экзатычнай кветкай поўдня, якая, бяспрэчна, вылучалася сярод сціпрых беларускіх кветак. На жаль, ёй ніколі не хацелася вылучацца, таму заўсёды палову твару закрывалі акуляры.

Люба была далікатным, эмацыянальным чалавекам. Яна баялася пакрыўдзіць каго-небудзь несправядлівым словам, учынкам, а сама цяжка перажывала крыўды. Яе крыўдзіла неразуменне, эгаізм калегаў. Яна не ўмела змагацца за сябе, але смела кідалася ў бойку, калі несправядліва абыходзіліся з чалавекам. Для Любы вызначальным было слова “**справядлівасць**”.

Яна была патрыёткай сваёй Бацькаўшчыны, клапацілася пра развіццё беларушчыны, любіла сваю прафесію. Люба была шчаслі-

вым чалавекам, бо займалася любімай справай. Слова “**любоў**” наогул было ключавым у яе лёсе.

Яна была надзвычай прывязана да роднага дома, бацькі і маці, да Палесся. Таямнічы і загадкавы Край даў беларускаму прыгожаму пісьменству зорак першай велічыні. Сярод іх – і наша Люба.

Ірына Бурдзялёва

Мы не былі блізка знаёмыя, але ведалі адна адну, бо асяроддзе людзей, якія звязалі свой лёс з беларускай філалогіяй дастаткова кампактнае. Пры сустрэчы на вуліцы або на літаратурных вечарынах мы заўсёды шчыра віталіся. Як для любога філолага, для мяне аўтарытэт Любові Канстанцінаўны быў вельмі высокі. Кожны яе надрукаваны матэрыял меў нечаканую навізну і выяўляў арыгінальны погляд на здавалася б даўно вядомыя з’явы класічнай літаратуры. Так атрымалася, што Любоў Канстанцінаўна была экспертам маёй кандыдацкай дысертацыі. Мяне ўразіла глыбіня пранікнення ў сутнасць тэмы і ўважлівае стаўленне да маёй працы. Любоў Канстанцінаўна жыла сваёй справай і ўсё, што тычылася беларускай літаратуры, праблем яе развіцця, не магла не выклікаць яе жывую зацікаўленасць. Для мяне яна заўсёды застаецца прыкладам найвышэйшага прафесіяналізму.

Віктар Каратай

“Я ВЯРНУСЯ ТУДЫ, ДЗЕ ЯШЧЭ НЕ БЫЛА...”

За вокнамі гасне дзень
за вокнамі гасне белы.

І доўгі прад намі цень,
як тое, што адляцела.

Бывайце, мне ўжо пара,
за мною мой дзень клапатлівы.

Каму засвеціць зара -
той яшчэ з нас шчаслівы.

Ларыса Геніюш

Не хочацца... Не хочацца міжволі ўліцца ў шматгалосы хор плакальшчыц і плакальнікаў, якія, здаецца, толькі зараз адчулі горыч нязбыўнай страты.

Не хочацца... Аналізаваць жыццё і творчасць чалавека табе духоўна блізкага, дарагога, даследаваць па тых параметрах, якія і робяць з істоты Асобу.

Не жадаю... Не жадаю зноў паўтараць прыгожы, але крыху надаедны тэзіс аб вечнай таямніцы смерці Творцы. Не, Люба Тарасюк не пакінула гэтай загадкі ані крытыкам-навукоўцам, ані,

на жаль, сваім сямейнікам і сябрам. Працяглая, амаль невылечная хвароба, доўгае згасанне, хоць яшчэ і гарэнне (амаль як у М. Багдановіча).

Тыя імёны, што міжволі ўзнікаюць побач з воблікам Любы, своеасабліва карэспандуюць, размаўляюць з ім, сапраўды ўражваюць. Гэта асабліва дарагія для яе Ларыса Геніюш і Наталля Арсеннева (спіс можна доўжыць), якім яна імкнулася наследаваць, якіх спрабавала адкрываць для іншых. Але гэта і безыменная Разанаўская Тэкля са славутай “Паэмы сланечніка” - сапраўдны вобраз канцэпт, змясцілішча космасу народнай маралі, а таму і трываласці народнай. Сапраўды, шануюныя, дайце сабе клопат паставіць у тэксце твора А. Разанава заміж імені галоўнай гераіні Яе імя. Супадзенне неверагоднае.

“І не ставала (Любе), каб нешта злаўчыць ці скеміць... Лаўчылі астатнія, астатнія кемлі: во як патрэбна, вучыся (Люба) - астатнія ўзносіліся і ападалі, спяшаліся і віравалі, а ў (Любы)... Нейкі абсяг раўняюцькі, нейкае поле жывое ў ёй занялося і ўсю заняло. Ні пустазелля на ім, ні дзялак - адно высока, і сонечна, і задумна плывуць у гару сланечнікі...”

У Яе было няшмат сяброў. А іх не можа быць многа - асабліва ў творцы, але людскага разумення і людской прыязнасці Яна ўсё ж магла мець больш. “Чаму пазнаюцца марудна людзі, бо, не пазнаўшыся, - трацяцца?” - і гэта зноў Алесь Разанаў.

... Я вярнуся туды, дзе яшчэ не была...

У загатоўку гэтых маіх развітальна-спавядальных і адначасна разумных радкоў словы Я. Янішчыц. Ды, здаецца, памыліліся абедзве паэткі. Прынамсі, Люба сваю апошнюю жыццёвую сцяжыну скончыла ля гаючых крыніц і скрыпучых весніц родных Пінкавіч, а разам яны вярнуліся туды, дзе ўжо былі, былі пры жыцці: у вечнасць Паэзіі, Гармоніі і Красы.

А ў гэтым ужо і сапраўдная загадка светлага і драматычнага лёсу Любові Канстанцінаўны Тарасюк - сумленнага, разумнага чалавека і прыгожай жанчыны.

Вунь першая хмара павісла бянтэжна
Над краем...
З гасцінных канапаў і з пышных убораў -
Знікаю.
Знікаю з усмешак на тварах ліслівых,
Няверных.
Знікаю. Хай будзе на момант шчаслівым
Той бераг,
Дзе мроя збылася, дзе кветка ўзнялася,
А явы не стала...

Знікаю, пакуль я сама ў сабе не знайшлася
Цвяроза і стала.
Вунь нечая зорка, начная ільдзінка
Плыве па-над гаем.
З люстэркаў усіх і з усіх фотаздымкаў -
Знікаю,
Знікаю...

Я. Янішчыц

Сяргей Кавалёў

Мой экзаменатар

Пасля кожнага чалавека, які сыходзіць з нашага жыцця – альбо з’язджае, альбо памірае – застаюцца нейкія асабістыя адчуванні і ўспаміны. Любоў Канстанцінаўна спачатку з’ехала, потым памерла (з’ехала паміраць?). Сарамлівая, далікатная, шчодрая, душэўная, натуральная, разумная, інтэлігентная, упартая, уражлівая, крыўдлівая – мая выкладчыца, потым калега, але перадусім мой першы экзаменатар Любоў Канстанцінаўна Тарасюк.

Кажуць, свой найважнейшы экзамен чалавек памятае ўсё жыццё. Гэта добра: значыць, усё жыццё я буду памятаць і Яе. Летам 1980 г. няскладны магілёўскі хлопец, “простой руский парень” – як каза мой бацька, Сяргей Кавалёў здаваў першы ўступны экзамен у Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэт. Беларускае літаратуру прымала Любоў Тарасюк (тады яе яшчэ запрашалі ў прыёмную камісію). Пытанне пра вобраз Ганны ў “Палескай хроніцы” ператварылася ў агляд жаночых вобразаў у беларускай літаратуры ад Еўфрасінні Полацкай і да... Дзякуй Богу, на мадоннах Багдановіча маладая, прыгожая экзаменатарка мяне спыніла: пра “Палескую хроніку”, якую я тады ведаў і разумеў не найлепей, распавядаць не давялося.

Праз год я ўжо заканчваў першы курс універсітэта і... зноў здаваў экзамен Любоў Канстанцінаўне: гэтым разам па старажытнай беларускай літаратуры (яна замяняла А.А. Лойку). Распавядаючы пра эпоху Рэнэсансу, я з запалам даказваў, што толькі выехаўшы ў Еўропу Скарына і Гусоўскі сталі выдатнымі гуманістамі-адрэджэнцамі і праславілі сваю Бацькаўшчыну ў свеце. Любоў Канстанцінаўна раптам засмялася сваім непаўторным сарамлівым смехам, і, выстаўляючы адзнаку, сказала: “Паедзеце, Сяргей, паедзеце.”

І паехаў...

Дзякуй, Любоў Канстанцінаўна. І даруйце, калі мы вас крыўдзілі і ранілі, нават пра гэта не здагадваючыся.

ПУБЛІКАЦЫІ ЛЮБЫ ТАРАСЮК

1966

1. Палессе: [Верш] // Піянер Бел. 25 лют.
2. Мне любы...: [Верш] // Там жа. 30 вер.
3. На радзіме Коласа: [Верш] // Там жа. 23 снеж.

1967

4. Палессе: [Верш] // Напісалі кніжку самі. Мн., 1967.
5. Песня сэрца: [Верш] // Піянер Бел. 23 чэрв.

1971

6. “Прыходжу, быццам бы...”: [Верш] // Універсітэт паэтычны. Мн., 1971.
7. Прызнанне: [Верш] // Мін. праўда. 27 кастр.

1972

8. Палотны; “Жанчыны ў полі песні жалі...”; “Я кожны раз душой мацней...”;
Прызнанне: [Вершы] // Маладосць. № 2.
9. Бярозы; Поле: [Вершы] // ЛіМ. 3 сак.
10. Старэе лес; Калінніца-малінніца...: [Вершы] // Там жа. 29 вер.

1973

11. “Адкуль нашых сэрцаў вытокі...”; “А ў мяне з вайны прыйшлі ўсе...”; “Не
кукуй, зязюленька, так рана...”; “Мне б у хату тваю – парогам...”; Разводдзе:
[Вершы] // Маладосць. № 3.
12. “А ў мяне з вайны прыйшлі ўсе...”: [Верш] // Знамя юности. 19 нюня.

1974

13. “Не з казкі пуды...”; Шчасце: [Вершы] // ЛіМ. 19 крас.
14. Бусліная мелодыя; Толькі для нас: [Вершы] // Чырв. змена. 11 мая.

1975

15. Сябру з ГДР; Сустрэча з маці; “Апошні снег, цяжкі, асядзе...”; “І як сабе ў
душы ні мані...”; “Ад нараджэння доля ў нас адна...”; Усе вокны – насцеж:
[Вершы] // Маладосць. № 4.
16. Сустрэча з маці: [Верш] // Ніва. 25 мая.

1976

17. Піна і Прыпяць; “Прышлі смяшлівыя дзяўчаткі...”; Маці; “Спяшаюць
воблакі да стараны далёкай...”; “Цячэ рачулка голасу твайго...”: [Вершы] //
Маладосць. № 12.
18. Лірыка: “Жыве ў жанчыне ўсё жыццё...”; “Мой бераг родны...”: [Вершы] //
Польмя. № 10.
19. Нясу прыгажосць зямлі // Голас Радзімы. 11 сак.
20. Маці: [Верш] // Заря. 7 окт.
21. “Жыве ў жанчыне ўсё жыццё ўпотаі...”; “Мой бераг родны...”: [Вершы] //
Знамя юности. 14 сент.
22. “Мой бераг родны...”: [Верш] // Ніва. 21 ліст.

23. Старэе маці: [Верш] // Чырв. змена. 19 вер.

1977

24. Сустрэча з маці: [Верш] // Дзень добры, мама! Мн., 1979.
25. Імя Айчыны; Маці герояў; Птушкі Чылі; Маё Палессе; Вёсачка; Беларуская мова; Слова; “Як ты ішоў!..”: [Вершы] // Маладосць. № 11.
26. Шчодрасць сэрца людзям перадаць: [Гутарка за “круглым сталом” “Работніцы і сялянкі”] // Работніца і сялянка. 1977. № 1.
27. Імя Айчыны: [Верш] // Вяч. Мінск. 24 ліст.

1978

28. Асваенне духоўна-эстэтычнага вопыту народнай творчасці беларускімі паэтамі // Веснік Беларускага ўніверсітэта. Сер. 4. – 1978. – №3. С. 10–14.
29. “Што гэтым зваблівым праменням...”; “Да берагоў хацела нехалодных...”; Вогненная балада; “Калі прыстану, саступлю знямозе...”; “Так і ў душы: скранецца штось ледзь-ледзь...”: [Вершы] // Маладосць. 1978. № 5.
30. Вогненная балада; Так і ў душы; Калі прыстану; Што гэтым зваблівым праменнем: [Вершы] // Знамя юностн. 19 апр.;
31. Лёс не адзін табою абагрэты; Слова: [Вершы] // Ніва. 1 студз.

1979

32. “Надзея, патрабуй жыцця!”: Рэц. на кн. Н. Мацяш // Польшча. – 1979. – №12. – С. 225–227.
33. Асаблівасці выкарыстання вобразна-выяўленчай сістэмы фальклору ў сучаснай беларускай паэзіі // Асаблівасці развіцця літаратурнага працэсу ў Беларусі на сучасным этапе. – Мн., 1979. – С. 141–144.
34. Злітнасць з песняй // Маладосць. – 1979. – №5. – С. 173–177.
35. Майстэрства Р. Барадуліна і традыцыі фальклорнай паэтыкі // Веснік Беларускага ўніверсітэта. Сер. 4. – 1979. – №1. – С. 6–9.
36. “А як жа доўга пачуццё хаваў!..”; “Жыццёвую канкрэтнасць слоў...”: [Вершы] // Беларусь. № 6.
37. Пасля сустрэч, перад даляглядамі: Анкета “Маладосці” // Маладосць. № 8.
38. “З малых гадоў распазнавала свята...”; Сцяг; “Сваё імя ў рачулкі кожнай...”; “Гэты ранак мяне паклікаў...”; “Як толькі сілы не стае трываць...”; “Свае нягоды я сама змяю...”; “Ахопленая ветрам, нібы полымем...”: [Вершы] // Маладосць. № 10.
39. “Надзея, патрабуй жыцця!”: [Рэц. на кн.: Мацяш Н. Прыручэнне вясны. Мн., 1979] // Польшча. № 12.
40. Соль зямлі; “Нервавацца не трэба...”: [Вершы] // Чырв. змена. 20 сак.

1980

41. Канцэпцыя адухоўленага быцця прыроды ў сучаснай беларускай лірыцы // Беларуская літаратура. Вып. 8. – Мн.: БДУ, 1980. – С. 71–79.
42. Тэматыка практычных заняткаў па гісторыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры для студэнтаў II курса філалагічнага факультэта. – Мн.: БДУ, 1980. – 10 с. (У сааўтарстве з А.А. Лойкам).
43. Фальклорныя традыцыі ў сучаснай беларускай паэзіі: Аўтарэферат канд. дыс. – Мн., 1980. – 24 с.
44. Піна і Прип’ять; “Приймаю вільність...”; «Жінкі пісні у полі жали...»: [Вершы] / Пер. Л. Горбенко // Горбенко Л. Сумління. К., 1980.

1981

45. “І міл, і страшан думцы свет”: Паэтыка і светаадчуванне // Песні беларускай валадар. – Мн., 1981. – С. 103–111.
46. Ніл Сямёнавіч Гілевіч: (Да 50-годдзя з дня нараджэння) // Веснік БДУ. Сер. 4. № 3.
47. Хатиньска біль: [Верш] / Пер. А. Степанян // Молодь Закарпаття. 1971. 30 жовт.

1982

48. Вобраз духоўнага пошуку // 3 глыбінь народных. – Мн.: БДУ, 1982. – С. 92–97.
49. Янка Купала і Максім Гарэцкі. Вопыт драматызаваных форм // Творчая спадчына Янкі Купалы і Якуба Коласа і развіццё славянскіх моў і літаратур. – Мн.: Вышэйшая школа, 1982. – С. 106–107.
50. “Спакойнай стомай дыхаюць палі...”; “Бяссоннаю істотай пачуцця...”: [Вершы] // Дзень паэзіі – 82. Мн., 1982.
51. “Гадуе долю час, няўлоўны, як дыханне...”; Закапаны скарб; 3 фальклорнай экспедыцыі; Рэчанька; “Пабіраюся міласцю, нібы міласцінай...”: [Вершы] // Маладосць. № 12.

1983

52. Смага ракі: Вершы. Мн., 1983. (Першая кніга паэта). Рэц.: Гарадніцкі Я. Вяртанне ў працяг // ЛіМ. 1983. 28 кастр.
53. Здзіўляцца свету: Маладая беларуская паэзія, год 1982 // Маладосць. – 1983. – № 3. – С. 151–158.
54. Шлях да сябе; Сілуэты птушак; “Птушкі паміраюць не ў палёце небасхілу...”; “Зняверам не падоўж...”; “Сонца па волі плыве ў далонь!..”: [Вершы] // Маладосць. № 12.
55. Паміж усмешкай і слязой: Рэц. на кн. Н. Мацяш // ЛіМ. – 1983. – 14 студз. – С. 6.

1984

56. Наталенне словам: Рэц. на кн. Д. Бічэль-Загнетавай // Маладосць. – 1984. – № 4. – С. 170–172.
57. Імя Айчыны: [Верш] // Чырв. змена 7 ліст.

1985

58. Вернасць вытокаам: Фальклорныя традыцыі ў сучаснай беларускай паэзіі. – Мн.: Універсітэцкае, 1985. – 126 с.
59. Святасць даверу: Паэзія Н. Мацяш // Маладосць. 1985. – № 12. – С. 158–163.
60. Метадычны дапаможнік па гісторыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры для студэнтаў I курса спецыяльнасці 2027. – Мн.: БДУ, 1985. – 18 с.
61. Прага чысціні: [Інтэрв’ю] / Зап. Г. Сачанка // Мастацтва Бел. № 10.
62. Спасціжэнне ўласнай духоўнай сутнасці // Голас Радзімы. 17 студз.
63. Родной берег: [Вершы] / Пер. Т. Лейко // Неман. 1985. № 3.

64. “З песень нядолі” // Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 231.
65. “І вецер, і сокал, і я...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 255.
66. “Бяседа” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 102.
67. “Вольха” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 127.
68. “Вясна” (“Згінулі сцюжы, марозы, мяцеліцы...”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 143.
69. “Вясна” (“У вянку з пралесак...”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 143.
70. “Грай жа, музыка...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 164.
71. “Гэй, наперад!” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 180.
72. “Для зямлі прадзедаў маіх...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 199.
73. “Думка” (“– Эх, мой братка, эх, мой родны”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 207.
74. “Жар не згас” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 223.
75. “З песень жыцця” (“Нарадзіўся на долю-нядолю”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 230 (У сааўтарстве з А.М. Пяткевічам).
76. “За касой” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 233–234.
77. “Зажынкi” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 238.
78. “Засвяціла цяпло...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 242.
79. “Князь” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 300.
80. “Лета” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 337.
81. “Мароз” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 380.
82. “Млечны шлях” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 403.
83. “Можна...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 405.
84. “Мой дом” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 406.
85. “Мой край” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 406.
86. “На полі тае” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 419.
87. “Над калыскай” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 424.
88. “Над ракою ў спакою” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 426.
89. “Над Свіслачай” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 427.
90. “Не жалейка йграе...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 436.
91. “Ночка” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 442–443.
92. “Памяці Т. Шаўчэнкі” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 457–458.
93. “Памяці Шаўчэнкі” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 458.
94. “Перад бурай” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 471.
95. “Перад сёмухай” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 472. (У сааўтарстве з Л.М. Салавей).
96. “Песня і сіла” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 481–482.
97. “Песня вольнага чалавека” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 479–480.
98. “Песня жней” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 480.
99. “Песня сонцу” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 482.
100. “Песня” (“Гнаны Янка доляй...”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 477.
101. “Песня” (“Зайшло ўжо сонейка...”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 477–478.
102. “Песня” (“Каб была я перапёлкай...”) // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 478.

103. “Песня-байка” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 483.
104. “Песняру-беларусу” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 483–484.
105. “Прывітанне” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 505.
106. “Прывет вам...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 504–505.
107. “Русалка” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 532.
108. “Сватаная” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 551–552.
109. “Сей, вольны сейбіт!” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 554–555.
110. “Сельскія могілкі” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 555.
111. “Сёмуха” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 557.
112. “Смейся!...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 565.
113. “Спека” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 573.
114. “Сцёпка Жук” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 579–580.
115. “Сыны” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 580.
116. “Сэрца спытай...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 581–582.
117. “Сяброўцам па долі” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 582.
118. “Сяўцу” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 584.
119. “Тканне намёткі” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 593. (У сааўтарстве з Л.М. Салавей).
120. “У вырай!” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 605.
121. “Шлях мой...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 665–666.
122. “Я ад вас далёка...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 690.
123. “Я відзеў душы сільныя...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 691.
124. “Я люблю” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 692.
125. “Явар і каліна” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 694.
126. “Як у лесе зацвіталі...” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 696.
127. “Як цені” // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 697.
128. Гарэцкі Максім Іванавіч // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 152.
129. Гілевіч Ніл Сямёнавіч // Янка Купала. – Мн.: БелСЭ, 1986. – С. 155.
130. Верность истокам: Фольклорные традиции в современной белоруской поэзии // Научно-реферативный бюллетень. Отечественная литература. – № 73. – Мн., 1986. – С. 45–49.
131. Лира и судьба: Рец. на кн. Цётки // Неман. – 1986. – № 7. – С. 163–165.
132. План-праспект практычных заняткаў па старабеларускай літаратуры (“Адраджэнне ў Беларусі”) для студэнтаў I курса спецыяльнасці 2002, 2001. – Мн.: БДУ, 1986. – 12 с. (У сааўтарстве з А.А. Лойкам).

1987

133. Вильнюс в белорусском историко-литературном контексте // Связи литовской литературы с русской и другими литературами СССР и зарубежных стран. – Вильнюс, 1987. – С. 86–88.
134. Метадычныя рэкамендацыі і тэматыка практычных заняткаў па гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. для студэнтаў II курса спецыяльнасці 2002, 2001. – Мн.: БДУ, 1987. – 24 с.
135. План-праспект практычных заняткаў па старабеларускай літаратуры XVII–XVIII стст. для студэнтаў I курса спецыяльнасці 2002, 2001. – Мн.: БДУ, 1987. – 8 с.
136. Служыць дабру і радасці: Рэц. на кн. Г. Бураўкіна // Полымя. – 1987. – 7. – С. 205–207.
137. Спасціжэнне Купалы // Маладосць. – 1987. – №6. – С. 158–161.

1988

138. “Уся мая душа”: Рэц. на кн. Я. Янішчыц // ЛіМ. – 1988. – 4 сак. – С. 6–7.
139. Пытанні да сучаснікаў: Рэц. на кн. Н. Гілевіча // Маладосць. – 1988. – № 9. – С. 172–175.

1989

140. Гэты “нефармал” Ян Чачот // ЛіМ. – 1989. – 22 снеж. – С. 6–7.
141. Няма красы без спажытку... // ЛіМ. – 1989. – 4 жн. – С. 6.
142. Хацелася быць пачутымі: Вяртанне паэтычнай класікі // Дзень паэзіі – 89. – Мн., 1989. – С. 265–271.

1990

143. Метадычныя рэкамендацыі па гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX ст. для студэнтаў спецыяльнасці 02.19. – Мн.: БДУ, 1990. – 24 с.
144. У памяці народнай: Да 150-годдзя з дня нараджэння Францішка Багушэвіча // ЛіМ. – 1990. – 23 сак. – С. 16

1991

145. Жанравы склад купалаўскай лірыкі (“Жалейка”) // Купалаўскія чытанні. – Мн., 1991. – С. 22–25.
146. Маці беларуская: Асоба і творчасць Л. Геніюш // ЛіМ. – 1991. – 22 сак. – С. 6–7.
147. Прыгожае – гэта жыццё: Максім Багдановіч і сімвалізм // ЛіМ. – 1991. – 6 снежня. – С. 6–7.

1992

148. “Сялянскія песенькі з-над Нёмана і Дзвіны” Яна Чачота ў беларускім паэтычным узаемадзеянні // Шляхам стагоддзяў. – Мн.: Універсітэцкае, 1992. – С. 71–78.
149. Аколава Валянціна // Беларускія пісьменнікі: Біябібліяграфічны слоўнік. – Мн.: БелЭн, 1992. – Т. I. – С. 51.

1993

150. Дудзюк Зінаіда // Беларускія пісьменнікі: Біябібліяграфічны слоўнік. – Мн.: БелЭн, 1993. – Т. 2. – С. 399.
151. Непадзельнасць: Паэзія Ніны Мацяш // Роднае слова. – 1993. – № 9. – С. 29–31.
152. Пачатак шляху: Згадваючы Паўлюка Багрыма // Польшча. – 1993. № 9. – С. 218–222.
153. Праз акіян забыцця: Паэзія Наталлі Арсенневай // ЛіМ. – 1993. 5 лют. – С. 6–7.

1994

154. Пачатак шляху: Згадваючы Паўлюка Багрыма // Паўлюк Баграм. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994. – С. 149–155.
155. Адлюстраванне уніяцкай тэматыкі ў творчасці Францішка Багушэвіча // Unia brzeska: Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodow slowianskich. – Krakow, 1994.

156. Арсеннева Наталля Аляксееўна // Беларуская мова: Энцыклапедычны даведнік. – Мн.: БелЭн, 1994. – С. 43–45.
157. Беларуская паэзія пачатку ХХ ст. у ацэнках А. Навіны (Луцкевіча) // Веснік Беларус. дзярж. універсітэта. Сер. 4. – 1994. – № 2. – С. 3–6.
158. Новыя аспекты праграмы па гісторыі беларускай літаратуры XVIII–XIX стагоддзяў: Вучэбна-метадычны дапаможнік. – Мн.: БДУ, 1994. – 56 с. (У сааўтарстве з М.В. Хаўстовічам).
159. Укрыжаваная Беларусь: Паэма Я. Купалы “На дзяды” // ЛіМ. – 1994. – 4 лют. – С. 6–7.

1995

160. “Вольныя думы” Максіма Багдановіча // Веснік Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4. – 1995. – № 3. – С. 17–20.
161. Ад “тутэйшасці” да Беларусі // Крыніца. – 1995. – № 11–12 (16). – С. 23–25.
162. Апология красоты: Об одной дискуссии начала века // Нёман. – 1995. – № 6. – С. 226–236.
163. Боскае і зямное: Паэзія Андрэя Зязюлі і Казіміра Сваяка // ЛіМ. – 1995. – 30 чэрв. – С. 6–7.
164. Максім Багдановіч і французскі імпрэсіянізм // Славянские литературы в контексте мировой. – Мн.: БГУ, 1995. – С. 330–333.
165. Пад небам паэзіі: Творчасць Наталлі Арсенневай 20–30-х гадоў // Польша. – 1995. – № 6. – С. 245–258.

1996

166. “Быў гэта сон...”: Лірыка кахання ў паэзіі Янкі Купалы // Роднае слова. – 1996. – № 10. – С. 25–35.
167. “Магутны Божа!”: Кніга паэзіі Н. Арсенневай “Сягоння” // Крыніца. – 1996. – № 11–12 (26). – С. 36–41.
168. Аргументы і вобразы // ЛіМ. – 1996. – 2 жн. – С. 7.
169. Арсеннева Наталля Аляксееўна // Беларуская энцыклапедыя: У 18 т. – Мн.: БелЭн, 1996. – Т. I. – С. 504.
170. Белорусский поэтический импрессионизм // Нёман. – 1996. – № 6. – С. 241–252.
171. Курсавыя работы па гісторыі беларускай літаратуры X–XIX стагоддзяў: Метадычныя рэкамендацыі. Тэматыка. Бібліяграфія (для студэнтаў II і III курсаў філалагічнага факультэта). – Мн., 1996. – 36 с. (У сааўтарстве з Т.П. Казакавай).
172. Парадоксы паэзіі // Крыніца. – 1996. – № 2 (18). – С. 21.
173. Янка Купала. Поўны збор твораў у 9 т. // Нёман. – 1996. – № 12. – С. 234–237.

1997

174. Беларуская паэзія пачатку ХХ ст. у кантэксте еўрапейскіх мастацкіх плыняў: Да пастаноўкі праблемы // Беларусь паміж Усходам і Захадам: Праблемы міжнацыянальнага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу. – Мн., 1997. – Ч. 2. – С. 181–184.
175. Неакласіцызм паэзіі Максіма Багдановіча // Веснік Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4. – 1997. – № 2. – С. 3–6.

176. Пад зоркай Венеры: Лірыка каханья ў паэзіі Максіма Багдановіча // Роднае слова. – 1997. – № 4. – С. 34–47.
177. Этот неумирающий романтизм // Нёман. – 1997. – № 10. – С. 234–243.

1998

178. “Тварыць і кахаць!”: Лірыка каханья Канстанцыі Буйло // Роднае слова. – 1998. – № 6. – С. 16–21.
179. Контекст Адама Міцкевича // Нёман. – 1998. – № 11/12. – С. 173–181.
180. Публіцыстычная лірыка Янкі Купалы ў святле рамантызму // Янка Купала – публіцыст. III Міжнар. Купалаўскія чытанні. – Мн., 1998. – С. 88–91.
181. Рамантызм у беларускай літаратуры // Роднае слова – 1998 – № 9. – С. 38–43; № 10. – С. 43–50.

1999

182. Беларуская літаратура XI–XX стст. Дапаможнік для школ, гімназій, ВНУ. – Мн.: Аверсэв, 1999. – 415 с. (У сааўтарстве).
183. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стст. Праграма для студэнтаў. – Мн.: БДУ, 1999. – 44 с. (У сааўтарстве).
184. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст. – Мн.: БДУ, 1999. – 72 с.
185. Рэзервы характа: Паэзія М. Багдановіча // Крыніца. – 1999. – № 6. – С. 61–66.
186. Янка Купала і “Młoda Polska” // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксце. – Мн., 1999. – С. 155–157.
187. Янка Купала і сімвалізм // Мова – Літаратура – Культура: Матэрыялы Міжнар. навук. канфер. – Мн.: БДУ, 1999. – С. 96.
188. Курсавыя працы па гісторыі беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. – Мн.; БДУ, 1999. – 27 с. (У сааўтарстве з Т.П. Казаковай).

2000

189. “Быў гэта сон...”: Лірыка каханья ў паэзіі Янкі Купалы // Купала Я. Явар і каліна. Мн: Юнацтва, 2000. – С. 6–12.
190. Беларуская літаратура. VIII–XI класы: Праграмы для сярэдняй агульнаадукацыйнай школы з паглыбленым і профільным вывучаннем беларускай літаратуры / Пад рэд. В.П. Рагойшы. – Мн.: НМЦэнтр, 2000. – 136 с. (У сааўтарстве).
191. Набліжэнне да Багушэвіча // Роднае слова. – 2000. – № 3. – С. 46–48; № 4. – С. 45–47.
192. Паэзія Янкі Купалы ў кантэксце літаратурнага руху “Маладой Польшчы” // Янка Купала і Адам Міцкевіч: IV Міжнародныя Купалаўскія чытанні. – Мн.: Бел. кнігазбор, 2000. – С. 55–59.
193. Сімвалізм у беларускай паэзіі XX стагоддзя // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: У 2 ч. – Мн., 2000. – Ч. I. – С. 220–222.

2001

194. Імпрэсіянізм у беларускай літаратуры // Роднае слова. – 2001. – № 4. – С. 12–15.
195. Адметнасць: Творчасць Янкі Лучыны // Роднае слова. – 2001. – № 7. – С. 56–58.

196. Беларуская літаратура. 10 клас: Вучэбны дапаможнік для профільнага і паглыбленага вывучэння, для ліцэяў і гімназій / Пад рэд. праф. В.П. Рагойшы. – Мн.: Нар. асвета, 2001. – 756 с. (У сааўтарстве).
197. Беларуская літаратура. XI–XX стагоддзі: Дапаможнік для школ, ліцэяў, гімназій, ВНУ. Выд. 2-е, дапрац. – Мн.: Аверсэв, 2001. – 415 с. (У сааўтарстве).
198. Беларуская паэзія канца XIX стагоддзя ў святле мастацкіх кірункаў // Выбраныя навуковыя працы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта: У 7 т. – Мн.: БДУ, 2001. – Т. 2. – С. 315–320.
199. Беларуская паэзія XIX стагоддзя: агульнаславянскі літаратурны кантэкст і нацыянальная асаблівасць // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі: У 3 частках. – Мн., 2001. – Ч. I. – С. 172–175.
200. Журба ідэалу: Паэзія Казіміра Сваяка // Наша вера. – 2001. – № 3. – С. 19–21.
201. Мастацкія кірункі і плыні ў паэзіі Францішка Багушэвіча // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта: Навуковы зборнік. Вып. першы. – Мн., 2001. – С. 62–67.

2002

202. Загадка аўтарства “Пінскай шляхты” // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта: Навуковы зборнік. – Вып. другі. – Мн., 2002. – С. 84–89.
203. Праграма па гісторыі беларускае літаратуры XI–XIX стагоддзяў. Для студэнтаў ВНУ. – Мн., 2002. – 60 с. (У сааўтарстве).
204. Беларуская літаратура. 9 клас. Эксперыментальная праграма для школ з паглыбленым вывучэннем прадмета. Мн., 2002. – 17 с. (У сааўтарстве).
205. Паэзія Янкі Лучыны ў кантэксце мастацкіх кірункаў і плыняў XIX ст. // Янка лучына ў кантэксце самаідэнтыфікацыі беларускай літаратуры. Мн., 2002. – С. 61–64.
206. Вяртанне паэмы Юльяна Ляскоўскага // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Навуковы зборнік. Вып. трэці. Мн., 2002. – С. 59–62.
207. “Свет и мрак в упрямой схватке...” Символизм в белорусской поэзии начала XX века // Нёман. – 2002/ – № 3/4. – С. 232–243.
208. Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя (Аглядавая тэма ў школе, VI клас): Гістарычныя умовы развіцця беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Мастацкая адметнасць літаратуры пачатку XX стагоддзя. Рамантызм. Сімвалізм. Імпрэсіянізм // Беларуская мова і літаратура. – 2002. – № 1. – С. 28–36.
209. Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя (Аглядавая тэма ў школе, XI клас): Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя // Беларуская мова і літаратура. – 2002. – № 2. – С. 28–33.
210. Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя (Аглядавая тэма ў школе, XI клас): Беларуская проза пачатку XX стагоддзя. Беларуская драматургія пачатку XX стагоддзя. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства пачатку XX стагоддзя. Беларускі мастацкі пераклад // Беларуская мова і літаратура. – 2002. – № 3. – С. 81–90.

2003

211. Апалогія красы: Кніга пра беларускую паэзію. – Мн., 2003. – 141 с.
212. Праграмы спецсемінараў і спецкурсаў па гісторыі беларускае літаратуры X–XIX стагоддзяў. – Мн., 2003. – 43 с. (У сааўтарстве).
213. Праграмы сярэдняй агульнаадукацыйнай школы з паглыбленым і профільным вывучэннем беларускай літаратуры. VIII–XI класы. – Мн., 2003. – 138 с. (У сааўтарстве).
214. Асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў канцы XIX стагоддзя // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Навуковы зборнік. – Вып. чацвёрты. – Мн., 2003. – С. 78–84.

2004

215. Беларуская літаратура: Эксперымент. вуч. дапам. для 11-га кл. устаноў, якія забяспечваюць атрыманне агул. сярэд. адукацыі, з бел. мовай навучання з 12-гадовым тэрмінам навучання (павышаны і паглыблены ўзроўні) / Пад рэд. праф. В.П. Рагойшы. – Мн.: Маст. літ., 2004. – 477 с.
216. Беларуская літаратура: Эксперымент. вучэбная праграма для 11-га кл. устаноў, якія забяспечваюць атрыманне агул. сярэд. адукацыі, з бел. і рускай мовамі навучання з павышаным і паглыбленым ўзроўнямі вывучэння прадмета. – Мн., 2004. – 3 д.а. (У сааўтарстве).
217. Праблема фалькларызму ў беларускай паэзіі (Ф. Багушэвіч, Я. Купала, М. Багдановіч) // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. – Навуковы зборнік. Выпуск пяты. – Мн., 2004. – С. 63–73.

2005

218. Марыя Косіч у гісторыі беларускай літаратуры // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта: Навуковы зборнік. Выпуск шосты. – Мн., 2005. – С. 72–78.
219. Арочка Мікола // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 90.
220. Багдановіч Максім // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 118–120.
221. Багушэвіч Францішак // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 120–122.
222. Буйло Канстанцыя // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 191–192.
223. Зан Тамаш // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 521.
224. Каратынскі Вінцэсь // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 657–658.
225. Купала Янка // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. С. 750–753.

2006

226. Ляскоўскі Юльян // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005.

ДЗЕЛЯ ПАЗНАННЯ СПАДЧЫНЫ

22–23 снежня 2000 г., напярэдадні Калядаў ў Доме творчасці “Іслач” (у мясцінах Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча) адбылася навуковая імпрэза – “Першыя навуковыя чытанні кафедры гісторыі беларускае літаратуры “Беларуская літаратура XI–XIX стагоддзяў: Паэтыка–Традыцыі–Кантэкст”. Даклады, што прагучалі ў каміннай зале пісьменніцкага дома, сталі асноваю “Першага выпуска” навуковага кафедральнага зборніка, што ўбачыў свет у студзені 2001 г. З гэтага часу і Навуковыя чытанні, якія набылі статус міжнародных, і кафедральны зборнік сталі прыкметнаю з’яваю ў навуковым асяроддзі, бо тэмы, якія закраналіся ў выступленнях на чытаннях і публікацыях у “Працах”, вызначаліся актуальнасцю, заўсёды мелі элемент навізны, навуковага адкрыцця.

Навуковыя дыскусіі на Чытаннях ў першую чаргу спрыялі актыўнай даследчыцкай працы сяброў кафедры. Старэйшыя, больш дасведчаныя навукоўцы кафедры дзяліліся вопытам з маладзейшымі. Але асабліва істотна тое, што кафедра палічыла неабходным актывізаваць навукова-даследчую працу аспірантаў і студэнтаў-семінарыстаў. Дзеля гэтага ладзіліся студэнцкія навуковыя чытанні, прысвечаныя памяці С.Х. Александровіча. Значная частка студэнцкіх дакладаў, заслуханых і абмеркаваных на Чытаннях, была надрукавана ў 3–6 выпусках “Працаў”.

Нязменная вялікую ролю ва ўсіх навуковых мерапрыемствах кафедры адыгрывала Любоў Канстанцінаўна Тарасюк, самы вопытны і дасведчаны дацэнт кафедры. Перадусім, яна заўсёды ўдумліва і скрупулёзна рэдагавала шэсць першых выпускаў “Працаў”, заўсёды прапаноўвала ў навуковы зборнік свае самыя значныя даследаванні года. Вымушаная з-за цяжкай хваробы фармальна пакінуць кафедру, яна фактычна заставалася на кафедры. Да апошніх дзён не забывала пра кафедральны навуковы зборнік, рыхтавала для яго новы артыкул. А таму зусім лагічна, што дадзены, сёмы выпуск “Працаў” прысвечаны Яе светлай памяці. Кафедра мае абавязак паклапаціцца пра творчую спадчыну – каштоўны скарб беларускае літаратуры і літаратуразнаўства – Любы Тарасюк.

Сёмы выпуск “Працаў”, застаючыся ў сілавым полі беларуска-польскага літаратурнага і культурнага ўзаемадзеяння, мае на мэце закрануць асобныя аспекты праблемы “жанчына ў беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў”. Гэтай жа мэце служыць і раздзел, прысвечаны Францішцы Уршулі Радзівіл, што ўзнік дзякуючы супрацоўніцтву кафедры з польскімі навукоўцамі і Польскім інстытутам у Мінску.

СТАРАБЕЛАРУСКАЯ АРАТАРСКАЯ ПРОЗА XII ст. : МАРЫЯЛАГІЧНЫ АСПЕКТ (да пастаноўкі праблемы)

...Радуйся, обрадованная Богородице Дево, земное небо, огненный престол, одушевленная церкви, пространная полата, Бога невместимаго святое село, пресветлая свеще, молние скорая на помощь, звездо незаходима, чаше напаяющи здравия, бане омывающая грехи, возведение человеческого роду, трапезо хлеба животного, Мати Христа Бога нашего, Егоже моли, да избавит мя вечныя муки Твоими молитвами ныне и присно и во веки веков. Аминь.

Малітва ў сераду на ютрані св. Кірылы Тураўскага

Даследаванне мастацкай прыроды і духоўнага зместу унікальных помнікаў айчыннага царкоўнага красамоўства XII ст. не магчыма праводзіць без увагі да такога сакральнага феномена хрысціянскай культуры як вобраз Божай Маці, Багародзіцы, Дзевы Марыі, якая на ўсходнеславянскіх землях шанавалася ці не больш за Богага Сына, Ісуса Хрыста. Як слушна даводзіць В. Бычкоў: “Складанейшыя, неспасціжныя розумам хрысціянскія ідэі трыадзінага Бога і богачалавецтва Хрыста так да канца і не сталіся ўсвядомленымі і зазнанымі ў Старажытнай Русі ў іх глыбінных асновах. Іх нялішняя “мудрагелістасць” знаходзіла жывы водгук у сэрцах далёка не ўсіх людзей рускага Сярэднявечча. Затое пачуцці маці, якая смуткуе па сваім закатаваным і пакараным смерцю сыне, матывы мацярынскай любові, пашыранай на ўсіх пакрыўджаных і прыгнечаных, мацярынскага спачування і заступніцтва – увесь гэты комплекс пачуццяў, узведзены ў сімвал агульначалавечага мацярынства, быў вельмі блізкім і зразумелым любому чалавеку Старажытнай Русі” [Бычков 1999, 2, 84]. Разгляд багародзічных матываў у творах старабеларускай аратарскай прозы XII ст. папярэдзім зваротам да асноваў праваслаўнага вучэння аб Дзеве Марыі, **марыялогіі**, што дазволіць больш глыбока зразумець спецыфіку мастацкага ўвасаблення вобраза Божай Маці ў помніках прыгожага пісьменства.

Дагматычнае вучэнне Праваслаўнай Царквы аб Прасвятой Багародзіцы, заснаванае на Свяшчэнным Пісанні, вытлумачанае Святымі Айцамі і настаўнікамі Царквы і зацверджанае ўсяленскімі Саборамі заключае ў сабе наступныя ісціны: Прасвятая Дзева Марыя ёсць, па-першае, ва ўласным сэнсе слова Божая Маці, } q { у~; Маці Госпада Ісуса Хрыста, і таму Багародзіца, } q { , ? w{ C

(Дзева Марыя была абвешчана Багародзіцай Эфескім усяленскім Саборам у 431 годзе); па-другое, Вечнадзева, г. зн. да нараджэння, у нараджэнні і па нараджэнні Госпада Дзева; па-трэцяе, вышэйшая за ўсе нябесныя сілы і святых, шанаваная болей за Херувімаў і больш слаўная за Серафімаў; па-чацвёртае, першая пасля Бога і перад Богам Заступніца і Памочніца нашая [Богородица 2002, 432–433]. Праваслаўная Царква не прымае абавязковы для ўсіх католікаў дагмат аб нявінным зачаці Дзевы Марыі, урачыста абвешчаны ў Рыме Піем IX у 1854 годзе. Паводле праваслаўнага вучэння, Дзева Марыя разам з усімі людзьмі несла цяжар першароднага граху, але, як Божая Маці і Заступніца перад Госпадам, была цудоўным чынам узнесена на неба.

Ушанаванне Багародзіцы ў хрысціянскім свеце бярэ свае вытокі ў глыбокай старажытнасці на грэчаскім Усходзе, у Сірыі, Егіпце і Малой Азіі. У V–VIII стст. яго ўспрыняла Візантыя, аб чым сведчаць бліскучыя Словы Андрэя Крытскага, Іаана Дамаскіна, Іаана Златавуста, Феадора Студзіта і многіх іншых, прысвечаныя Багародзіцы і Яе святам. Асобна варта згадаць Словы на стаянне Божай Маці пры крыжы Яфрэма Сірына, Георгія Нікамідзійскага, Іосіфа Урыенія і Максіма Плануды [Кондаков 1915, 19–23]. Ужо ў Старым Запавеце сустракаем шэраг правобразаў Дзевы Марыі: лесвіца Іакава, што злучае Неба і Зямлю (Быц. 28:10–17), цярновы куст, што ахоплены агнём, але не згарае, “неопалимая купина” (Вых. 3:1–6), цудоўна акропленае руно Гедэона (Суд. 6:36–40). Названыя сімвалы Марыі ўвасабляюць “цуд дзявоцтва, не парушанага родамі, і чалавечай прыроды, не парушанай прысутнасцю Бога” [Аверинцев 2006, 295]. Сярэднявечча ж ушанавала Божую Маці цэлым суквеццем агульных эпітэтаў і хвалебных імёнаў: “Пресвятая, Мать Слова, Яже въ Небесахъ, Врата Слова, Владычица, Пречистая, Всехвальная или Всепетая, Превыше святыхъ, Отроковица, Дева, Царица, Сострадательная, Покровенная, Утешительница, Милостивая, Благодетельница, Христа Родшая, Преславная, Пречестная, Ширшая Небесъ, Непорочная, Осиянная, Спасительница мира”; прыпадабненнямі да: “трона Соломонова, благодатного или нового неба, благоуханного цвета, звезды пресветлой, нерушимой стены, лестницы юже Иаков виде, вратъ рождшихъ всехъ человековъ (по Иезекилю), жезла изъ корене Иессеова прозябшего цветъ (по Исаии), звезды Валаамомъ предсказанной (IV Числь, XX IV, 17–19), звезды боготечной, утробы божественного воплощения, огнеобразной колесницы Слова, Иерусалима горнего, горы Божией (пс.67)” [Кондаков 1915, 51–52].

XII–XIII стст. сталі сапраўднай эпохай культу Дзевы Марыі. На Русі князь Андрэй Багалюбскі ўключыў у царкоўны каляндар новае свята – Пакроў Прасвятой Багародзіцы. А ў святле адносінаў князя Андрэя Багалюбскага і Тураўскага епіскапа Кірылы надзвычай цікавым падаецца той факт, што мы не ведаем сярод унікальна багатай пісьмовай спадчыны тураўскага Златавуста пропаведзяў на Багародзіцкія свята. Разам з тым, увядзенне плача Божай Маці ў Слова Кірылы Тураўскага на нядзелю Міраносіц – “Того же Кюрила мниха Слово о сънятии тела Христова с креста и о мюроносицах от сказания евангельскаго и похвала Иосифу в неделю 3-юю по Пасце” – вымусіла нават такога аўтарытэтнага медыявіста як В. Вінаградаў паставіць заканамернае пытанне: “...Адкуль магла прыйсці ў галаву Кірыла дзіўная ідэя “ў радаснае свята” заняць слухачоў падрабязным мінорным выкладам смутных сюжэтаў перадвелькоднага тыдня, якому згодна з агульным пануючым тонам месца ў вялікую пятніцу ці суботу?” [Виноградов 1915, 343].

Плач Багародзіцы са “Слова аб зняці ціела Хрыстова з крыжа” св. Кірылы, на нашу думку, яскрава адлюстроўвае асаблівасці рэцэпцыі і спецыфіку функцыянавання плача ў літаратуры ўсходніх славян старажытнага перыяду ў цэлым. Плач Марыі выступае ў творы Тураўляніна “ў форме своеасаблівага кампазіцыйнага элементу” [Саверчанка 1992, 78], як “устаўны матыў” [Прокофьев 1975, 34], “устаўная форма” [Прокофьев 1988, 12], “у якасці ўстаўной канструкцыі” [Литературная энциклопедия 2003, 747] у помніку іншага жанру, жанру аратарскай прозы. Плач Божай Маці, створаны Кірылам Тураўскім, паядноўвае ў сабе “дзе паэтычныя сістэмы – вусную і кніжную, якая ўзнікла на глебе біблейска-візантыйскай літаратуры” [Адрианова-Перетц 1947, 135], паколькі перадае тонкі лірызм народных галашэнняў у выяўленні мацярынскага смутку, дагматычна звязаны з Новым Запаветам і працягвае традыцыі візантыйскага прыгожага пісьменства. Уласна, вялікі кападакіец, Айцец Царквы Грыгорый Ніскі ў сваіх экзегетычных творах выдатна раскрыў сутнасць евангельскага значэння плачу: “Разважаючы над словамі Ісуса: “Блаженны *плачущие*, ибо они *утешатся*” (Мф. 5, 4), Грыгорый Ніскі тлумачыць, што ёсць два смуткі і адпаведна два плачы. Адзін звязаны з хваробамі і фізічнай смерцю, другі – “па Богу” і па ласцы, з якой мы былі разлучаныя ў выніку грэхападзення. Менавіта тыя, што плачуць гэтым плачам і “блаженны” [Бычков 1999, 1, 365].

Спраба прасачыць сюжэтную сувязь Плача Багародзіцы Кірылы Тураўскага з падзеямі кананічных Евангелляў аказваецца бясплёнай. Разам з тым, у мастацкай кантэксту Плача выразна

вылучаюцца вядомыя паводле аповеду евангеліста Лукі дабравешчанне Архангела Гаўрыіла (Лк. 1:28): “Кде ми, чадо, благовестование, еже ми древле Гаврил глаголаше: Радуйся, обрадованая, с тобою Господь!” [Мельнікаў 1997, 339] і прароцтва Сімяона Богапрыімца (Лк. 2:35): “Днесь, Симеоне, постиже мя проречение: Копие бо мою ныня проходит душу, Твоего от воин зрящи поругания” [Мельнікаў 1997, 340], а сама экспазіцыя Плача: “И обрете [Иосиф] тело Христово на кресте наго и прободено висяще, и Марию мать Его с единымъ ученикомъ Тому предъстоящю, яже от болезни сердца горце рыдаючи сице глаголаше...” [Мельнікаў 1997, 339], як і наступны яго фрагмент: “И единая, Боже мой, раба Твоя рыдаючи предъстою с хранителемъ Твоихъ словес и възлюбленнымъ Ти наперсьникомъ!” [Мельнікаў 1997, 340], адсылаюць да згаданага ў Евангеллі ад Іаана стаяння Багародзіцы пры крыжы (Ін. 19:25–27).

Упершыню выказанае М.І. Сухамлінавым назіранне аб тым, што ў Плачы Багародзіцы Кірылы Тураўскага “ёсць яўныя сляды пераймання “плача” і запазычанні” з твора Сімяона Лагафета пад назвай “Во святой и великий пятокъ на павечернице, по обычаю, канонъ о распятии Господни, и на плачь Пресвятыя Богородицы” [Сухомлинов 1858, XXVII] падштурхнулi даследчыкаў пазнейшых часоў шукаць крыніцы творчага наслідавання Тураўляніна. “Канон аб плачы прасвятой Багародзіцы” візантыйскага пісьменніка X ст. Сімяона Лагафета (паводле звання *logo91th~*, з якім звязаны былі як свецкія, так і духоўныя абавязкі) ці Метафраста (паводле спосабу літаратурнай дзейнасці, ад *metafr=zein* – пераказваць, рабіць пералажэнне), пабудаваны на апакрыфічным Плачы Багародзіцы, карыстаўся асаблівай папулярнасцю ў хрысціянскім свеце, бо з’яўляецца “адным з першых твораў, які ўзнаўляе лірычнае звяно, што адсутнічае ў скупым апаведзе Евангелля” [Савельева 1986, 56]. Вучоныя-медыявісты дакладна ўстанавілі, што Тураўлянін пры стварэнні Плача Багародзіцы ў “Слове аб зняцці цела Хрыстова з крыжа” грунтоўна абпіраўся на канон славутага Візантыйца, але пры гэтым асабліва падкрэсліваецца свабодны, творчы падыход св. Кірылы да крыніцы запазычання [Виноградов 1915, 339–340; Савельева 1986, 57–58], што надзвычай характэрна “для разумення арыгінальнай індывідуальнасці прапаведніцкай творчасці” старабеларускага аратара [Виноградов 1915, 337]. Прынамсі, В. Вінаградаў вызначыў і помнік, які даў Кірылу Тураўскаму саму “ідэю аратарска-прапаведніцкага адлюстравання плача Божай Маці” – Слова Грыгорыя (так у даследчыка, а на самой справе Георгія – В.К.), архіепіскапа Нікамідзійскага “на великий пятокъ”

[Виноградов 1915, 333]. У сваю чаргу Плач Багародзіцы тураўскага Златавуста паўплываў на Плач Божай Маці, створаны выдатным пісьменнікам-палемістам Кірылам Транквіліёнам-Стаўравецкім (першы варыянт змешчаны ў “Евангеллі вучыцельным” 1616 года выдання, другі – у артыкуле “Перла многоценнаго” “Аб зняці з крыжа цела Гасподня”, надрукаваным у 1646 годзе) [Маслов 1984, 107–108] і ўвайшоў у склад “усходнерускіх” “Пакутаў Хрыста” XIX стагоддзя [Савельева 1986, 60].

У аспекце марыялогіі асабліваю ўвагу прыцягвае “Слово о человеце и о небесных силах, чего ради создан бысть человек на земли”, якое ўмоўна атрыбутуецца Кірылу Тураўскаму [Мельнікаў 1997, 91–92] і Аўраамію Смаленскаму [Шевырев 1859–1860, 326–330]. З першых стагоддзяў Хрысціянства ў патрыстычнай літаратуры трывала замацавалася супрацьпастаўленне Евы і Дзевы Марыі, ролі Евы ў гісторыі грэхападзення чалавецтва і ролі Марыі ў збавенні чалавецтва. Па аналогіі з Хрыстом “другім Адамам”, Божая Маці стала называцца “другой Евай”. Падобную духоўна-сімвалічную пабудову дэманструе і аўтар аналізуемага намі Слова на нядзелю 18-ю: “Прежде бо Адам создан бысть Богом от земля со Еввою, и о Себе има душу вдохнув, и въведе ю в рай пища, и даст има заповедь и да сохранит. Завидев сотона диявол Адаму, дабы ему как соблазнити и прельстити... Адама же не возможе как прельстити, яко крепок бяше, но обрет Евву слабу суцу и прельсти ю. И Евва Адама прельсти, и оба прельстистася, и заповеди Божиа не сохраниста. И тогда Адам и Евва изгнани быста из раю и в смерть осужени быста, <...> и в печали породиста чада, от сих исполнися весь мир. <...> ...Виде Бог род человеческий от диявола мучим, и милосердовав не презри, иже преже пусти пророкы проповедати Божие Рождество на землю и въчеловечение, и по сем посла единачаднаго Сына Своего в мир, и по сем пусти архаггела Своего Гавриила в Назарев град к девици Марии пречистой благовестие Сына Божиа, зачатие и рождество от Святаго Духа без семени на спасение человеком. И приим плоть от девы Господь, и образом бысть человек и Бог. И вся претеряпе нашего ради спасения...” [Мельнікаў 1997, 381–382].

Урэшце, нельга не згадаць і знакамітае “Послание, написано Климентом, митрополитом рускым, Фоме прозвитуеру, истолковано Афонасием мнихомъ. Господи, благослови, Отче”, сінкрэтычны па сваёй жанравай прыродзе помнік старабеларускай літаратуры XII ст., у якім арганічна спалучаюцца рысы эпісталаграфіі і дыдактычнага красамоўства. На думку тэкстолага Н.В. Паньрка, пяру сучасніка Клімента Смаляціча, Афанасія мніха, належыць у

Пасланні палемічны тэкст, звязаны з тэмай Багародзіцы, складзены гадоў праз дваццаць па асноўным тэксце мітрапаліта Клімента [Понырко 1992, 122]. Вялікі фрагмент помніка закранае тэму радаводу Дзевы Марыі. Аб паходжанні Божай Маці маўчаць кананічныя Евангеллі, але яскрава сведчыць раннехрысціянскае паданне, ужо на мяжы I і II стагоддзяў зафіксаванае ў апокрыфе “Кніга аб нараджэнні Марыі”, што пазней атрымаў назву “Першаевангелле Іакава Малодшага” [Аверинцев 2006, 291]. Яго змест дакладна выкладзены ў “Пасланні да Фамы прасвітара”: “Иаким же чистую и хвалы достоиную Анну поять жене, от неяже родися пречистаа девица, владычице наша Богородица и присно деваа Мариа, от Давыда племене сводима, от неяже родися истинныи Христос Богъ наш. То аще Мариа от Давыда, яве и Христос от Давыда племене есть; то аще от Давыдова племене есть, то аще от Давыдова, то и от Фареса; аще ли же от Фареса, то воистинну от Июдина колена восия Господь нашъ, якоже и святое Евангелие глаголетъ” [Понырко 1992, 130]. Справа ў тым, што, як мяркуе даследчык Н.В. Паньрка: “...У тэксце ўласна Паслання знаходзяцца сляды палемікі з нейкім ерэтычным вучэннем, што тычылася Багародзіцы, бо <...> развіваецца тэма абароны ад “потязання”-дакарання продкаў Багародзіцы: Фамары і Іуды, іх дзяцей Зары і Фарэса, Руфі і яе сына Авіда...” [Понырко 1992, 122], а гэта значыць Клімент (праз Афанасія мніха), а поруч з ім і Кірыла Тураўскі “мелі дачыненне да звяржэння багародзічнай ерасі, якая ўзнікла ў іх час” [Понырко 1992, 123].

Такім чынам, у айчыннай медыявістычнай навуцы відавочна наспела актуальная патрэба марыялагічнай інтэрпрэтацыі помнікаў старабеларускай аратарскай прозы (Кірылы Тураўскага, Клімента Смаляціча, Грыгорыя Цамблака, Лявонція Карповіча), што дасць ключ да глыбокага разумення іх ідэйнага зместу, дакладнага вызначэння іх жанрава-стылёвай прыроды, належнай ацэнкі іх багатага духоўнага патэнцыялу.

Крыніцы

Того же Кюрила мниха Слово о сънятии тела Христова с креста и о мюроносицах от сказания евангельскаго и похвала Иосифу в неделю 3-юю по Пасце // Мельнікаў А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына. Светапогляд. – Мн., 1997. – С. 338–346.

Слово о человеце и о небесных силах, чего ради создан бысть человек на земли // Мельнікаў А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына. Светапогляд. – Мн., 1997. – С. 379–383.

Послание, написано Климентом, митрополитом руским, Фоме прозвитуру, истолковано Афонасием мнихомъ. Господи, благослови,

Отче // Поньрко Н.В. Эпистолярное наследие Древней Руси. XI–XIII. Исследования, тексты, переводы. – СПб., 1992. – С. 124–137.

Літаратура

Аверинцев С. Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2006. – 912 с.

Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М-Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – 172 с.

Богородица. 2000 лет в русском и мировом изобразительном искусстве. – М.: “Олма-пресс”, 2002. – 608 с.

Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. Т. 1. Раннее христианство. Византия. – М.–СПб.: Университетская книга, 1999. – 575 с.

Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М.–СПб.: Университетская книга, 1999. – 527 с.

Виноградов В. О характере проповеднического творчества Кирилла, епископа Туровского // В память столетия (1814–1914) имп. Московской Духовной Академии: Сб. статей. – Сергиев Посад, 1915. – Ч. 2. – С. 313–395.

Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Том II. – Петроград, 1915.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК “Интелвак”, 2003. – 1600 стб.

Маслов С.И. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность: Опыт историко-литературной монографии. – Киев: Наукова думка, 1984. – 248 с.

Мельнікаў А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына. Светапогляд. – Мн.: “Беларуская навука”, 1997. – 462 с.

Поньрко Н.В. Эпистолярное наследие Древней Руси. XI–XIII. Исследования, тексты, переводы. – СПб.: Наука, 1992. – 224 с.

Савельева О.А. К вопросу о генезисе некоторых книжных плачей // Источники по истории русского общественного сознания периода феодализма. – Новосибирск, 1986. – С. 55–62.

Прокофьев Н.И. Древнерусские притчи и их место в жанровой системе литературы русского средневековья // Литература Древней Руси: Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1988. – С. 3–16.

Прокофьев Н.И. О мировоззрении русского средневековья и системе жанров русской литературы XI–XVI вв. // Литература Древней Руси: Сб. трудов. Вып. 1. – М., 1975. – С. 5–39.

Саверчанка І.В. Старажытная паэзія Беларусі: XVI – першая палова XVII ст. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 254 с.

Сухомлинов М.И. О сочинениях Кирилла Туровского // Рукописи графа А. С. Уварова. Т. 2.: Памятники словесности. – СПб., 1858. – Вып. 1. – С. VII–LXXII.

Шевырев С.П. Заметка о слове Авраамия Смоленского // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Том 8. – СПб., 1859–1860. – Стб. 326–330.

Summary

The article examines works of Old Belarusian oratorical prose of the 12th century in terms of the dogmatic doctrine of Orthodox Church concerning of the Blessed Virgin Mary. The peculiarities of the functioning of lament are analysed in the paper.

ВАНДРОЎНІЦА З РОДУ РАДЗІВІЛАЎ: ТЭАФІЛЯ КАНСТАНЦЫЯ МАРАЎСКАЯ

Таленавітыя прадстаўнікі слаўтага магнацкага роду Радзівілаў, якія займалі вышэйшыя пасады ў Вялікім Княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай, буйныя землеўласнікі ўзбагацілі беларускую культуру сваёй спадчынай, якая мае агульнаеўрапейскае значэнне. На працягу XVI–XVIII ст. Радзівілы ўплывалі на ўнутраную і знешнюю палітыку дзяржавы, устанавілі культурныя і гаспадарчыя сувязі з Польшчай, Расіяй, Заходняй Еўропай, стварылі ў Нясвіжы архітэктурны ансамбль, паркавы комплекс, тэатр, захоўвалі дзяржаўны архіў – Літоўскую метрыку. “У Нясвіжы, як і ва ўсёй Беларусі, дзякуючы таму, што яны знаходзіліся... на памежжы двух вялікіх культурных макрарэгіёнаў, заходняга і ўсходняга, каталіцка-раманскага і праваслаўна-візантыйскага, адбыўся плённы сінтэз розных культур, мастацкіх напрамкаў і стыляў (барока, класіцызм)”, – піша А. Мальдзіс. [Мальдзіс 1998, 7]

Мемуарная спадчына Радзівілаў ў беларускім літаратуразнаўстве даследавана недастаткова. Дарэчы, некаторыя з іх вучыліся ва ўніверсітэтах Заходняй Еўропы, шмат падарожнічалі, вялі дзённікі, дзе занатоўвалі свае ўражанні і меркаванні. Адным з першых мемуарыстаў Вялікага Княства Літоўскага лічыцца сын Мікалая Радзівіла Чорнага, выхаванец Лейпцыгскага ўніверсітэта Юры Радзівіл, які быў у Італіі і свае ўражанні апісаў у лацінамоўным дыярыушы [Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX ст. 2006, 686]. Яго брат Мікалай Крыштаф Радзівіл, атрымаўшы адукацыю ў Нясвіжы і Лейпцыгскім ўніверсітэце, шмат вандраваў, а ў 1582–1584 гг. здзейсніў падарожжа ў Італію, Сірыю, Палестыну і Егіпет і напісаў “Перэгрынацыю, або Паломніцтва Ясна Асвечанага Князя Ягамосці Мікалая Крыштофа Радзівіла ў Святую Зямлю”, якая была перакладзена на многія еўрапейскія мовы і вытрымала каля 20 выданняў. С. Гаранін адзначаў адметнасць мемуараў гэтага дзеяча Вялікага Княства Літоўскага: “Нутранае адзінства твор набывае не ў вобразах Боскага, як было ў старажытных хаджэннях, а ў вобразе аўтара, які выступае аб’яднаўчым пачаткам усіх апісанняў” [Гаранін 1999, 98].

Цікавы і падрабязны дзённік пра прыватнае і палітычнае жыццё магнатаў XVIII ст., пра шматлікія замежныя падарожжы напісаў дзяржаўны і ваенны дзеяч Вялікага Княства Літоўскага, Міхал Казімір Рыбанька, які заснаваў у Нясвіжы друкарню, кадэцкі

корпус, дзе рыхтавалі афіцэраў для яго ўласнага войска, тэатр, трымаў шмат мануфактур.

Польскі даследчык Богдан Рок сярод рукапісаў Віленскай універсітэцкай бібліятэкі знайшоў апісанне падарожжа па Еўропе ў 1773–1774 г. Тэафілі Канстанцыі Мараўскай, дачкі Міхала Казіміра Рыбанькі і Францішкі Уршулі Радзівіл.

Тэафіля Канстанцыя нарадзілася ў 1738 г., удзельнічала ў пастаноўках п'ес, якія ставіла на сцэне Нясвіжскага тэатра яе маці Францішка Уршуля Радзівіл з роду Вішнявецкіх. “Княгіня Радзівіл стварыла своеасаблівую драматургічную культуру, сінкрэтычную ў мастацка-стылявых адносінах, якая развівалася пад значным уплывам тэатральнага мастацтва”, – слухна адзначаюць Ж. Некрашэвіч-Кароткая і Н. Русецкая [Францішка Уршуля Радзівіл 2003, 23].

Несумненна, станаўленне духоўнага свету Тэафілі адбывалася ў Нясвіжы, пад уплывам духоўна багатых бацькоў яна мела магчымасць пазнаёміцца з творамі сусветнай літаратуры, атрымаць добрую адукацыю. У пятнаццацігадовым узросце яна страціла сваю маці, а ў 1762 г. не стала і бацькі. Тэафілі было цяжка цярпець п'яныя дэбошы яе брата Караля Станіслава (Пане Каханку), супрацьстаяць дамаганням падстольніка літоўскага Ігнацыя Паца, які быў саўдзельнікам свавольстваў брата. Дарэчы, у літаратуры мы сустракаем з рознымі характарыстыкамі Караля Радзівіла. Так, А. Кіркор піша: “Шматлікія дзівацтвы, эксцэнтрычныя выхадкі, магнацкая ганарыстасць спалучаліся ў ім з сапраўды рыцарскімі рысамі характару, славянскай шчодрасцю ў самых вялікіх памерах” [Кіркор 1993, 370]. А. Мальдзіс звяртае ўвагу беларускіх пісьменнікаў на тое, што “гэта трагікамічная асоба павінна зацікавіць іх, неабходна паказаць Пане Каханку ў правільнай гістарычнай перспектыве” [Мальдзіс 1982, 124].

У 1764 г. Тэафіля Канстанцыя пакахала падхарунжага гусараў радзівілаўскай міліцыі Ігнацыя Фелікса Мараўскага. Князь Караль Станіслаў даў згоду на шлюб і аказваў матэрыяльную дапамогу сястры. Ігнацій Фелікс Мараўскі адстойваў інтарэсы Караля Станіслава Радзівіла ў Барскай канфедэрацыі, скіраванай супраць караля. Дэкрэты канфедэрацыі налажылі секвестр на радзівілаўскую маёмасць, таму да 1777 г. Караль Станіслаў Радзівіл знаходзіўся ў эміграцыі (у Венгрыі, Турцыі, Чэхіі, Германіі, Францыі і Венецыі) і ўваходзіў у склад кіраўніцтва канфедэратаў. У пачатку 1773 г. у Страсбургу на сустрэчу з ім паехаў Ігнацій Фелікс Мараўскі (у 1768 г. ён стаў генерал-маёрам), а ў траўні 1775 г. горад наведала і Тэафіля Канстанцыя Мараўская. З гэтага часу і пачынаецца яе

падарожжа па Еўропе, уражанні ад якога яна занатоўвала ў сваім дыярыушы, а фінансавую падтрымку вандроўніцы аказваў Караль Станіслаў Радзівіл.

Апісанне падарожжа нясвіжскай арыстакратыі па Заходняй Еўропе дэманструе сферу інтарэсаў і менталітэт жанчыны XVIII ст. Э. Дубянецкі падкрэслівае, што “менталітэт любога народа цалкам не супадае з асаблівасцямі псіхічнага складу, сацыяльных катэгорый і груп насельніцтва і ў той жа час на больш высокім узроўні нібы сінтэзуе ўсе гэтыя рысы ў адно цэлае” [Дубянецкі 1992, 192].

У другой палове траўня 1773 г. Тэафіля Канстанцыя Мараўская разам з сястрой мужа Марыянай Мараўскай з Вільні паехала ў Страсбург. Спачатку жанчыны зрабілі прыпынак у прускім горадзе Крулявец, Тэафіля Мараўская апісвае свае ўражанні: “Крулявец – вялікі горад, забудаваны з прускага каменю. Большасць вуліцаў – вузкія, камяніцы высокія і прыгожыя, усе з мураванымі ўпрыгожаннямі наверху іх ганкаў. Вокны, зробленыя са шчыльнага ангельскага шкла, робяць прыгажосць выгляду. Раскошныя лютэранскія касцёлы, але каталіцкі, нягледзячы на тое, што ён яшчэ незакончаны, пэўна, будзе прыгажэйшы. Касцёл гэты пабудаваны на ахвяраванні набожных католікаў, больш за ўсіх і грошай і намаганняў да гэтага прыклаў пан Сатургас – мясцовы купец і жыхар” [Diariusz 2002, 33]. Падарожніца звяртае ўвагу на гандлёвыя сувязі горада з Літвой і Расіяй, распавядае пра “крыху пашкодзанаю” віціну (від карабля), якую яны прадалі, каб “падтрымаць свой дарожны грашовы запас”, дзякуе Богу за тое, “што калі Творцу здарыцца кагосьці палюбіць, таму ён кары на вякі адпускае” [Diariusz 2002, 33].

У апісанні Тэафілі Мараўскай арганічна спалучаецца дакладнасць, эмацыянальнасць і хрысціянская аргументацыя. Паступова ў дыярыушы выпрацоўваецца своеасаблівая парадыгма адлюстравання рэчаіснасці, у мастацкую прастору арыстакраткі ўваходзіць нагляднасць, дэталёвасць, дынамічнасць і жывасць адлюстравання. Так у Гданьску яна спрабуе асэнсаваць “вялікі цуд”, які яна ўбачыла ў мясцовым касцёле: “Пан Езус на крыжы відавочна адварнуў свой твар, быццам бы не можа ніяк слухаць лютэранцаў. Яны кажуць, што прычынай гэтаму з’явілася дэфармацыя дрэва, але гэта не падобна на праўду, бо калі тое ж дрэва колькі дзесяцігоддзяў было ў касцёле, то яно павінна было застацца дастаткова сухім, якім жа тады надзвычайным спосабам яго пашкодзіла вільгаць. У тым касцёле знаходзяцца таксама вельмі рэдкія і асаблівыя органы, якія ў параўнанні з органамі ў іншых касцёлах не толькі гучныя і

моцныя, не толькі могуць капіраваць гукі іншых музычных інструментаў, але падрабляе голас чалавека так добра, што чалавек, не ведаючы аб гэтым сакрэце падумае, што гэта чалавечы спеў” [Diariusz 2002, 35]. У гэтым польскім горадзе Тэафіля Канстанцыя Мараўская ўбачылася з мужам, а потым у суправаджэнні меціслаўскага крайчага Казіміра Кашыца, які добра ведаў мовы і быў перакладчыкам, адправілася ў Германію.

Яна падрабязна апісвае свае ўражанні ад наведвання Берліна, Патсдама, Вітэнберга, Франкфурта на Майне. “Найвялікшым і найпрыгажэйшым горадам Тэафіля Канстанцыя Мараўская лічыць Берлін, там яна наведала медыцынскую акадэмію, дзе турыстам паказвалі “розныя штукі: шкілет памерлага жаўнера і калекцыю чалавечых эмбрыёнаў” [Diariusz 2002, 40]. У адным з касцёлаў яна бачыла надмагілле генерала Шверына, а таксама яе ўразіла статуя Фрыдрыха I.

У Патсдаме княгіня бачыла прускага караля Фрыдрыха II Вялікага, падрабязна апісала каралеўскі палац: “Пакоі вельмі багата мэбляваныя. У пакоі, дзе спіць кароль, ніша нават срэбная, вельмі шмат срэбра можна сустрэць і ў іншых пакоях” [Diariusz 2002, 43]. Наведала яна і палац Сан-Сусі, пазнаёмілася з карціннай галерэяй палаца, назірала за прыгожымі фантанамі. Тэафіля Мараўская імкнецца перадаць свае ўражанні ў зрокавым уяўленні, ярка і запамінальна.

Цікавіць яе побыт і захапленні еўрапейскай арыстакратыі. У Страсбургу з братам Каралем Станіславам Радзівілам яна наведала князёў Сапегаў, была ў тэатры, бачыла медыцынскую школу, дзе вучыўся і яе лекар Бекер. Яна была запрошана на афіцэрскі бал: “Я не магла адмовіць, таму што нам аказвалі столькі увагі і пашаны, на якую толькі можна спадзявацца ва ўласным краю” [Diariusz 2002, 61]. Аглядаючы Страсбургскі арсенал, яна назірала за адліўкаю гармат, за вырабам боепрыпасаў, за спосабамі праверкі іх стральбы.

Назіраючы за прыгажосцю швейцарскіх гарадоў Цюрыха і Бадэна, княгіня піша: “Цюрых слаўны тым, што ў ім шмат высокаадукаваных людзей. Там выходзяць вельмі добрыя кнігі на нямецкай мове. Вельмі добрая бібліятэка ў горадзе. Чытанне кніг і выпісванне тэкстаў у ёй дазволена кожнаму мясцоваму жыхару” [Diariusz 2002, 55]. Такое ўважлівае стаўленне да кнігі, несумненна, абумоўлена сістэмай адукацыі ў Нясвіжы, якую Тэафіля Канстанцыя Мараўская добра ведала. Дарэчы, ў 1773 г. у Нясвіжы была створана камісія па нацыянальнай адукацыі, праведзена работа па секулярызацыі навучання ў навучальных установах, уведзены адзіныя падручнікі і праграмы.

Каля двух месяцаў Тэафіля Канстанцыя Мараўская знаходзілася ў Парыжы. “Назіранне з пакою за горадам было адным з маіх любімых заняткаў, асабліва ўвечары. Таму, што Парыж не толькі цэлую ноч напоўнены ліхтарамі і нават у кожнай краме вялікія і празрыстыя вокны, якія павялічваюць усю прыгажосць тавараў, якія там прадаюцца. Купцы ў крамах сядзяць за поўнач, бо ўначы яны прадаюць больш тавараў, чым удзень” [Diariusz 2002, 67]. Калі быў вольны час, яна вывучала французскую мову, вучылася танцам, маляванню і іншым забавам. У пісьме да брата Караля Станіслава Радзівіла яна піша: “Ясна асвечанаму ягамосцю князю, сэрцам каханаму брату і дабрадзею. Завяраю яго княскую мосць як мне зараз прыкра без яго, калі ўжо князь атрымае першы ліст, як толькі мне дазваляць акалічнасці, буду спяшацца як мага хутчэй да Страсбургу” [Diariusz 2002, 236]. Несумненна, брат аказваў не толькі матэрыяльную, але і духоўную падтрымку Тэафілі.

У канцы снежня 1773 – пач. 1774 г. Тэафіля Канстанцыя Мараўская, Альбрэхт Радзівіл і Марыяна Мараўская на шасці павозках адправіліся са Страсбурга ў Венецыю праз альпійскі перавал Монт-Геню. Падрабязна апісаны ў дыярыушы тыя прыгоды, якія здарыліся з падарожнікамі.

Тэафіля Мараўская ў Венецыі пакінула свету і адправілася ў Рым, 30 сакавіка 1774 г. яна была ў Вечным горадзе. Спачатку яна наведала сем базылік, асабліва зацікавілася ілюмінацыяй сабора Святога Пятра. “У вялікі чацвер папа рымскі публічна разам са шматлікімі кардыналамі і прэлатамі ўмываў ногі бедным” [Diariusz 2002, 140]. Ерусалімскі патрыярх Ежы Ласнарыс, з якім яна пазнаёмілася яшчэ на радзіме, дапамог ёй убачыць знакамітыя месцы Рыма. Наша суайчынніца з вялікай пашанай, чуйна ставіцца да тых мясцін, дзе адбываліся біблейскія падзеі, увесь час згадвае пра вялікасць і сілу Бога. У Рыме яе ўразілі археалагічныя раскопкі, яна захапляецца помнікамі старажытнай культуры. У красавіку 1774 г. Тэафіля Канстанцыя наведала Неапаль, паднялася на Везувій, была ўдастоена аўдыенцыі папы і першай яе просьбай была: “Каб найнешчаслівейшы наш край да добрых зменаў блаславіў”.

Такім чынам, нясвіжская арыстакратка напісала дыярыуш, у якім яскрава адчуваецца подых Асветніцтва і ментальнасць жанчыны XVIII ст., ён напоўнены шматфарбным матэрыялам па гісторыі, геаграфіі і культуры. Назіральная жанчына таленавіта апісвае еўрапейскія гарады – Крулявец, Гданьск, Берлін, Патсдам, Парыж, Страсбург, Версаль, Рым, Неапаль; побыт і норавы розных народаў, асабліва захапляецца французамі і італьянцамі. Яна знаёміцца з

еўрапейскай арыстакратыяй, сустракаецца з суайчыннікамі. Павышаную цікавасць праяўляе да медыцынскіх акадэміяў, палацаў, матэрыялаў археалагічных раскопак. Некаторыя знаходкі Мараўская адпраўляла на радзіму. Разам з тым, наведванне касцёлаў і святых месцаў у розных краінах абуджаюць у яе развагі па пытаннях веры і адносінаў чалавека да Бога. У неапалітанскім касцёле дамініканцаў яна акцэнтуюе ўвагу на спосабе адпраўлення веры, параўноўвае яго з нясвіжскім касцёлам, з глыбокай цеплынёй і пранікнёнасцю згадвае родныя мясціны. З асветніцкіх пазіцый Тэафіля Канстанцыя Мараўская бачыць сваю радзіму часткай агульнаеўрапейскай культурнай прасторы. Наспеў час увесці гэты шматпланавы твор вандроўніцы з роду Радзівілаў у кантэкст беларускай культуры.

Літаратура

Teofila Konstancja z Radziwillow Morawska. Diariusz podrozy europejskiej w latach 1773–1774 / Wstep i opracowanie Bogdan Rok. Wroclaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 2002.

Гаранін С.І. Шляхамі даўніх вандраванняў. Мн.: Тэхналогія, 1999.

Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX ст. Т. 1. Мн.: Беларуская навука, 2006. 210 с.

Дубянецкі Э. Менталітэт беларусаў: спроба гістарычна-псіхалагічнага аналізу // Беларусіка. Albaruthenica. Мн.: Нацыянальны навукова-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны, 1992. 403 с.

Кіркор А. Живописная Россия. Мн.: Беларуская энцыклапедыя, 1993. 490 с.

Кніга жыццй і хаджэнняў / Уклад. А. Мельнікава. Мн.: Мастацкая літаратура, 1994. 501 с.

Мальдзіс А.І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя. Мн.: Мастацкая літаратура, 1982. 255 с.

Мальдзіс А.І. Нясвіж як агульнаеўрапейская гістарычна-мастацкая каштоўнасць // Нясвіж. Гісторыя, культура, мастацтва. Варшава-Мінск: Nokrol, 165 с.

Францішка Уршуля Радзівіл. Выбраныя творы / Уклад. С. Кавалёў. Мн.: Беларускі кнігазбор, 2003. 445 с.

Summary

This article is about the diary of Teofila Konstancja Morawska which was written during her journey in Europe in 18 century. It shows the role of Radziwills in the development of belorussian culture.

ГАБРЫЭЛЯ ПУЗЫНЯ: СВЯТЛО ШЧАСЦЯ

Адной з прыкмет развітасці літаратурнага працэсу з’яўляецца запоўненасць у ім разнастайных ідэйна-тэматычных і стылёвых ніш. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX ст., нягледзячы на аб’ектыўныя цяжкасці, развівалася дастаткова разнастайна і шматпланова, увасабляючы духоўныя і эстэтычныя пошукі самых розных слаёў грамадства.

Творчасць Габрыэлі Пузыні не належыць да кола тых эстэтычных з’яў, якія вызначалі магістральныя шляхі развіцця літаратуры. У свой час А. Рыпінскі, пакідаючы запіс у “Альбоме” А. Вярыгі-Дарэўскага, адзначыў, што ўсе вялікія творцы Літвы адчулі ўплыў А. Міцкевіча і спяваюць “*tonem Adama*”. Габрыэля Пузыня мела свой голас у поліфаніі літаратурнага жыцця сярэдзіны XIX ст. і вяла свой спеў адметным “тонам”. Яе паэтычны свет вызначаўся камернасцю і сцішанасцю інтанацый, шчырасцю самараскрыцця і глыбінёй індывідуальнага перажывання. Сама паэтка ніколі не разглядала сваю творчасць у кантэксте маштабных грамадска-палітычных падзей, сацыяльных узрушэнняў, ахвярнага нацыянальна-вызваленчага руху. Паэтычныя прыярытэты Г. Пузыні ляжаць у сферы асабістых, інтымных пачуццяў, стасункаў з канкрэтнымі блізкімі людзьмі, сябрамі, знаёмымі.

Можа з-за сваёй камернасці і глыбокай інтымнасці творчасць Габрыэлі Пузыні не прыцягвала вялікай увагі сучасных літаратурнаўцаў. У польскай навуцы яе постаць традыцыйна разглядалася як перыферычная. Але трэба думаць, што такое стаўленне больш тлумачыцца ідэйна-тэматычнай спецыфікай твораў пісьменніцы, яе лакальнасцю, “краёвасцю”, тым, што яе творчасць цалкам вырастала з культурна-гістарычнага кантэксту Літвы-Беларусі. Але і айчынныя даследчыкі да нядаўняга часу не спяшаліся залічыць творчасць Габрыэлі Пузыні да набыткаў беларускага прыгожага пісьменства пазамінулага стагоддзя. У гісторыю беларускай літаратуры Г. Пузыня ўвайшла дзякуючы даследчыцкай і перакладчыцкай працы У. Мархеля, які ўключыў тры вершы паэткі ў анталогію польскамоўнай паэзіі Беларусі XIX ст. “Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай”. У гэтым жа перакладзе яны пададзены і ў хрэстаматыі “Літаратура Беларусі. Першая палова XIX стагоддзя”, складзенай К. Цвіркам. Такім чынам, у гісторыю беларускай літаратуры постаць Габрыэлі Пузыні ўведзена, але творчасць гэтай адметнай аўтаркі прадстаўлена вельмі сціпла і фрагментарна.

Між тым яна – цікавая асоба, яркая творчая індывідуальнасць, са сваім адметным мастацкім бачаннем свету. Альбіна Габрыэля Пузыня з дому Гюнтэраў нарадзілася 24 верасня 1815 года ў Вільні ў заможнай сям’і графа Адама Гюнтэра і Аляксандры з Тызенгаўзаў. Гісторыя роду Гюнтэраў у Рэчы Паспалітай пачынаецца ад немца Міхала Гюнтэра фон Гайдэльсгельма, які за Янам Сабескім пачынае вайсковую кар’еру капітанам, а потым палкоўнікам польскай гвардыі. Апошні з роду, Адам Абрахам Ігнацы, бацька Габрыэлі, у 1808 г. здолеў пацвердзіць свой графскі тытул у Расійскай імперыі. Праз маці даўнімі сваяцкімі сувязямі Габрыэля аказалася параднёнай ледзь не з усімі магнацкімі сем’ямі былой Рэчы Паспалітай. Яна наймалодшая з трох дачок Гюнтэраў, і хаця тыя чакалі спадкаемца па мячу, дзяўчаткі былі акружаны сапраўднай сардэчнасцю і любоўю, якая панавала ў доме.

Зіму Гюнтэры праводзілі ў Вільні, а не лета з’язджалі ў свой маёнтак Дабраўляны ў Свянцянскім павеце (як піша Габрыэля, за 10 міль ад Вільні), дзе быў вялікі палац з экзатычным паркам. Дзе б ні жыла сям’я Гюнтэраў – яна была цэнтрам інтэлектуальнага і культурнага жыцця. Гэтаму спрыялі адукацыя і схільнасці старэйшых Гюнтэраў – людзей высокаадукаваных, з разнастайнымі мастацкімі талентамі. Напрыклад, маці Габрыэлі добра малявала алеем і акварэллю. У маладыя гады яна вучылася ў вядомых мастакоў Яна Пятра Норбліна і Аляксандра Арлоўскага.

Атмасфера бацькоўскага дому спрыяла ўсебаковаму эстэтычнаму развіццю Габрыэлі. Частымі гасцямі літаратурна-музычнага салона ў бацькоўскім доме былі Ігнацы Ходзька, Ян Дамель, Антоні Эдвард Адынец, Юліян Корсак, Ян Рустэм, Анджэй Снядэцкі, бывала і Марыя Шыманоўская. Цікавым падаецца таксама і факт знаёмства сям’і Гюнтэраў з Тамашом Занам, якое адбылося ў 1841 г. у Друскеніках, неўзабаве пасля вяртання былога філамата і “архіпрамяністага” на радзіму.

Бліжэйшыя сваякі Габрыэлі Гюнтэр былі таксама людзі яркія і таленавітыя. Як адзначае “Польскі слоўнік біяграфічны”, яе дзядзькам быў арнітолаг Канстанцін Тызенгаўз, кузенам – гісторык і драматург Аляксандр Пшэздзецкі. Кругагляд малодшай з Гюнтэраў таксама пашыралі паездкі ў Варшаву да бабкі, Марыяны Тызенгаўз, наведванні Чартарыйскіх у славурых Пулавах у 1825 г.

Пасля шлюбу з багатым землеўладальнікам Тадэвушам Пузыняй Габрыэля пераязджае ў яго маёнтак Гарадзілаў на Ашмяншчыне. Лёс пакінуў гэту сям’ю беспатомнай, але ўсе свае сілы і энергію Габрыэля, цяпер ужо Пузыня, накіроўвае на асветніцкую і творчую дзейнасць. Яна па-ранейшаму часта і падоўгу жыве ў сваіх

спадчынных маёнтках Дабраўлянах, Патуліне, таксама ў мужавым Гарадзілаве, і ўсе гэтыя мясціны з яе прыездам становяцца асяродкамі актыўнага культурнага жыцця. Там збіраецца не толькі мясцовая эліта, але гасцямі дому Пузыняў былі Уладзіслаў Сыракомля, Станіслаў Манюшка, Эдвард Жалігоўскі, сын А. Міцкевіча і яго біёграф – Уладзіслаў, Ігнат Ходзька. Разам з мужам Габрыэля выпраўляецца ў вандроўку па Еўропе, наведвае Германію і Францыю, а ў Парыжы завязвае цеснае знаёмства з вядомымі пісьменнікамі-эмігрантамі – Антоніем Гарэцкім і Юзэфам Багданам Залескім.

Па прыкладзе бацькі, які займаўся складаннем самых разнастайных калекцый, Габрыэля збірае аўтографы вядомых людзей, гасцей яе дома. На жаль, альбомы з аўтографамі, іншыя дакументы і рукапісы Габрыэлі Пузыні, якія пасля яе смерці захоўваліся ў бібліятэцы Пшэздзецкіх у Варшаве, згарэлі падчас паўстання 1944 г. Памерла пісьменніца 16 жніўня 1869 года ў Гарадзілаве, дзе і была пахавана ў скляпеннях мясцовага касцёла.

Сям'я Гюнтэраў уваходзіла ў тагачасную культурную эліту Літвы і асоба пісьменніцы фарміравалася ў літаратурна-музычным асяродку віленскіх салонаў. Габрыэля атрымала ўсебаковую эстэтычную адукацыю. У кола яе шматлікіх мастацкіх схільнасцей нязменна ўваходзілі і заняткі паэзіяй. Пачатак літаратурнага жыцця складваўся ўдала: ужо ў 1828 г. варшаўскі часопіс “Матыль” як нешта цікавае і незвычайнае друкуе вершык дванацігадовай дзяўчынкі пад крыптанімам Г. Г. Два другіх вершы Габрыэлі Гюнтэр, ужо дарослай паненкі, у 1838 г. змяшчае часопіс “Бірута”. Па-сапраўднаму яна ўвайшла ў літаратурнае жыццё краю толькі ў 1843 г. Хросным бацькам Пузыні як паэткі быў Ігнацы Ходзька. Праўда, яму спачатку давялося доўга пераконваць маці Габрыэлі ў слушнасці выдання вершаў дачкі, бо старэйшая Гюнтэрава са свайго жыццёвага вопыту лічыла, што “жанчына шчаслівейшая, калі пра яе людзі не ведаюць і не гавораць” [Puzynina 1928, 342]. Нарэшце, атрымаўшы згоду княгіні, І. Ходзька выбраў нізку вершаў на рэлігійную тэматыку, і трохі падправіўшы тэксты, выдаў іх зборнікам “У імя Бога” ў 1843 г.

Крытыка адразу звярнула ўвагу на новае імя ў літаратуры і вельмі прыхільна паставілася да аўтара. Міхал Грабоўскі, напрыклад, заўважыў у вершах “свежасць, чысціню, прывабную наўнасць” і “сапраўднае майстэрства”, Казіміру Буйніцкаму яны падаліся “цудоўнай вязанкай паэтычных кветак”, а яшчэ адна рэцэнзентка, Элеанора Зяменца ўвогуле назвала іх “шэдэўрам прастаты, цнатлівасці і веры” [Polski Słownik Biograficzny 1986, 504]. Менавіта

М. Грабоўскі натхніў Габрыэлю да выдання наступнага зборнічка “Далей ў свет”, які выйшаў у 1845 г. таксама ў Вільні. Ён атрымаўся разнастайным тэматычна і жанрава: у яго ўвайшлі вершы лірычныя, *okolicznościowe*, а таксама кароткія эпічныя творы. Пазітыўная рэакцыя крытыкі на гэтыя зборнікі паспрыяла таму, што пісьменніца робіць другое выданне сваіх твораў, якія ўжо былі надрукаваны ў папярэдніх двух зборніках з важкім дадаткам новых вершаў. Каб падкрэсліць пераемнасць з папярэднімі зборнікамі, новая кніга называлася “У імя Бога – Далей у свет” (1859).

Акрыленая спагадлівым стаўленнем крытыкаў, яна спрабуе сябе і ў драматургіі. Некаторыя яе творы ставіліся як аматарскімі суполкамі, так і прафесійным тэатрам у Вільні. Так, у 1859 г. пад авацыі публікі ў віленскім тэатры прайшла прэм’ера двухактавай камедыі вершам “Ці ладна, ці багата?”. На гэтай жа сцэне ставіўся яе вадэвіль “Мусульманін на Літве”, а ў 1861 г. былі паказаны драматычны абразок у двух актах “Дачка філосафа XVIII стагоддзя” і камедыя “Крыж вайсковы”. Шмат п’ес засталася ў рукапісах. Агульную думку крытыкі адносна драматычных твораў Г. Пузыні выказаў А.Э. Адынец, адзначыўшы, што ў іх “недахоп вышэйшага майстэрства акупляе шляхетнасць думак і памкненняў” [Polski Słownik Biograficzny 1986, 505].

Для маладых чытачоў прызначаўся зборнічак маралізатарскіх апавяданняў вершам “Дзеці літоўскія, іх слоўкі, адказы, назіранні” (1847). Габрыэля пісала таксама і кароткія праязічныя творы, якія падала ў зборнічку “Прозай і вершам” (1856), а потым сабрала ў кнізе “Малыя, але праўдзівыя апавяданні” (1857).

Адна з галоўных яе прац – дзённік, які ахоплівае перыяд з 1815 па 1867 год. Пад канец жыцця яна спарадкавала матэрыялы, аб’яднала іх у два тамы і назвала рукапісную працу “Мая памяць”. Успаміны давалі праўдзівую панараму ўсіх слаёў грамадства Вільні і правінцыі на працягу амаль паўстагоддзя. Трапна і каларытна паказаны побыт шляхецкіх двароў і магнацкіх палацаў, жыццё Вільні і яе насельнікаў. У мемуарах паўстаюць постаці славутых суайчыннікаў, якіх багата ведала сама княгіня: музыкантаў, акцёраў, пісьменнікаў, мастакоў, высокіх саноўнікаў і святароў. Рукапіс дзённіка быў багата аздоблены мноствам малюнкаў, літаграфій і фотаздымкаў. Ён адразу выклікаў цікавасць у даследчыкаў, на яго спасылаліся, яго цытавалі яшчэ да публікацыі. Выдадзены ён быў значна пазней і толькі часткова Адамам Чарткоўскім і Генрыхам Масціцкім у 1928 г. пад назвай “У Вільні і літоўскіх дварах”. Астатняя частка рукапісу падзяліла сумны лёс бібліятэкі Пшэздзецкіх.

Выдаўцы дзённіка падкрэслівалі унікальнасць гэтага твора Г. Пузыні: “У польскай мемуарнай літаратуры XIX стагоддзя гэта, бясспрэчна, адзіны твор, які ахоплівае такі вялікі кавалак часу і так дэталёва яго адлюстроўвае...” [Puzynina 1928, 16]. У хрэстаматыі “Літаратура Беларусі. Першая палова XIX стагоддзя” змешчаны пераклад К. Цвіркі кароткага ўрыўка з мемуараў Г. Пузыні, прысвечанага падзеям паўстання 1831 г. Гэты цікавы літаратурна-гістарычны помнік у беларускім літаратуразнаўстве да гэтага часу застаецца як след нявывучаным і чакае свайго даследчыка і перакладчыка.

У кароткім жыццяпісе Г. Пузыня паўстае як постаць яркая, разнастайная ў сваіх праяўленнях і сімпатыях, творчая і энергічная. Яна прыцягвае ўвагу і як пісьменніца, і як асоба, якая яднала многіх славурых сучаснікаў, спрыяючы іх творчым кантактам, і сама актыўна выяўляла свой талент у розных відах літаратурнай дзейнасці.

Творчасць Г. Пузыні выклікае цікавасць выяўленнем жаночага светаадчування, рэпрэзентацыяй жаночага погляду на свет, што для літаратуры сярэдзіны XIX ст. было з’явай незвычайнай. Яе жаночая паэзія робіць літаратурны працэс таго часу больш багатым, разнастайным і поліфанічным.

Нягледзячы на польскамоўнасць сваіх твораў, Г. Пузыня як пісьменніца вырасла з глыбінь нацыянальна-гістарычнага жыцця Літвы-Беларусі. Яе творчасць непарыўна звязана з Вільняй, горадамі, якія яе ўзгадаваў, з бацькоўскім маёнткам Дабраўляны, дзе напісана большасць яе твораў.

У гісторыі польскай літаратуры яна выклікае цікавасць найперш дзякуючы свайму твору “Да Адама Міцкевіча, пасылаючы яму трохі вады і кветак”. Гэта быў верш-пасланне да вялікага паэта тады яшчэ нікому невядомай аўтаркі. Трэба адзначыць, што творчасць А. Міцкевіча аказала велізарны ўплыў на маладую графіню. Як сцвярджаюць даследчыкі, яна абагаўляла А. Міцкевіча да канца сваіх дзён і актыўна распаўсюджвала і папулярызавала на радзіме “Кнігу народу польскага і пелігрымства польскага” [Polski Słownik Biograficzny 1986, 504]. Але маштабнасць таленту, асаблівасці мастацкага светаадчування вызначылі розныя дарогі двух творцаў.

Згаданы верш быў напісаны ў 1842 г. адначасова з намерам матэрыялізаваць паэтычныя вобразы, насыціць пасланне-вестку з роднай Літвы рэальным зместам. Прыгожая ідэя Габрыэлі была рэалізавана супольнымі намаганнямі. Па яе просьбе сястра зачарпнула вады з Нёмана, “domowej rzeki” паэта, а сяброўка, панна Тэафіля Валавічоўна, спецыяльна наведла ковенскую даліну, апетую

пісьменнікам, і нарвала кветак. Апаэтызаваныя Міцкевічам праявы-сімвалы роднай зямлі былі такім чынам увасоблены ў канкрэтныя рэчы. І вось верш, кветкі і прыгожы флакончык з нёманскай вадой адправіліся праз яшчэ адну знаёмую сям’ю, пані Катажыну Лявоцкую, у Парыж, да паэта.

Мой дарунак не вярнуць, Ліцвіне,
Бо ў ім памяць – валадар нязломны:
Квет расцвіў на ковенскай даліне,
А вада з ракі радзімай – Нёмна.
[Раса нябёсаў 1998, 429]

Аўтарка ўдала выкарыстоўвае ў сваім пасланні сімвалічнае насычэнне вобразаў вады і кветак. Кветкі з наднёманскіх палёў нагадваюць пра натуральнасць і цнатлівую прыгажосць Радзімы, шчымлівую паэзію яе някідкай прыроды. Вада звязваецца ва ўяўленнях з хуткаплыннасцю і зменлівасцю часу. Рэкі ніколі не вяртаюцца да сваіх вытокаў і гэта фатальная незваротнасць асацыіруецца з незваротнасцю чалавечага жыцця, няўмольнасцю часу, суровымі законамі вечнабыту. Сюды, да берагоў Нёмана, ад якога пачалося вандраванне паэта па свеце і яго вечнае пілігрымства, немагчыма вярнуцца, як немагчыма вярнуцца ў мінулае. Словы паэткі “Не цячы вадзе назад у плыні – // Засмучае параўнанне гэта!” перагукаюцца з тужлівымі разважанымі А. Міцкевіча ў лазанскіх вершах пра наканаванасць яму лёсам “плыць і плыць безупынна”. Кроплі нёманскай вады, якія ўвабралі, як піша Г. Пузыня, “слёзы землякоў, што ля крыніцы // Плакалі, аддаўшыся ўспаміну”, лучацца асацыятыўнай сувяззю са слязьмі паэта “як дождж чысты і краплісты”, выкліканымі ўспамінам пра былое.

Адзначым, што верш са знакавымі падарункамі быў адпраўлены паэткай у Парыж, але, як адзначае ў сваім дзённіку Г. Пузыня, чакаць навін давялося аж цэлых 15 год. У 1857 г., будучы ва Францыі праз год пасля смерці А. Міцкевіча, нарэшце яна пачула ад Антонія Гарэцкага, чый сын меўся ажаніцца з дачкой А. Міцкевіча, што “тыя вершы знаходзяцца ў яго”. Таксама дачка паэта, Марыя, калі была ў Вільні, паведаміла пісьменніцы, што “той вадой з Нёмана быў ахрышчаны наймалодшы яе брацік” [Puzynina 1928, 328].

Маючы сваім літаратурным кумірам А. Міцкевіча, паэтка ішла сваім шляхам, цішэйшым, больш прыватным і асабістым. Яна выразна асацыяльная, эстэцкая, суб’ектыўная, скіраваная не столькі на асэнсаванне шырокай плыні жыцця, колькі найперш да свайго ўнутранага свету, вузкага кола асабістых праблем. Яе паэзія не ведае вялікіх эмацыянальных узрушэнняў, віхураў і неўтаймаваных

памкненняў. Яна спакойная, зямная і ў пэўным сэнсе прадказаль-
ная, бо звязваецца з канкрэтнымі падзеямі, асобамі, жыццёвай
рэчаіснасцю, успрынятай чулай і ўражлівай душой паэткі. У
кантэксце тагачаснай літаратурнай сітуацыі ёй больш блізкія
традыцыі сентыменталізму, чым рамантычная мадэль мастацкага
светабачання.

У адным са зборнікаў у якасці застаўкі-эпіграфа Г. Пузыня пры-
водзіць досыць знамянальную вытрымку з ліста да сяброўкі, харак-
тарызуючы кола ўласных творчых прыярытэтаў: “Ведаю свае сілы –
думка мая ў падарожжа, у нязнаны край, ніколі не выбіралася. Яна
выходзіць на шпацыр – у поле, або да гаю, па снапок, па кветкі, па
ягады, па кубак вады з крыніцы, і вяртаецца дадому перад стомай,
перад ноччу, перад бурай – вось і ўся яе вандроўка” [Puzynina 1845,
24]. Маштаб яе творчых абсягаў лакальны, засяроджаны на
чалавеку прыватным з яго індывідуальнымі пачуццямі, на яго
сардэчных стасунках са светам і блізкімі людзьмі. Але менавіта ад
вектарнай сілы эмацыянальных і духоўных памкненняў такіх
прыватных асоб залежала грамадска-палітычнае і эстэтычнае
развіццё краіны. Такая камерная, інтымная паэзія сцвярджала
самакаштоўнасць прыватнага чалавека, яго індывідуальнага
пачуццёвага вопыту.

Сама Г. Пузыня стрымана ацэньвае сваю творчасць і ў вершы
“Бог даў – Бог узяў!” адзначае, што болей шчаслівы той, хто з сціп-
лым зацішкам “Z uczynków swoich składają poeta”. Сваю паэзію яна
параўноўвае з садком, у якім у цяжкія часы не родзяць кветкі – не
пішучца вершы. Яе падтрымлівае зычлівае стаўленне суайчынні-
каў, слёзы чулінасці на вачах чытачоў. Сярод праяў гэтага
разнастайнага чароўнага свету яна не можа не пісаць, яе паэзія
таксама ўпрыгожвае свет: „Świat byłby nudny bez htaszat, motyli – //
Lecz smutno nie być pszczółką – w swej zagrodzie!!!...” [Puzynina 1856,
61].

У вершы-разважанні “Czy jestem poetą” яна імкнецца вызна-
чыць асабістае месца ў літаратурным жыцці, вызначыць таналь-
насць свайго ціхага голасу ў магутным гучанні рамантычнай паэзіі:

Cóż jest poezya, co to być poetą?
Czy to jest szczęściem, czy to jest zaletą?
Czyli też ludziom poety potrzeba,
Czy on dla ziemi, czyli on dla nieba?

[Puzynina 1856, 65].

Г. Пузыня выразна адчувае сваю камернасць сярод тагачасных
творцаў і па чарзе абвяргае кожную з рамантычных канцэпцый
паэта, бо яны сваёй маштабнасцю не стасуюцца з інтымным гучан-

нем яе паэзіі: “Ja cichy strumień co plynie tak skromnie; // Ja co śród wieszczów, – jestem tylko gością” [Puzynina 1856, 66].

Не адпавядае яе паэтычнаму тэмпераменту натхненне паэта-будзіцеля, якое нагадвае ўспенены паток, палымнеючыя вулканы, што сваёй неўтаймаванай энергіяй пагражаюць ціхім далінам. Мэта такіх паэтаў – слава, купленая коштам уласнага спакою. З радасцю адзначае Г. Пузыня, што яна не паэта. Але і натхнёны божым запалам паэт-прарок, які гаворыць вялікія праўды і акружаны пакланеннем суайчыннікаў таксама не адпавядае яе светаадчуванню. З жалем адзначае паэтка, што і гэта не яе шлях. Калі ж яе ціхая песня – прамень сонца сярод панурых, хмурых дзён, калі яна здольная абагрэць і ажывіць душы, павялічыць любоў да краю, калі “Bóg i snota – jej źrudłem i meta, // Gdy tam poezya – to jestem poeta!” [Puzynina 1856, 67].

Яна знаходзіць сваю нішу ў тагачасным літаратурным кантэксце, акрэслівае кола сваіх паэтычных прыярытэтаў:

A pieśni sławią – tylko rzeczy stare
Szczęście domowe, naturę, – i wiarę –
[Puzynina 1856, 66].

Асноўны змест паэзіі Г. Пузыні складаецца з тэм не гучных, але вечных і універсальных. Тое, што прыцягвала яе позірк і абуджала натхненне – і па сёння застаецца хвалюючым і актуальным, бо гэту нязменна важную праблематыку міжчалавечых стасункаў, чалавека ў кантэксце прыроды не кранаюць ні час, ні літаратурная мода.

Паэзія Г. Пузыні ўвасобіла шляхетнасць ліцвінскага духоўнага самавыяўлення. Яна ўзрошчаная не толькі палямі і гаямі Дабраўлянаў, але і гарадскім брукам, старажытнымі камяніцамі Вільні, яе літаратурна-музычным асяродкам, інтэлектуальнымі размовамі ў бацькоўскай гасцёўні. Пачуцці Г. Пузыні па-жаночаму далікатныя, вытанчаныя, рафініраваныя. Яе паэтычны свет, вызначаны і спарадкаваны жаночым светаадчуваннем, невялікі, утульны, камерны, па-свойму гарманічны.

Спецыфічнай рысай паэзіі Г. Пузыні з’яўляецца яе рэлігійнасць, але гэтае пачуццё не артадаксальнае, а інтымнае і арганічнае. Бог для паэткі не абстрактнае абагуленае паняцце, а хутчэй дбайны бацька і шчыра дарадца чалавека, з якім адчуваецца паразуменне і блізкасць. У рэлігійнай паэзіі Г. Пузыні таксама праглядаецца ўплыў сентыменталісцкай традыцыі, для якой характэрна найперш эмацыянальная сувязь з Богам, інтымнасць веры, набліжэнне хрысціянства да канкрэтнага чалавека. Паэтка шчыра ўдзячна Творцу за першыя кветкі і старога сябра, які завітаў у іх

дом, яна дзякуе яму за прыгажосць навакольнага свету і за паэтычнае натхненне. Яна бачыць у з’явах прыроды яго мудрыя парады. Так, падарунак нябёсаў, вясновы дожджык, які нарэшце ажывіў зямлю пасля доўгага засушша, усім аднолькава рупна акрапляе зямлю.

Może to z góry przestroga i rada
By równie czynić doczekawszy chleba –
Byle nam jego na cały rok stalo,
Dla kmiotków naszych ...

[Puzynina 1856, 69].

У паэзіі Г. Пузыні сустракаецца часты матыў сентыменталісцкай лірыкі пра здрабненне цяперашніх часоў, згадкі пра сышоўшую ў нябыт “pra-ojców prostotu”. Мінулае для паэткі прыцягальнае найперш не дзяржаўнай веліччу і славай, а натуральнымі дабрачыннасцямі, цнотай, сардэчнасцю і шчырай верай: “Dawnej to radość rokrapiano miodem”, а Пан Бог “wiernym dawał siłę i zwycięstwo” [Puzynina 1845, 50].

Побач з момантамі сентыменталісцкага светаадчування паэзія Г. Пузыні пазбаўлена залішняй чулівасці, экзальтаванасці ў пачуццях і песімістычнай зададзенасці. Наадварот, шчырая вера ва ўсеабдымную любоў Бога, яго бацькоўскую падтрымку і дапамогу фарбуе яе паэзію светлым, жыццесцвярджальным тонам. Як старыя старасвецкія ліпы, што помняць лепшыя часы, кожную вясну пакрываюцца маладой лістотай, так адбудзецца і духоўнае абнаўленне людства: “Pod wpływem słońca tak jasnego – Wiary, // I czasu dawne może nam odżyją!” [Puzynina 1845, 50]. Вера для Г. Пузыні – тое што лучыць свет і людзей у адно гарманічнае цэлае. У яе паэзіі мы знаходзім распрацаваны ў сентыменталісцкай традыцыі хрысціянскі матыў сціпласці, простасці, шчырасці. Сваёй рэлігійнай паэзіяй яна блізкая да светаадчування паэтаў-сентыменталістаў Ф. Карпінскага, Ф. Князьніна, Я. Аношкі.

Чулае сэрца – гэта таксама дар нябёсаў, які ёсць адначасова пакута і шчасце: “Podziękuj Niebu – jesteś szczęśliwa, // Doróki czucie masz w sobie” [Puzynina 1845, 79]. Усё свае пачуцці яна перажывае ў кантэксце прыроды або ў коле блізкіх сяброў. Своеасаблівымі атрыбутамі яе лірычнай паэзіі, а таксама сведкамі інтымных перажыванняў або філасофскага роздуму з’яўляюцца кветкі, рыбка, пчолкі, матылькі, разнастайныя птушкі – салоўкі, жаўрукі, буслы. Шэпат лістоты, шум вады ў рацэ, водар кветак – гэта праявы агульнай гармоніі, якія з удзячнасцю ловіць яе позірк. Яе вылучае агульнае пазітыўнае стаўленне да жыцця, а творы прасякнуты роўным і стабільным пачуццём любові і глыбокай прыязнасці да

навакольнага свету. Жыццесцвярджальнасці яе паэзіі адпавядае і самая ўлюбёная паэткай пара года – неаднаразова апетая ёю вясна. Разам з прыродай абуджаецца і яна сама, яе натхненне: “Za każdym hączkiem i sama rozkwita...”. Вясна, май выклікаюць у яе асацыяцыі з вяртаннем на зямлю залатога веку.

У вершы “Вясна”, напісаным, як дакладна адзначае аўтарка, 10 снежня, у дарозе, “we 13 stopni mrozu, wśród zaspów śniegu”, паўстае сон-мроя гэтай цудоўнай пары, малюнкi чароўнай даліны, якая невядома, ці ёсць у сапраўднасці на зямлі, ці яна існуе толькі ў снабачанні паэткі: “Cudne są miejsca w moim własnym kraju”. Там заўсёды пагодная вясна, зялёны яркі май, буянне кветак, спеў птушак:

Dla mnie tam zawsze zielone doliny
Z białych domczków, leci dymek siny –
Śród wierzb pochyłych – czysta rzeka płynie –
Nic tam nie więdnie – i nic tam nie ginie!

[Puzynina 1856, 63].

Туга па вясне выклікала ў яе ўяўленні вобраз незвычайнай зямлі, вольнай ад жалобы і скрухі свету, дзе ўсё прасякнута гармоніяй і згодай, і ўсё жывое ўслаўляе Бога. Раскошным маем не толькі ажывае зямля і поўніцца надзеяй чалавек – ва ўсёй гармоніі першатварэння Рай вяртаецца да людзей, уваскрашае лепшыя пацуцці:

To Raj powraca na pocięce ludzi –
To Bóg odnawia ludzkiemu plemieniu
Stworzenie świata, w ziemi odrodzeniu!
I wszystko śpiewa, jak dawniej śpiewało,
I wszystko kocha, jak dawniej kochało...

[Puzynina 1856, 64].

Любасць да людзей і свету арганічна мае на ўвазе і любасць да роднай зямлі. Як і іншыя нашы творцы, Г. Пузыня называе сябе полькай і ліцвінкай адначасова, але ўтульны свет яе паэзіі месціцца менавіта тут, на Літве-Беларусі. Сваёй знаёмай, нейкай “Тэафілі В...”, якая з’язджала ў Італію, паэтка піша верш-прысвячэнне з просьбай пад яркім небам паўднёвай краіны не забыць літоўскае неба; гледзячы на велічнае мора, помніць пра празрысты Нёман; уносячы малітву пад высокімі скляпеннямі сабора святога Пятра, тым не менш не забываць маленькі сціплы касцельчык у Ротніцы пад Друскенікамі. І безумоўна, пры знаёмстве з новымі сябрамі не крыўдзіць у сваёй памяці шчырых ліцвінаў, якія здаўна кахаюць яе. Суцяшае Г. Пузыня сваю сяброўку пры развітанні тым, што не толькі памяццю сэрца знітаваны людзі ў розных куточках зямлі, але

і больш магутнай повяззю – адным сонцам і ўсеабдымнай літасцю адзінага Бога.

Асноўнымі катэгорыямі каштоўнаснай іерархіі Г. Пузыні выступаюць любасць, сяброўства, сваяцтва. Гэта паэтычнае асэнсаванне прыватных міжчалавечых адносін: сяброўскай прыязнасці, любові бацькоў і дзяцей, маці і дачкі, паэтызацыя ціхіх сямейных радасцей, звычайных жыццёвых сітуацый, нязначных на першы погляд, але з якіх складаецца жыццё кожнага чалавека.

Самыя розныя бытавыя рэчы могуць натхніць яе на напісанне вершаванага твора. Пакупка новага календара прымушае задумацца, што прынясе нам лёс. Аптымiстычнаму сцверджанню ў пачатку верша “Jesteśmy ludzie Nadzei i Wiary, // Każda odmiana szczęście nam zwiastuje” супрацьстаіць вялікая туга і сум ад таго, што з кожным годам сплываюць у нябыт нашы мары і спадзяванні. Непакойць неведомасць уласнага лёсу, які можа абрынуць вялікія няшчасці, страшыць хуткаплыннасць часу: “Któż dmucha w skrzydła skrzydlatego czasu! // On i tak leci i odlata” [Puzynina 1845, 64].

Г. Пузыня можа апаэтызаваць працэс вязання нейкай рэчы, і задумацца: ці будзе мець ужытак яе паэзія, як гэта вязаная вопратка. Старыя ліпы выклікаюць роздум пра мінулыя лепшыя часы. Позірк на срэбныя манеты прымушаюць разважаць аб сапраўдных каштоўнасцях быцця, аб тым, што прага грошай робіць людзей сляпымі да прыгажосці свету.

У сваім жыцці Г. Пузыня пазбегла значных асабістых драм, можа таму яе паэзія не даносіць да нас эмацыянальных узрушэнняў, ракавых пачуццяў, душэўных пакут самой аўтаркі. Яе эмоцыі, як правіла, заўсёды роўныя і стабільныя. Адною з самых прыярытэтных каштоўнасцей паэтычнага свету Г. Пузыні выступае сяброўства. Паказальна, што ў яе вершах апяваецца найперш не каханне, якое можа быць і здрадлівым, і зменлівым, а пачуццё больш трывалае, пастаяннае, якое злучае людзей паміж сабой. Гэта сяброўскія сувязі, сардэчнае і шчырае пачуццё, больш трывалае ў рэальным свеце, якое не ведае неўтаймаваных выбухаў і не мае трагічных наступстваў.

Паэтка шчаслівая ў сваім сяброўскім коле, і таму сяброўства разглядаецца як самая натуральная праява чалавечай душы і ўсебакова апяваецца ёю. Большасць твораў Г. Пузыні – вершы-пасланні, вершы-прысвячэнні сваім сябрам. Пра гэта сведчаць назвы твораў: “Да Марылі Л...”, “Да пані Д. Т. У гадавіну нашага знаёмства”, “Да Цэлінкі С...”, “Да Касі і Зосі Б...”, “Да Ядвігі Р...” і г. д. Яна імкнецца асэнсаваць самыя розныя нюансы адносін паміж людзьмі, паяднаных сяброўскімі сувязямі: сустрэчы і расстанні, туга з нагоды

смерці блізкага ёй чалавека, радасць ад знаёмства з новай сяброўкай. Яна схільная ў сваіх сяброўскіх пачуццях да ідэалізацыі. У кожнай сяброўцы ці сябры яна знаходзіць незвычайную дабрачыннасць і прыгажосць, да кожнага з іх яна мае сардэчныя словы.

Варта адзначыць сярод вершаў Г. Пузыні твор, прысвечаны Тамашу Зану, які зімой 1842 г. гасцяваў у Дабраўлянах. Вечарамі, як успамінае ў сваім дзённіку Габрыэля, былы філаMAT апавядаў пра трагічныя падзеі сваёй маладосці, а дні праводзіў у полі, бо яму, “прывыкламу за столькі год да абшараў, душна было пад дахам, цесна нават у садзе і толькі пад адкрытым небам свабодна дыхаў...” [Puzynina 1928, 316].

Цікава, што гэты верш-пасланне ад жанчыны-паэтка прысвечаны не проста былому выгнанніку, пакутніку з высокія ідэалы, а як знак удзячнасці за яго верш “Жанчыны”. Напісаны твор Г. Пузыні ў форме ўрачыстай кантаты, дзе голас аўтаркі выступае вядучым, а хор, які завяршае кожны катрэн, услаўляе розныя бакі асобы Тамаша Зана. Да яго звяртаюцца са словамі “Przykładny Mistrzu”, “Biedny Wygnańcze”, “Światły Mężu” і “Cnotliwa Duszo”. Усім гэтым іпастасям Зана хор суайчыннікаў спявае – “niesim ci cześć” [Puzynina 1845, 33]. Г. Пузыня дзякуе Т. Зану не толькі за яго агульнапрызнаны дабрачыннасці і высакародную дзейнасць, але і за ўзвышэнне ў сваім вершы жанчыны.

Постаць Г. Пузыні вызначаецца вялікім талентам сяброўства, здольнасцю збіраць вакол сябе людзей, злучаць іх у сваім доме, звязваць сваёй асобай. Невыпадкова сама Габрыэля, як і яе бацькі, трымае салон, які аб’ядноўвае вялікае кола сардэчных прыяцеляў і аднадумцаў.

Апаэтызаваныя ёю рэчы і паняцці, чалавечыя цноты і дабрачыннасці – усе яны семантычна ўзыходзяць да цэнтральнай і самай галоўнай катэгорыі ў каштоўнаснай сістэме самой паэтка – паняцця Дома. Ён выступае як арганізуючы цэнтр яе жыцця, інтарэсаў і прыярытэтаў. Паняцце дома не абмяжоўваецца канкрэтным вобразам – сфера ўплыву гэтага паняцця пашыраецца на сям’ю, сяброў, душэўны камфорт і цеплыню.

Самае страшная сітуацыя, у якой можа апынуцца чалавек – страта дома, якая раўназначна крушэнню яго асабістага свету, адрынутасці ад жыцця і людзей. Менавіта такое найцяжэйшае пакаранне панеслі героі маралізатарскай вершаванай аповесці “z podań ludu Litowskiego” – “Зязюлька”. Маладая пара, Крысціна і Даніла, за абразу Божага дома ператвараецца ў зязюляў, у якіх няма ўласнага

дома і як вынік – сям’і і сяброў: “Jest to rodzina tułaczy; // Nie ma przyjaciół na świecie” [Puzynina 1845, 20].

У асветніцка-сентыменталісцкім вершы пад назвай “Бядняк” яна проціпастаўляе святло і абароненасць уласнага дома беспрытульнасці і непрыкаянасці жабрака. Любую зімовую сцюжу можна ператрываць, калі “Już zdala między domowe strzechy // Swiatełko na siebie truga”. Бяздомнасць бедняка ахоплівае значна шырэйшае семантычнае кола няшчасцяў і бедаў: “Nie ma przyjaciół, domu, rodziny”. Звернем увагу, як паэтка бачыць хатнюю ўтульнасць і зацішак, што ёсць чалавечае шчасце:

W pięknym salonie, gdzie lampa świeci,
Usłyszysz śpiewanie żony,
Słudzy spotkają, wybiegą dzieci,
Zapomnisz, żeś przeziębiony!

[Puzynina 1845, 68].

Бядняк з’яўляецца традыцыйным героем паэзіі рэчпаспалітаўскага сентыменталізму. Але тут вобраз бедняка-гаротніка не столькі прымушае задумацца пра парушаную натуральную роўнасць, колькі нацэлены на пачуццё спагады і спачування няшчаснаму чалавеку. Для разумення кантрасту паміж ўтульнай арганізаванасцю ўласнага свету і чужой бядой Г. Пузыні дастаткова зусім нямнога: “Wróciłam zziębła z ogrodu, // I zrozumiałam nędzarza” [Puzynina 1845, 69].

У сваім багатым, але дабрачынным доме яна хацела б выпраўляць хібы сляпога лёсу – пад яго вокнамі ніводная просьба бедняка не засталася б без увагі. Так паэтка разважае ў вершы “Прыгажосць, розум, ці багацце?” Яе выбар прыпадае менавіта на багацце, бо тады ў вачах сапсаванага свету яна адразу займела б і розум і прыгажосць, але самае галоўнае, уласны дом быў бы цэнтрам добраўпарадкавання свету вакол яго. Дарэчы, сучаснікі асобна вылучалі філантрапічную дзейнасць Г. Пузыні сярод сялянства, яе падтрымку маладых талентаў. В. Каратынскі пісаў, што “яна многім адкрыла дарогу ў свет” [Polski Słownik Biograficzny 1986, 505].

Такія ж камерныя, як і паэтычны творы, кароткія пражыццёвыя абразкі Г. Пузыні. Героі большасці такіх пражыццёвых нарысаў – добрыя знаёмцы або цікавыя людзі, якія былі блізкія дому Гюнтэраў-Пузыняў, а ўдзячная памяць пісьменніцы прымушае занатаваць іх яркае аблічча ў кароткіх замалёўках. Такія абразкі маюць вялікае гісторыка-культурнае значэнне, бо аднаўляюць атмасферу музычна-літаратурных салонаў Вільні, перадаюць жыццё тагачаснай інтэлектуальнай эліты.

Так, у адной з замалёвак яна ярка і па-майстэрску лаканічна стварае постаць вядомага п'яніста Яна Рэнье, які прымаў актыўны ўдзел у культурным жыцці Вільні. Г. Пузыня гаворыць аб ім як аб выключным выканаўцу і таленавітым педагогу, які шмат дзяцей віленскай знаці навучаў музыцы. Сярод яго вучаніц была і Габрыэля Гюнтэр.

Ян Рэнье быў настолькі арганічнай часткай музычнага жыцця горада, што Вільня не дапускала нават і думкі, што можа абысціся без яго, што можа страціць яго назаўсёды. Быў ён шчодрым, таварыскім, заўсёды жывым і вясёлым. “Смутным, можа, яго ніхто і не бачыў, а спакойным – толькі ў труне”, – пісала Пузыня [Puzynina 1856, 32]. Бескарыслівасць яго не мела межаў. Часта, пасля ўласнага фартэп'яннага канцэрта, які яго ўтаворвалі даць раз на год, увесь даход ад яго вылятаў разам з пырскамі шампанскага на сяброўскай вечарыне вечарам гэтага ж дня. Такім жа шчодрым быў яго талент выканаўца і імправізатара. Рэнье быў душой любой кампаніі, яго разрывалі паміж сабой віленскія салоны. Ён не прымушаў прасіць сябе іграць – адразу ад дзвярэй накіроўваўся да фартэп'яна і акордамі вітаў прысутных.

Яго мовай і сродкам самавыражэння была музыка. Г. Пузыня успамінае, як ў вялікі пост ён ажыўляў наведвальнікаў салонаў свайго імправізацыяй, якая імітавала оперу ў віленскім тэатры. Ён перадаваў гукамі шум публікі, што запаўняе залу, званочак суфлёра, пачатак уверцюры, імітаваў сапрана прымадонны. Скрозь яе партыю магло азвацца выццё сабакі, што, як адзначае аўтарка, не раз здаралася ў віленскім тэатры. Так жа бліскуча перадаваліся гукамі каціныя сакавіцкія канцэртны пад вокнамі, размова начальніка і падначаленага. Гэта была буфанада, музычны фарс, бліскучы жарт. Часам у запале імправізацыі ён хапаўся за скрыпку і працягваў іграць на фартэп'яна. Локаць пры гэтым выкарыстоўваўся ў якасці трэцяй рукі. Усё гэта рабілася з незвычайнай лёгкасцю, нязмушана, нават неяк нядбайна, што надавала дадатковы шык усяму, што ён выконваў. Бывала прасіў, каб яму наўмысна перашкаджалі пад час грання і націскалі з-за яго спіны насуперак гармоніі розныя клавішы. Тады гэты выпадковы гук станавіўся тонам новай імправізацыі. Радасць і гарачая ўдзячнасць публікі была яму лепшай узнагародай.

Г. Пузыня прыгадвае адзін з вечароў у бацькоўскім салоне, калі ў іх гасцявала славетная п'яністка Марыя Шыманоўская. Сустрэцца з ёю сабралася ўсе віленскае культурнае грамадства. Рэнье спазніўся і прыйшоў, калі госця скончыла граць і публіка ўчыніла ёй бурную авацыю. Таварыства пачало прасіць Рэнье выканаць што-небудзь у

адказ, а ён крыўдліва адмаўляўся і казаў, што фартэпіяна расстроенае. Шыманоўская сцвярджала, што не, а ён настойваў, што на ім іграць немагчыма. У доказ таму ён падышоў да інструмента і бегла выканаў нейкі пасаж-імправізацыю, але так, што зымітаваў расстроены інструмент. Шыманоўская належным чынам ацаніла гэты жарт-капрыз, праз які праяўлялася выключнае майстэрства Рэнье. “Мне і гэтага досыць, ужо яго ведаю, ужо ацаніла” – смяялася яна [Puzynina 1856, 40].

Як адзначае Г. Пузыня, талент яго не цярпеў прымусу. Дзе трэба былі праца і цярпенне – там бачылася сум і нуда. Яго ўласныя музычныя творы так і засталіся ў накідах, толькі часткова занатаваныя на паперы – свой бліскучы талент ён раздорваў сябрам, знаёмым, проста людзям.

У сваіх вершаваных і прэзаічных творах Г. Пузыня з Гюнтэраў пэўным чынам рэпрэзентуе жыццё культурных колаў краю, будучы сама іх прадстаўніцай і выхаванкай. Яе творчасць натуральна ўпісваецца ў кантэкст духоўнага жыцця краіны, спрыяе стварэнню цэласнай карціны літаратурнага жыцця Беларусі сярэдзіны XIX ст. Вывучэнне яе творчай спадчыны дазволіць запоўніць яшчэ адзін локус у развіцці літаратурнага працэсу, сцвердзіць яго разнастайнасць і шматаблічнасць.

Літаратура

Літаратура Беларусі: Першая палова XIX ст.: Хрэстаматыя / Уклад., прадм. і камент. К. Цвіркі. Мн., 2000. С. 266–273.

Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай; Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя: Вершы / Уклад., прадм. і камент. У. Мархеля. Мн., 1998. 622 с.

Polski Słownik Biograficzny. Т. XXIX. Z. 122. Wr.–W-wa. 1986. S. 503–505.

Puzynina Gabriela z Güntherów. Dalej w świat: Zbiór poezji. Wilno, 1845. 132 s.

Puzynina Gabriela z Güntherów. Pisma prozą i wierszem przez autorkę “W imię Boże”. Wilno, 1856. 74 s.

Puzynina Gabriela z Güntherów. W Wilnie i w dworach litewskich / Wydali A. Czartkowski i H. Mościcki. Wilno, 1928. 386 s.

ЗАГАДКА АДЭЛІ З УСТРОНІ

XIX стагоддзе хавае яшчэ нямала сваіх таямніц. У раскрыцці іх даследчыкі пакладаюцца на навуковую інтуіцыю, якую ўзмацняюць або развенчваюць факты. Даследчык выбудоўвае гіпотэзу і вядзе “следства”, каб увялебіць ісціну. Да такога “следства” натхняе і хрэстаматыйная паэма “Мачаха”, якая даўно ўжо прываблівае менавіта сваёй прыгожай таямнічасцю – загадкай аўтара. Атрыбуцыя гэтага твора дасюль застаецца адкрытым пытаннем: за адсутнасцю фактаў даследчыкі абмінаюць яго ўвагай. Аднак цікаўная свядомасць шторааз вяртаецца да гэтага твора і нязменна задае пытанне: хто яна – таямнічая Адэля, што пакінула на сваім шэдэўры толькі скупыя зацемкі: “Адэля. 1850. Літва. Устронь”? Навуковая інтуіцыя правакуе аўтара гэтых радкоў на тое, каб выказаць гіпотэзу, якая, як нам здаецца, мае права на існаванне.

Інфармацыя аб творы досыць сціслая: вядома, што паэму адшукаў у 1970 г. А. Мальдзіс у бібліятэцы Ягелонскага ўніверсітэта ў Кракаве, што яна напісана па-беларуску лацінкай. Свае навуковыя росшукі даследчык неўзабаве апісаў у спецыяльным артыкуле, дзе параўнаў талент Адэлі з Устроні з талентам В. Дуніна-Марцінкевіча [Мальдзіс 1973, 231]. У 1986 г. паэма была ўпершыню апублікавана А. Мальдзісам у зборніку “Краю мой – Нёман: Гродзеншчына літаратурная” з пазначэннем, што сапраўднае імя паэтки не раскрыта. Шукаць разгадкі гэтае таямніцы даследчык прапанаваў ад назвы мясцовасці, дзе яна жыла. Такім чынам, назва Устронь успрымаецца як магчымая назва фальварка, дзе жыла Адэля. А паколькі дзеянне ў паэме адбываецца на Нёмане, то і Устронь абсалютна слушна лакалізуецца даследчыкам у былой Ганчарскай воласці Лідскага павета. Усе астатнія мясціны з такой жа назвай (а іх у польскім “Слоўніку геаграфічным” трынаццаць) размешчаны ў самых розных і досыць далёкіх ад Нёмана паветах [Краю мой 1986, 238–239]. Пасля гэтай публікацыі А. Мальдзіса паэма “Мачаха” Адэлі з Устроні набыла шырокую вядомасць, прызнанне, была ўключана ў хрэстаматыю “Беларуская літаратура XIX стагоддзя”, складзеную А.А. Лойкам і В.П. Рагойшам [Беларуская літаратура 1988, 73–74], а таксама паэтыка твора коратка была ахарактарызавана А.А. Лойкам у другім выданні першай часткі падручніка “Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд” [Лойка 1989, 109–110].

Роздум над гісторыяй бытавання і распаўсюджанасці гэтага твора прыводзіць да высновы аб яго закансэрванасці і бадай адзінкавасці існавання ў месцы свайго ўзнікнення, а далей у пэўным калекцыйным зборы. Відавочна, што паэма праз доўгі час была недаступнаю для шырокай публікі, не разыходзілася па шляхецкіх культурных колах нават у рукапісных спісах у адрозненне ад многіх іншых твораў, практыка чаго была вельмі пашыранай у XIX стагоддзі. Аб гэтым ускосна сведчыць той факт, што паэма не была запісана Б. Эпімах-Шыпілам у яго вядомую рукапісную “Беларускую хрэстаматыю”, а значыць, зусім пэўна, спіску твора не было ў селігорскай бібліятэцы Вінцэнта Мянцікага, адкуль Эпімах-Шыпіла перапісаў першыя творы для сваёй хрэстаматыі: такія, як вершы “Песьня (О, мой Божэ, веру табе!)”, “Гутарка старога дзеда” і “Добрыя весці” У. Сыракомлі (тады яшчэ, праўда, без пазначэння аўтара). Калі б паэма “Мачаха” была ў калекцыі беларускіх твораў В. Мянцікага, яе, бяспрэчна, не абмінулі б увагай ані пан Вінцэнт, ані пан Браніслаў. А можа, Шыпіла з нейкай прычыны не паспеў перапісаць? Аднак гэта малаверагодна, бо немагчыма нават уявіць, каб такі шэдэўр заставаўся па-за ўвагай і не быў бы запісаны ў ліку першых заўзятымі збіральнікамі беларушчыны.

Паэма “Мачаха” напісана яўна таленавітай аўтаркай. Сапраўды, як слушна заўважыў А. Мальдзіс, талент яе не саступае сваім узроўнем В. Дуніну-Марцінкевічу. Не будзем ставіць пад сумненне і тое, што гэта насамрэч была жанчына (а не мужчына пад жаночым псеўданімам). Відавочнае версіфікатарскае ўмельства аўтара гэтага літаратурнага помніка падказвае, што яго напісаў далёка не пачатковец: зграбныя рыфмы, метафарычная вобразнасць, валоданне такімі прыёмамі, як сінтаксічны і псіхалагічны паралелізм, што выдае знаёмства з фалькорнай паэтыкай, глыбінная шчырая пачуццёвасць, здольнасць эмацыйна і экспрэсіўна насыціць радок, урэшце лёгкаць і выразнасць рытму падкрэсліваюць відавочны паэтычны талент і прафесіяналізм. З другога боку, у творы выяўляецца таксама абазнанасць у паэтычных прыёмах, уласцівых фальклору, веданне народнай творчасці, арыентаванасць на мясцовую, “краёвую” (ліцвінскую) форму патрыятызму, паэтычным топасам-сімвалам якой стала яшчэ з часоў філамацкай паэзіі А. Міцкевіча “радаводная” рака Нёман.

Апрача таго, формы і націскі некаторых слоў (“*Стаяла – як бледа слонца*”, “*А бура над рэкай стала*”, “*Цераз Немэн*”) падказваюць, што аўтарку трэба шукаць сярод тагачасных польскіх пяснярак мясцовага (“ліцвінскага”) паходжання, што спавядалі “краёвы” патрыятызм, і, як даніна Міцкевічавай традыцыі, увасаблялі яго ў

адушаўлёным сімвале-гідроніме Нёман. Як і балышыня тагачасных пісьменнікаў-прафесіяналаў на нашай зямлі, аўтарка, пішучы зазвычай па-польску, у нейкі момант магла зразумець важнасць пісання па-беларуску і мажлівасць для сябе папрактыкавацца ў гэтай справе. На гэта натхніць мог і хтосьці з сяброў, з таго культурнага асяроддзя, якое складала блізкае кола пясняркі. Абсалютна верагодна гэтыя людзі былі прыхільнікамі ідэі мясцовага патрыятызму, бо з часоў філамацкага руху гэта была плённая і скіраваная ў будучыню ідэя. А. Міцкевіч надаў ёй прароча-геніяльнае літаратурнае ўвасабленне ў сваіх творах, дзе ў шэрагу першых быў санет “Да Нёмна”, напісаны ў Шчорсах у 1821 годзе. Дух Міцкевіча, на той час ужо даўно і беззваротна высланага з бацькаўшчыны, тым не менш нападўняў тут усё жыватворчай энергетыкай свайго ўздзеяння. Праз яго паэзію, праз творчасць іншых сяброў-філаматаў ды іх наступнікаў вызначальнымі ў літаратуры становяцца мясцовыя рэаліі, прывабліваецца ўвага да праблем народнай беларускай песеннай творчасці, да бытавога ўкладу, абрадаў, традыцый.

У 1840-я гг. у культурных краёвых асяродках сталі шырокавядомымі зборнікі “Вясковыя песенькі з-над Нёмна і Дзвіны” Яна Чачота, куды ўвайшлі сабраныя і апрацаваныя былым сасланым філаматам народныя песні і яго ўласныя беларускія творы. У 1848 г. напіша першую частку беларускага верша “Добрыя весці” У. Сыракомля, і верш шырока разыдзецца ананімна ў рукапісах. Шмат раней перад гэтым была напісана і, відавочна, мела пэўнае распаўсюджанне ў літаратурных колах ананімная парадыйная паэма “Энеіда навыварат”, аўтарства якой звязвалі з імем Вікенція Равінскага. У 1845 г. урывак з твора быў апублікаваны ў рускім часопісе “Маяк”. Так што, можна сказаць, з’яўляецца мода на беларускае пісанне, і тэндэнцыя гэтая няўхільна пашыраецца, захопліваючы ўсё новых аўтараў, многія з якіх па розных прычынах жадалі заставацца ананімнымі. У другой палове 1850-х гг. беларускае слова, як вядома, гучна сцвердзіў у шэрагу паэтычных выданняў В. Дунін-Марцінкевіч, стаўшы першым паўнамоцным класікам беларускай літаратуры XIX ст. Яго падтрымліваў У. Сыракомля, які таксама пісаў па-беларуску. 1850-я гг. былі часам узлёту беларускасці ў літаратурнай творчасці, да яе плённа далучаюцца А. Вярыга-Дарэўскі, В. Каратынскі ды іншыя аўтары. Аднак аўтарка паэмы “Мачаха” апярэдзіла гэты своеасаблівы тагачасны літаратурны “бум”, напісаўшы свой твор у 1850-м г. Так што з літаратурных арыенціраў тут маглі аказаць сваё ўздзеянне толькі найперш выданні Яна Чачота, магчыма “Энеіда навыварат” і

“Добрыя весці”. У астатнім аўтарка ўваходзіла ў беларушчыну самастойна пад уплывам агульных працэсаў, што фарміравалі самасвядомасць тагачаснага шляхецкага асяроддзя нашай бацькаўшчыны: а менавіта пад уплывам ідэй “ліцвінскага” мясцовага патрыятызму, што выспеліўся ў творчасці А. Міцкевіча і ў практычных паводзінах усёй патрыятычна настроенай тутэйшай шляхты, якая, дбаючы аб асвеце і культуры, адначасова рэпрэзентавала і “краёвую” інтэлігенцыю. Пісалі па традыцыі па-польску, бо гэта была пісьмовая мова, мова выданняў, мова афіцыйнага літаратурнага стылю. Але прыярытэт мясцовых каштоўнасцяў схіляў да парушэння канонаў, да выпрабавання на мастацкасць і стылёвую гнуткасць беларускага слова, да гэтага ж скіроўвала і філантрапічная тэндэнцыя збліжэння з народамі, імкненне даць яму асвету, развіць самасвядомасць. Да таго ж пазнанне глыбіняў народнага жыцця звязвалася не толькі з увагай да сялянскіх масаў, але і шматлікая засцяпковая шляхта і павятовыя месцічы ўвасаблялі сабою народ, што тварыў і захоўваў традыцыі, зберагаў мову. Звярнуцца да ўвасаблення гэтых традыцый ў літаратуры на мове простага люду мог, на нашу думку, чалавек высокаінтэлектуальнага культурнага кола, прасякнуты новымі павевамі – гэтым “вірусам” беларускасці, які ўсё больш трывала пранікаў у польскае мясцовае прыгожае пісьменства.

Галоўным топасам паэмы Адэлі з Устроіні – сімвалам любові да айчыны і вольнасці, апірышчам народнага духу і трывання – стаў, як ужо згадвалася, Нёман. У літаратуры гэтая рака ўспрымалася як калыска ліцвінскіх ідэй і ліцвінскага патрыятызму, як паэтычны сімвал незалежнасці і нацыянальнай самавітасці. Гэтую традыцыю можна прасачыць ад А. Міцкевіча да Янкі Купалы. Адэля з Устроіні моцна фалькларызавала вобраз: Нёман паўстае ў яе творы не проста як рака, але як легендарны юнак-асілак Нямночак – “Літоўчык” з літоўскім сэрцам, які выказвае салідарнасць з адважным юнаком-ліцвінам, што ў буру сабраўся пераплыць раку, каб сустрэцца са сваёй каханай “Літовачкай”. Паэма насычана адмысловымі мастацкімі прыёмамі. Найперш дзве яе часткі кампазіцыйна ўяўляюць сабой разгорнуты псіхалагічны паралелізм, дзе галоўнымі структурнымі кампанентамі, паралелямі-двайнікамі, выступаюць вобразы буры і мачахі. Шырока карыстаецца аўтарка ўласцівымі фальклорнай паэтыцы памяншальна-ласкальнымі формамі слоў, якія ўзмацняюць эмацыйнае ўздзеянне, ствараюць незвычайную атмасферу павышанай пачуццёвасці, так уласціваю народным песням і характэрную для рамантычнага светаадчування (“туманочкам ляцеў”, “з беражочка ў беражочык”, “азваўся

Нямночык”, “праз рэчаньку”, “у чоўніньку”, “расшумеўся барочык” “Літоўчык”, “Літовачка” ды іншыя). Прычым словы такога плану са звышпачуццёвай афарбоўкай не сустракаюцца ў паэме толькі ў мове суровай і ўладарнай мачахі, якая “Ей (Літовачкі – І. Б.) мілага не любіла, // У лыжцэ б вады ўтапіла” [Краю мой... 1986, 241]. У цэлым паэма гучыць як гімн айчыне і любові, якая здольная вытрымаць усе выпрабаванні, але шчаслівай развязкі ў фінале мы не бачым. Рамантычны твор і не мог яе даць. Мы не ведаем, ці пераплыў юнак раку, ці перамог буру і злосць мачахі, якая жадае яму смерці, ці сустрэўся са сваёй каханай? Героі паказаны аўтаркай у чаканні, у руху да сваёй мэты-ідэалу. Так яны і пакінуты ёй – у невядомасці, у імкненні да пераадолення перашкод, у скарзе на нядолю. Твор напісаны ў рамантычным стылі з яўнымі прыкметамі фальклорнай стылізацыі. Яскравым прыкладам наслідавання фальклору стаў напрыканцы паэмы плач-зварот сіраты-дзяўчыны да роднай маці – “матулькі”, заўчасная смерць якой накінавала дзяўчыне нешчаслівы лёс:

“Ох! Матулька! На што ж мяне
Чужой волі і людзіне
Аставіла! Пакінула!
Мяне ж доля памінула,
Я ж сірота ў роднай хатцэ!
Не схінуся к чужой матцэ!
Бо яна ж мне чужа чужым!
Не злажуся і слонцам адным.
Ці душа твая ня гляне,
Як яна мне заганяе...”

[Краю мой... 1986, 242].

Ці мае паэма алегарычны сэнс, звязаны з тагачаснай грамадска-палітычнай сітуацыяй у краю? Магчыма. У такім разе бура і нядобрая мачаха, як кампазіцыйна сіметрычныя вобразы, маглі ўва-сабляць царскае самаўладдзе, якому далякаў патрыятызм краёвай шляхты, бо ад яе ў любы момант можна было чакаць антырасійскага супраціву. Але ж на час напісання твора мінула ўжо амаль дваццаць гадоў з часу апошняга паўстання і было яшчэ больш за дзесяць гадоў да наступнага. Еўрапейская “вясна народаў” 1848 г. не надта закранула Беларусь, аднак актывізавала дух і вызваленчыя настроі, што выразна бачна з верша У. Сыракомлі “Добрыя весці”. Перашкод для адраджэння вольнасці краю было нямала, была і заўсёдная гатоўнасць да змагання. У рэальнасці было панаванне чужой волі і чужога самаўладдзя, быў і сцішаны плач па страчанай айчыне, якая нібы родная маці, не сталася апякункай шчаслівай долі сваіх дзяцей-грамадзянаў. Гэтыя сілы супрацьстаяння, паняцці

чужога і роднага, магчыма, і аказаліся ў алегарычнай форме ўвасобленымі ў паэме Адэлі з Устроні “Мачаха”.

Дык хто ж яна такая, магчымая і верагодная рэальная аўтарка “Мачахі”? На маю думку, на той час можна вылучыць бадай адну досыць вядомую пяснярку на Беларусі, якая пісала па-польску, але ёй зусім не былі чужымі ідэі ліцвінскага “краёвага” патрыятызму. Менавіта яна магла б рэальна прэтэндаваць на ролю аўтаркі “Мачахі” – гэта Альбіна Габрыэля Пузына (Пузыніна), з графскага роду Гюнтараў. Даты яе жыцця 1815–1869. У дванаццацігадовым узросце яна ўжо была заўважана як паэтэса, а ў 1828 г. у варшаўскім часопісе “*Motył*” быў надрукаваны яе першы верш пад крыптонімам G. G. У 1830–40-х гг. яна склалася як адмысловая паэтка, а ў Вільні з друку выйшлі некалькі яе паэтычных зборнікаў: у 1843 г. “*W imie Boże*” (“У імя Божэ”) і ў 1845 г. “*Dalej w świat!*” (“Далей у свет!”). Другое выданне гэтых яе вершаў, дапоўненае новымі творамі, пад назвай “*W imie Boże – Dalej w świat!*” (“У імя Божэ – далей у свет!”) выйшла таксама ў Вільні ў 1959 г. [Рузупіна 1986, 504]. Такім чынам, у 1850 г. гэта была ўжо сталая майстарка паэтычнага пяра, талент якой адэкватны версіфікацыйнаму майстэрству аўтаркі “Мачахі”.

Габрыэлю з дзяцінства атачала культурнае асяроддзе, у якім панаваў ідэі ліцвінскага патрыятызму. Пазней на гэтым фоне вельмі натуральна маглі нарадзіцца думкі аб пісанні па-беларуску. Хтосьці з гэтага кола мог падштурхнуць да такога рашэння прама ці ўскосна. Бо, як вядома, сярод гасцей яе бацькоў у шыкоўным адбудаваным графскім палацы Гюнтараў у Дабраўлянах былі такія знаныя асобы, як Ігнат Ходзька (менавіта ён адрэдагаваў і давёў да друку яе першы паэтычны зборнік), Антоні Эдвард Адынец (пазней яе літаратурны дарадца і сябра), іншыя асобы, погляды якіх таксама вызначаліся “краёвым” патрыятызмам. У такой атмасферы, узбагачанай пазней уласнымі сімпатыямі да вуснай народнай творчасці, Габрыэля абсалютна натуральна магла прыйсці да думкі аб пісанні па-беларуску. Ці дзіўна, што ў беларускай творчасці яна вырашыла захаваць інкогніта і выкарыстаць псеўданім – простае і мілагучнае імя Адэля? На нашу думку, гэта не дзіўна, а натуральна. Бо гэта было зусім новае амплуа, якое не надта прыхільна сустракалася ў коле варшаўскіх літаратараў, а з імі так ці іначай даводзілася мець зносіны. Беларускія вершы, напісаныя сталым польскім аўтарам, хутчэй за ўсё ўспрымалася б як парушэнне канону, як выклік традыцыі, гэта быў своеасаблівы “футурызм” XIX ст., у якога было як шмат прыхільнікаў, так і нямала ворагаў.

Успомнім, колькі апісваў літаратарскіх пакут В. Дунін-Марцінкевіч, свядома ўступіўшы на беларускую літаратурную сцяжыну! Гэта была нялёгкая справа, далёкая ад гучнай славы ў літаратурных салонах і прыбыткаў. Вось як ён аб гэтым пісаў у 1856 г. у паэме “Літаратарскія клопаты”, звернутага да У. Сыракомлі, якога ён называе Вестуном (з часткі 1-й “Паэт у клопатах”):

Аднак не вер, што модныя салоны
З ахвотаю твае хапаюць творы, –
Для іх мілейшыя чужыны плёны,
Рамансы франкаў – вась чытаньня ўзоры.
А ліра свойская ўзбуджае смехі –
Яна для чэрні – пад гнілыя стрэхі!
Пераклад Пятра Бітэля.
[Дунін-Марцінкевіч 1984, 260].

У. Сыракомля падтрымліваў сябра, разам з ім перажываў тыя ж цяжкасці, раўнадушша і неразуменне варшаўскай салоннай публікі. Але не гэта было для іх важна, бо і “лірнік вясковы” і аўтар “Гапона” свядома вызначылі вектар свайго пісьменніцкага служэння. Віталі і падтрымлівалі сваіх песняроў толькі тут, на Віленшчыне ды Міншчыне і менавіта тут была запатрабавана іх творчасць. З другога боку, відаць, не перасцярогі такога роду і не літаратурныя амбіцыі адыгрывалі тут ключавую ролю, а найперш жаданне быць бліжэй да народнага жыцця і народнага светаўспрымання.

Такім чынам, тое, што ў гіпатэтычнай беларускай творчасці Габрыэля скарыстала псеўданім, а не сапраўднае імя, не з’яўляецца нечаканым. Зрэшты і не Ф. Багушэвіч будзе пазначана пазней на тытуле зборніка “Дудка беларуская”, а Мацей Бурачок. Так што амбівалентнасць аўтарскай постаці ў дадзеных варунках зразумелая і відавочная. Альбіна Габрыэля з графскага роду Гюнтараў – ці пасавала б гэта да подпісу пад стылізаваным у фальклорным духу вершам? А вась Адэля – гэта проста і даступна, і натуральна для выяўлення беларускасці. Гэта было менавіта новае творчае амплуа, якое патрабавала і новага імені.

Бацькавыя Дабраўляны, дзе пераважна жыла Габрыэля да замужжа ў 1851 г. з Тадэвушам Пузынам, геаграфічна не знаходзяцца ў блізкай прасторы з Устронню, якую даследчыкі звязваюць з Лідчынай. Там, у Дабраўлянах, як ужо падкрэслівалася, бывалі Ігнат Ходзька і Антоні Эдвард Адынец. У 1850-я гг. гасцямі літаратурнага салону Габрыэлі былі У. Сыракомля, С. Манюшка, У. Міцкевіч. Сустрэчы адбываліся не толькі ў Дабраўлянах, але і ў Вільне, Патуліне. Як вядома, па волі бацькі, які ў 1851 г. падзяліў свае ўладанні паміж трыма дочкамі ад шлюбу з Аляксандрай з

Тызенгаўзаў, Габрыэлі дасталіся Заблоць і Нястанішкі, дзе яна і пабудавала сабе двор, названы Патулінам [Рузупіна 1986, 504]. Ва ўсіх гэтых мясцінах, згодна з подпісамі пад вершамі, былі напісаны ёю многія творы. Дарэчы, яна заўсёды дакладна пазначала месца і дату напісання верша. Такі ж прынцып захаваны і ў паэме “Мачаха”. Ёсць подпіс-псеўданім, дата – толькі год, месца – аж падвойная лакалізацыя: Літва і Устронь. Чаму? Што тут што ўдакладняе: Літва Устронь, ці Устронь Літву? І яшчэ прыгадваецца, колькі тых Устро́няў было ў розных беларускіх рэгіёнах: у Барысаўскім, Слуцкім, Чэрыкаўскім ды іншых паветах! І ўрэшце, што такое Устронь паводле этымалогіі, калі гэтую назву так любяць выкарыстоўваць для найменняў шляхецкіх сядзібаў? Польшка-расійскі слоўнік падае значэнне слова “устронь” як “уединение, уединенное место, убежище”, адным словам “зацішны куток”, куды зручна схвацца ад мітусьні свецкага жыцця, пабыць на адзіноце і ў спакою. Ці жадала Габрыэля часам пабыць на адзіноце, дзесьці ў зацішным дворыку, далёкім ад віратлівага, насычанага прыёмам, графскага побыту ў Дабраўлянах? Факты даносяць, што жадала, дзеля гэтага ўласна і пабудавала такі “ціхі куток” – Патулін. Назва, дарэчы, ў сваёй семантыцы звязваецца з “патульнасцю”, “прытульнасцю”, што азначае таксама пэўную аддаленасць ад тлуму, момант спакою. Нястанішкі і Патулін, аднак, з’явіліся ў лёсе Габрыэлі крыху пазней, чым была напісана паэма “Мачыха”. Але, з аднаго боку, не выключана, што яна магла наведваць усе маёнткі свайго бацькі яшчэ да ўступлення ва ўладанне, а з другога боку, праглядаецца дастаткова ідэнтычная ў абодвух выпадках устаноўка на аддаленасць ад свецкіх турбот, жаданне на нейкі час усамотніцца. Чым можа быць у дадзеным выпадку назва Устронь, будучы месцам стварэння паэмы, калі ў геаграфічным сэнсе яна з Габрыэляй ніяк не звязваецца? Яна можа быць менавіта метафарычным вызначэннем “зацішнага кутка”, месцам, схаваным ад свецкай мітусні, дзе і нараджаецца вольная ад польскага знешняга этыкету прыродная, шчырая беларускасць. Дзеля гэтага і спатрэбілася абавязковае пазначэнне “Літва”, якое ізноў жа ў дадзеным выпадку не столькі геаграфічнае, колькі радаводна-патрыятычнае найменне. Такім чынам, паэма нарадзілася ў “зацішным кутку” на Літве, і патэнцыяльна кожны мог мець тут сваю “устронь”. З іншага боку, такой “устронню” маглі быць тыя ж гюнтэраўскія Нястанішкі ці Патулін.

Што датычыць вершаванай творчасці Габрыэлі на польскай мове, то яна шматгранная і дастаткова вытанчаная ў фармальна-мастацкіх адносінах. Ёсць у яе верш *“Ona mnie widzi! Macocha do*

Pasierbów” (“Яна мяне бачыць! Мачаха да пасынкаў”), напісаны ў 1843 г., дзе прысутнічае вобраз мачахі і матыў яе адносін да сіраты. У гэтым вершы вобраз мачахі не мае адмоўнай афарбоўкі, хутчэй наадварот тут перададзена ўся няпростасць псіхалагічнай сітуацыі ўзаемаадносін яе з няродным дзіцем. Верш выразна звязваецца з асабістым лёсам Габрыэлі: менавіта ў 1843 г. памерла яе маці, што несумненна нарадзіла ў душы пачуццё тужлівай асірацеласці. Верш псіхалагічна напоўнены, драматычны. У беларускай паэме “Мачаха”, як мы бачылі, гучыць традыцыйны для фальклору матыў злой мачахі-разлучніцы, якая не спрыяе закаханым, а толькі імкнецца дэманстраваць сваю абсалютную ўладу над сіратой.

У Габрыэлі нямала выбітных прыродапісальных вершаў, дзе паэтызуюцца кветкі, дрэвы, з’явы прыроды і надвор’я і ўсе яны звязаны псіхалагічнымі паралелямі з душою лірычнай гераіні, з яе настроймі, адчуваннямі. Напрыклад, у вершы “*Fiołki w zimie*” (“*Фіялкі зімою*”), напісаным на пачатку сакавіка 1841 г. у Дабраўлянах, гучыць замілаваная спагада да кветак якія раней часу адчулі вясну і расцвілі, нягледзячы на зімовую няволю. Усё гэта сагравае душу аўтаркі, атуляе яе характам злучанасці з вечным высокім светам прыроды. Верш “*Bławatki*” (“*Васількі*”), напісаны ў ліпені 1855 г. у Патуліне, перадае сентыментальны настрой хуткаплыннасці руху жыцця. Яго сімвалізуе першы васілёк, які лірычная гераіня паклала ў малітоўнік на будучае добрае жніво. І вось ужо, па жніве, душа тужыць за зніклымі васількамі, перажываючы чарговую перамену ў прыродным кругавароце. Старапольскія ж ліпы ў вершы “*Stare Lipy*” (“*Старыя ліпы*”) настройваюць аўтарку на ўспамінальны лад, выклікаюць асацыяцыі з даўнімі часамі праайцоў. Верш быў напісаны ў Дабраўлянах, славетых сваімі ліпавымі прысадзімі, як раз у сярэдзіне лета – 30 ліпеня 1843 г. Як лісце на ліпах аджывае кожны год з вясною, так і пад уплывам сонца – веры – могуць аджыць і напоўніцца жывымі галасамі пракаветных часоў, даўняга гісторыя. Такім чынам, заўважна, што Габрыэля як паэта-майстра шырока выкарыстоўвае менавіта псіхалагічныя і асацыятыўныя паралелізмы, гэта бадай улюбёныя прыёмы яе мастацкага індывідуальнага стылю.

Вызначальным у плане выражэння ідэй ліцвінскага патрыятызму і тым сугучным з паэмай “Мачаха” з’яўляецца знакаміты верш Габрыэлі “*Да Адама Міцкевіча (пасылаючы яму трохі вады і кветак)*”. Верш меў адмыслова прыгожую гісторыю. Яшчэ ў дзесяцігадовым узросце на паненку Габрыэлю зрабіла незабыўнае ўражанне паэзія А. Міцкевіча, культываванае захапленне якой яна захавала на ўсё жыццё. У 1842 г. у парыве такога захаплення яна пасла-

ла паэту ў Парыж бутэльку вады з Нёмана, асвечаную “капланам”, разам са сваім вершам [Puzynina 1986, 504]. Менавіта тут яна выразна акрэслівае сваё ліцвінскае паходжанне і вызначае прыярытэты, звязаныя з мясцовым патрыятызмам. Неаднойчы яна звяртаецца ў вершы да адрасата, называючы яго “Litwinie”, згадвае легендарны Нёман – радзімую, “радаводную”, раку як пачатак-выток патрыятычных адчуванняў. Гучаць у вершы і адсылкі да Міцкевічавага санета “Да Нёмна”, да яго ключавага матыву слёз:

Ты калісьці й сам тут меў прычыну
Зліць слязу, нібы расу у маі.
Слёзы з водамі сплылі ў чужыну,
Засталіся іх крыніцы ў краі.
Не цячы вадзе назад у плыні –
Засмучае параўнанне гэта!
Лепш будзь ластаўкай для нас, Ліцвіне,
Каб вярнуцца мог сюды з-за свету!
Пераклад Уладзіміра Мархеля
[Раса нябёсаў 1998, 429]

Сваю салідарнасць з А. Міцкевічам, падтрымку яму ў чужыне выказвае паэтка шчырымі гарачымі словамі, яна ж падкрэслівае і сваё ліцвінскае паходжанне, зямляцтва з паэтам, якое дае ёй права на такія вершаваны зварот: “*Я, Ліцвінка, да цябе спяваю, // Бо зямляцтва мне дае адвагу*” [Раса нябёсаў 1998, 431]. Калі вярнуцца да алегарычнай інтэрпрэтацыі паэмы “Мачаха”, то ў святле гэтага верша праглядаецца магчымасць звязаць вобразы паэмы з гісторыяй жыцця А. Міцкевіча, які праз усё жыццё на эміграцыі прагнуў вярнуцца на радзіму, але варожыя сілы не дазвалялі яму гэтага зрабіць. Тут, на радзіме, былі і тыя, хто прагна жадалі яго вяртання, у тым ліку гэта і сама Габрыэля (“Літовачка”), якую таксама засмучала немагчымасць сустрэчы з паэтам у рэальнасці. На нашу думку, зусім апраўданай паўстае такая інтэрпрэтацыя алегарычнага зместу паэмы “Мачаха”, ў святле ўсяго вышэйсказанага, калі гіпатэтычна звязаць аўтарства гэтага твора з Габрыэляй Пузынай.

У падтрымку гіпотэзы можна яшчэ дадаць тое, што Габрыэля добра ведала мясцовы, “ліцвінскі”, фальклор, перастварыла яго ва ўласныя стылізацыі на польскай мове, апублікаваўшы некалькі выданняў вершаваных “аповесцяў”: “*Dzieci litewskie, ich słowa, odpowiedzi, postrzeżenia. Z prawdziwych wydarzeń zebrała...*” (1847, 1856), а таксама крыху раней асобна быў надрукаваны яе ж твор “*Zieziulka (Kukulka). Powieść z podań ludu Litewskiego*” (1845). Усё гэта ўскосна таксама сведчыць пра відавочную магчымасць

Габрыэлі Пузыны напісаць на аснове фальклорных матываў і народна-песеннай паэтыкі ўласны беларускі твор – паэму “Мачаха”.

Такім чынам, верагоднасць ідэнтыфікацыі Адэлі з Устроні з Габрыэляй Пузынай з’яўляецца, на нашу думку, перспектыўнай гіпотэзай, якая пацвярджаецца ўскоснымі фактамі. Розум наш просіць разгадкі, навуковая рацыя патрабуе даведзенасці ісціны. Але ёсць свая звышразумовая прыгажосць і ў таямнічым, захаваным у сакрэце. Таму загадкавая Адэля нас гэтак і вабіць, што яна ахугала сябе таямніцай. Пакінем жа і мы ёй права на гэтую таямніцу, паспрабаваўшы толькі прыдчыніць над ёю зваблівае покрыва.

Аўтар выказвае ўдзячнасць архівістам Зміцеру Яцкевічу і Герману Брэгеру за кансультацыі пад час напісання гэтага артыкула.

Літаратура

Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя: Вучэб. дапаможнік для студэнтаў філал. спец. ВНУ / Склад. і аўт. камент. А.А. Лойка, В.П. Рагойша. 2-е выд., перапрац. і дап. Мн.: Выш. шк., 1988. 487 с.

Дунін-Марцінкевіч В. Творы / Уклад., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. Мн.: Маст. літ., 1984. 527 с.

Краю мой – Нёман. Гродзеншчына літаратурная. Паэзія, проза, крытычныя артыкулы. Мн.: Маст. літ., 1986. 300 с.

Лойка А.А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. У 2 ч. Ч. 1: Падруч. для філал. фак. ВНУ. 2-е выд., дапрац. і дап. Мн.: Выш. шк., 1989. 319 с.

Мальдзіс А. Тры месяцы пошукаў, знаходак і сустрэч // Польшча. 1973. № 7.

Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя. Мінск: ППП імя Я.Коласа, 1998. 622 с.

Puzynina // Polski Słownik Biograficzny. Tom XXIX. Zeszyt 122. Wrocław-Warszawa: Wyd-wo PAN, 1986. S. 503–505.

ЛОНДАНСКІЯ ВЫДАННІ “Нячысціка” АЛЯКСАНДРА РЫПІНСКАГА

Пра баладу “Нячысцік” А. Рыпінскага ведалі ў Беларусі напачатку ХХ ст. А таму і Я. Карскі, і М. Янчук, і М. Гарэцкі лічылі патрэбным адзначыць прысутнасць А. Рыпінскага ў беларускай літаратуры. Праўда, усё зводзілася толькі да кароткай і спрошчанай перадачы зместу твора.

Упершыню надрукаваная ў 1853 г. у Лондане, балада яшчэ двойчы перавыдавалася. Але невялікі (хутчэй за ўсё) наклад, а таксама палітычныя забароны, якія дзейнічалі ў адносінах да эмігранта А. Рыпінскага, былі прычынаю таго, што твор быў доўгі час маладаступны айчынным гісторыкам літаратуры. Хіба што з бібліяграфіі К. Эстрайхера яны маглі даведацца пра выданні “Нячысціка” [Bibliogafia polka 1878, IV, 151–152], а таксама пазнаёміцца з адным з іх; мажліва, тым, што аўтар даслаў у Пецярбургскі цэнзурны камітэт, спадзеючыся выдаць “Нячысціка” на Бацькаўшчыне. І, магчыма, якраз з яго зрабіў копію С. Нясцюшка-Буйніцкі, выкарыстаную М. Гарэцкім і У. Дзяржынскім дзеля хрэстаматыі па беларускай літаратуры, выдадзеных у 20-я гг. ХХ ст.” (у 1921 г. у газеце “Беларускія ведамасці” (10, 12–14 ліст., 9 снеж.); у 1923 г. у “Выпісы з беларускае літаратуры” У. Дзяржынскага і ў “Хрэстаматыя беларускае літаратуры” М. Гарэцкага і інш.)¹.

Пачынаючы з 30-х гг. ХХ ст., балада “Нячысцік” доўга не згадвалася ў Савецкай Беларусі, бо яе змест не вызначаўся тымі вартасцямі, якія адпавядалі б тагачаснай ідэалогіі. Толькі ў 1971 г. былі надрукаваны фрагменты балады ў хрэстаматыі С. Александровіча, А. Лойкі, В. Рагойшы [Беларуская літаратура 1971]. А ў сярэдзіне 80-х гг. І. Штэйнер, які даследаваў беларускую баладу, апублікаваў гэты твор поўнасцю [Нячысцік 1985]. Паводле публікацыі І. Штэйнера друкуецца тэкст балады ў другім выданні хрэстаматыі А. Лойкі і В. Рагойшы [Беларуская літаратура 1988, 70–73]. У. Казбярук дзеля хрэстаматыі “Заняпад і адраджэнне”

¹ Звычайна рабілася наступная спасылка: “Перапісана Ст. Нясцюшка-Буйніцкім у Пецярбурзе 16.XII.1882 з лонданскага выдання 1853 г. З архіву Ів. Луцкевіча”. Указанне на месца (Лондан) і год (1853) выдання паказвае, што Ст. Нясцюшка-Буйніцкі мог карыстацца як зборнікам „Poezije” (“Вершаваныя творы”), так і адным з двух (трох?) асобных выданняў твора. Праўда, аніводнае вядомае нам асобнае выданне “Нячысціка” не мае пазначэння, дзе яно выдадзена, а вось год напісання (1853) прастаўлены ва ўсіх пасля тэксту.

выкарыстоўвае тэкст з выдання У. Дзяржынскага, а прадмову да яго запазычвае з хрэстаматыі 1988 г. [Казбярук 2003].

Сучасныя выданні твора, прызначаныя пераважна для ВНУ ў значнай ступені адаптаваныя. Лацінка арыгінала пераведзена (часам з памылкамі) на кірыліцу. Правапіс укладальнікі імкнуліся дастасаваць да сучаснага. Адсутнасць у беларускіх бібліятэках арыгіналаў (ці копій) лонданскіх выданняў перашкаджала раней і перашкаджае сёння нашым даследчыкам (мовазнаўцам і літаратуразнаўцам) правесці тэксталагічную працу, падрыхтаваць навуковае выданне твора.

Не ўсё высветлена і ў справе гісторыі напісання і першых публікацый твора. К. Эстрайхер у 1878 г. занатаваў тры выданні балады. Паводле яго, першае ўбачыла свет у Познані ў 1853 г., другое – без указання месца і года выдання і трэцяе, акцэнтаванае, таксама без указання месца і года выдання. На жаль, мы не маем тома на літару “R” новага выдання “*Estreicher. Bibliografia polska XIX stulecia*” (сучаснага “Эстрайхера”), якое вызначаецца надзвычай дакладным апісаннем усіх вядомых кніг XIX ст. Яшчэ адна польская бібліяграфія – “*Nowy Korbut*” дае наступную інфармацыю: перш-наперш згадвае публікацыю “Нячысціка” ў зборніку “Вершаваныя творы” (1853 г.), пасля называе асобнае выданне ў Познані (1853 г.) і ўрэшце занатоўвае выданне “другое” без указання месца і даты [Rypieński 1972, 106–108]. У бібліяграфічным даведніку “Беларускія пісьменнікі” маецца наступная інфармацыя: “*Niaczyścik: Ballada białoruska. Poznań, 1853; 2 wyd. S. l., [1853]; 3 wyd., akcentowane. S. l. [1853]*” [Беларускія пісьменнікі 1994, V, 190–192].

Колькі ж разоў у сярэдзіне XIX ст. друкаваўся гэты твор А. Рypiнскага? Тры ці чатыры? На жаль, сёння мы не можам даць поўную карціну гісторыі напісання і выдання першага беларускамоўнага твора, надрукаванага на чужыне, бо шэраг матэрыялаў усё яшчэ не выяўлены або недаступны. Але ў той жа час немажліва заставацца на ўзроўні канца XIX – пачатку XX ст. – з выдання ў выданне паўтараць памылкі папярэднікаў. Усё ж развіццё літаратуразнаўчае навукі дазваляе ўнесці пэўныя карэктывы, выправіць недакладнасці, каб на аснове гэтага новае пакаленне даследчыкаў высветліла ўсе акалічнасці, звязаныя з праблемай стварэння і публікацыі балады “Нячысцік”.

У Нацыянальнай бібліятэцы (Варшава) мы мелі магчымасць пазнаёміцца з наступнымі публікацыямі “Нячысціка”:

1. *Niaczyścik, ballada białoruska // Poezije Alexandra Rypieńskiego, pisane na pielgrzymstwie. (Z muzyką i rycinami.) Związ I. Londyn, 1853. S. 119–138.*

2. *Niaczyścik, ballada białoruska*. Napisał Alexander Rypiński. (Wyjątek z jego Poezji.) Wydanie drugie. B. m. r. (20 s.).

3. *Niaczyścik, ballada białoruska*. Napisał Alexander Rypiński. (Wyjątek z jego Poezji.) Wydanie trzecie, akcentowane. B. m. r. (16 s.).

У нас ёсць падставы сумнявацца ў існаванні яшчэ аднаго асобнага выдання – познанскага, першага. Хоць К. Эстрайхер, пэўна ж, меў у сваім распараджэнні кніжку “*Niaczyścik, ballada białouska. Roznań, L. Merzbach, 1853, w 16ce*”, але ў дадзеным выпадку вядомы бібліёграф памыліўся: познанскі друкар адно толькі зрабіў вокладку да выдадзенай у Лондане брашуркі А. Рыпінскага. Мы не ведаем, ці па ўласнай ініцыятыве, ці па просьбе аўтара ўчыніў гэта Л. Межбах. Хутчэй за ўсё сам А. Рыпінскі асобныя падарункавыя экзэмпляры для шаноўных асоб (напрыклад, для князя Адама Чартарыскага) палічыў неабходным бачыць ў больш прыстойнай шаце. Перадусім, у 1852 г. вокладку для аднаго з першых са сваіх лонданскіх выданняў (зусім верагодна, не для ўсяго накладу) ён замаўляе ў літаграфіі Л. Навасельскага: “*Wiersz do jenerała Dembińskiego. Londyn, 1852. W litografij L. Nowosielskiego, 81, Gheapside, Londyn*” – чытаем мы на тытульнай старонцы асобніка, які захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы ў Варшаве. (Звяртаем увагу на шчыльную чырвонага колеру паперу вокладкі). Аднак аніводная бібліяграфія не падае, што А. Рыпінскі выдаў гэты твор не ў сваёй друкарні, бо на шмуцтытуле пазначана: “*Do jenerała Dembińskiego, przy obiedzie danym mu w Londynie, w Gremorne-Garden, po jego powrocie z Węgier. Improwizacja Alexandra Rypińskiego. Londyn, z czcionkami Autora. 1852*”. Падобнае магло здарыцца і пазней. Зрэшты, мы не выключаем, што асобныя чытачы (ці нават чытач), набыўшы кніжку ў кнігарні А. Рыпінскага, самастойна забяспечылі яе вокладкай.

Адно несумненна – існуе толькі тры выданні “Нячысціка”: першае ў зборніку “Варшаваныя творы” і два асобныя. Паводле тагачаснай выдавецкай практыкі не з’яўлялася нечым недапушчальным замяніць вокладку кніжкі ці брашуркі, уклеіць яго ў новую вокладку. З гэтае прычыны і ўзнікла легенда пра тое, што А. Рыпінскі выдаваў свае кнігі ў Познані¹.

¹ Можна было б пакінуць шанец і легендзе: маўляў, у пацвярджэнне таго, што існавала асобнае познанскае выданне “*Niaczyścika*” сведчыць рукапіс С. Няцюшка-Буйніцкага: тэкст, які дайшоў да нас у версіі “Выпісаў...” У. Дзяржынскага, адрозніваецца ад вядомых трох лонданскіх публікацый. Напрыклад, два пачатковыя радкі, якія адсутнічаюць у іншых выданнях, а таксама шматлікія лексічныя, марфалагічныя і фанетычныя адрозненні. Але ж сам С. Няцюшка-Буйніцкі пазначае, што перапісаў з “лёнданскага” выдан-

На нашу думку, зусім алагічным выглядаў бы гэты крок А. Рыпінскага: чаму маючы ўласную друкарню ён выдае дзве свае кнігі ў Познані? (Апрача “Нячысціка”, паводле бібліёграфаў, там выйшла і другое выданне “Беларусі”).

Мы ведаем, што ў Познані ў 1850 г. Л. Межбах заснаваў друкарню, дзе выдаваў польскія і нямецкія кнігі і газеты [Ludwik Merzbach 1972, 578]. Можна было б дапусціць, што А. Рыпінскі звярнуўся да яго яшчэ да набыцця ўласнай друкарні. Але ж “Нячысцік” напісаны ў 1853 г., а ўжо ў 1852 г. А. Рыпінскі надрукаваў у Лондане свой пераклад на польскую мову паэмы Р. Фергюсана “Польшча” [Polska 1852], арыгінальны верш “Да генерала Дэмбінскага” [Wiersz do generała Dembińskiego 1852] (напісаны 8 ліпеня 1851 г.), а таксама “Панараму” [Panorama 1852] і “Асновы хрысціянскай рэлігіі” [Zasady religii 1852] Ігната Яцкоўскага.

Перадусім ліст К. Лях-Шырмы да А. Рыпінскага ад 16 ліпеня 1852 г. сведчыць, што паэма “Польшча” Р. Фергюсана і верш-імправізацыя “Да Дэмбінскага” ўбачылі свет не пазней сярэдзіны ліпеня 1852 г.: “Пан Яцкоўскі, падчас сваіх адведзін нашых мясцін, чытаў мне некаторыя творы панскага п'яра. Яны так мне падабаліся, што пасля ягонага ад'езду, я яшчэ раз перачытаў іх і не магу не павітаць Тваю трапнасць у выразах і сакавітасць мовы; асабліва паэма “Польшча” імі вызначаецца, а “Імправізацыі да генерала Дэмбінскага” адзначаецца шчаслівым палётам думкі і фантазіі<...> Прашу мне верыць, як я шаную яго паэтычны талент, так не менш цаню намаганні шаноўнага земляка ў практычнай дзейнасці, пра што мы шмат размаўлялі з панам Яцкоўскім, вышэй за што (поруч з паэтычным заняткам), я не ведаю нічога больш карыснага. Прыдасца яна не толькі для краю, але і для эміграцыі. Ваша друкарня заслугоўвае падтрымкі ўсімі суайчыннікамі, і я маю надзею, што ўсё атрымаецца” [Przypiski do poematu 1853, 234–235].

А лістападзе 1852 г. А. Рыпінскі ўжо выдаў пераклад паэмы Томаса Мора “Рай і Перы” [Raj i Pery 1852]: “Атрымаў учора твой польскі пераклад “Перы і Раю” Мора, які ты на памятку меў ласку даслаць мне <...> Дазволь таксама сказаць, што вы вялікую паслугу ўчыніў нам, заснаваўшы друкарню ў Лондане” [Poezije 1853, 249–250] (Ліст Крысціна Лях-Шырмы да Аляксандра Рыпінскага ад 24 лістапада 1852).

ня! А таму публікацыі “Нячысціка”, заснаваныя на копіі С. Нясцюшкі-Буйніцкага (хрэстаматыі 20-х гг. ХХ ст., “Заняпад і адраджэнне” У. Казберука), – гэта не нейкі там першы варыянт аўтара, а сапсаваны “рэдактарамі” тэкст.

Выдаўшы ў 1852 г. два пераклады з англійскае і ўласны верш “Да генерала Дэмбінскага”, А. Рыпінскі ў 1853 г. друкуе верш “Да Чартарыскага” [Wiersz do Xięcia Adama Czartoryskiego 1853] і “Вершаваныя творы” [Poezije 1853]. Паслядоўнасць выхаду ў свет сёння невядомая. Зусім верагодна, што зборнікам “Вершаваныя творы” А. Рыпінскі падводзіў своеасаблівую рысу пад папярэднім перыядам творчасці. У кніжку ён уключыў усе (якія захаваліся) вершаваныя творы, напісаныя раней. Цікава, што толькі тры творы зборніка “Вершаваныя творы” аўтар пазначае, што яны друкуюцца другі раз: пераклады з англійскае “Польшчы” і “Раю і Перы”, а таксама верш “Да генерала Дэмбінскага”. Прычым пераклады забяспечваюцца падтытульным тлумачэннем: “Выданне другое”, а пра тое, што арыгінальны твор друкуецца другі раз мы даведваемся з каментарыя: “Гэтая страфа, прамоўленая на балі, пасля звароту некалькіх калегаў са службы канстанцінаўскай ужо ў друку пры першым выданні верша была выкінутая” [Poezije 1853, 225].

А вось наяўнасць у зборніку верша, прачытанага 11 ліпеня 1853 г. на абедзе ў гонар князя Адама Чартарыскага, сведчыць, што зборнік “Вершаваныя творы” пакінуў друкарскі варштат пасля гэтай даты. Цікава, што гэты верш, апублікаваны двойчы (асобна і ў зборніку), у адрозненне ад перакладаў з англійскае і верша “Да генерала Дэмбінскага”, не мае ўказання, якая з публікацый з’явілася першаю. На нашу думку, асобнае выданне ўбачыла свет раней, мажліва, нават перад урачыстасцю ці адразу пасля яе. Публікуючы яго ў зборніку другі раз, А. Рыпінскі выправіў памылкі друку (напрыклад, “*przez Grono Historyczne Polskie*” заменена на “*przez Grono Historyczne*”), але не пазначыў, што было першае выданне.

1853 годам у зборніку пазначаны яшчэ адзін верш – “Беспамылковае прароцтва: Мазурка”, а таксама балада “Нячысцік”, якая завяршае першую частку зборніка “Разнастайныя ўласныя творы”.

Звернем увагу, што балада “Нячысцік” вылучаная ў кнізе ў асобны раздзел. На старонцы 119 чытаем: “Нячысцік, беларуская балада. Узор таго звонкага, напалову польскага дыялекту, які колісь быў дзяржаўнаю моваю амаль усяе Літвы, дзе і сёння яшчэ значная частка простага люду на ім гаворыць”. Пакінуўшы 120 старонку пустой, А. Рыпінскі на 121 старонцы падае прадмову¹ да балады. Яна

¹ Яна пачынаецца адразу з тэксту. Указанне, што гэта “Прадмова аўтара, змешчаная пры першым выданні балады”, з’явіцца толькі ў асобных выданнях “Нячысціка”.

крыху адрозніваецца ад вядомых нам беларускіх публікацый. А менавіта, пачатак утрымлівае характэрны для А. Рыпінскага пасаж: “Просты люд тае даўняе нашае польскае правінцыі, якога на няшчасце Айчыны нашай уладальнікі, маючы ўсё дзеля гэтага, не хацелі нават навучыць польскай мове, спявае на сваім уласным дыялекце нейкую песеньку пра дзіўнага хлуса Мікіту”.

У асобных (другім і трэцім) выданнях аўтар здымае гэтыя, вядомыя нам яшчэ па кнізе “Беларусь” (1840), словы: “Просты люд у Беларусі і амаль што ва ўсёй Літве, там, дзе селянін не па-літоўску, але па-руску гаворыць, спявае на сваёй мове нейкую смешную песеньку пра дзіўнага хлуса Мікіту, які, робячы ўсё шыварат-навыварат, выкідваючы розныя конікі, недарэчнасці і свавольствы, ні ў чым не хоча прызнавацца і заўсёды звальвае віну на бацьку. Песня гэта звычайна спяваецца на матыў казачка, а хлапчукі танцуюць яе з кіем у руцэ і за кожным паўтарэннем аднастайнае прыпеўкі пераскокваюць праз гэты кій то направа, то налева. Пачатак гэтае песні такі:

А на дварэ вецяр веіць,
А Мікіта жыта сеіць!
Мікіта!
Чы ты та?
Не я та,
Мой тата!

Не знайшоўшы ў ёй аніякага сэнсу, уключыў я яе ў мой “Зборнік беларускіх песняў”; хацеў яе падправіць крыху і надаць нейкую маральную мэту. Аднак надзвычайная яе кароткасць, гэтая неадступная спадарожніца казачкоў, а таксама пастаянны паўтор аднастайнага рэфрэну не дазволілі мне нічога стварыць з яе ў першапачатковай форме; але раз ужо узяўся за тую працу, — непрыкметна напісалася доўгая аповесць, да якой дадаў крыху дзівачнага, крыху пякельнага і зрабіў з гэтага сялянскую баладу і тут яе сваім чытачам прапаную. Гэта мая першая праца, напісаная на гэтым дыялекце, хаця ўжо ў выдадзеным да гэтага часу зборніку маіх “Беларускіх песняў”, а менавіта ў томе другім і наступных, якія яшчэ знаходзяцца на друкарскім варштаце, не адну з іх, дзеля прыгажосці, там, дзе гэта было патрэбна, нязначна крануў ўласным пяром.”

“Зборнік беларускіх песняў” – гэта, мажліва, кніга “Беларусь”. Дапускаем, што А. Рыпінскі мог тут даць недакладнае азначэнне тытулу свае працы, што пабачыла свет у 1840 г. у Парыжы, а таксама нібыта і ў 1853 г. у Познані (Лондане?). Праўда, незразумела, што гэта за “том другі і наступныя, якія яшчэ

знаходзяцца на друкарскім варштаце”? Можа, маецца на ўвазе другое выданне “Беларусі”, падзеленае на томікі, бо ў “Беларусі” сапраўды шмат фрагментаў беларускіх народных песень. Цяжка паверыць, што пасля 1840 г. А. Рыпінскі змог узнавіць па памяці яшчэ нейкую колькасць фальклорных тэкстаў. (Хаця, скажам, ён мог выкарыстаць друкаваныя крыніцы). Цікава, што пазней, у 1885–1886 гг., ён пісаў лісты ў газету “Kraj” і скардзіўся, што П. Шафарык, У. Спасовіч і А. Ельскі выкарыстоўвалі яго “Беларусь”, называючы ці нават не называючы крыніцу запазычвання і перакручваючы (Рыбінскі замест Рыпінскі) або і не згадваючы яго прозвішча. Ён таксама паведамляў, што падрыхтаваў два рукапісныя тамы (“uzbierał już dwa tomu materiałow siekawych do „Białorusi” [Kronika 1886, Nr 3, VIII]), але нічога не згадаў пра “Зборнік беларускіх песняў”. А таму ёсць падставы казаць пра недакладна названую кнігу, што, дарэчы, сустракаецца ў А. Рыпінскага, напрыклад, у анатацыі выданняў 1857 г. ён называе зборнік “Kilka pieśni okolicznościowych” чамусьці “Kilka pieśni politycznych, okolicznościowych”, а верш “Nazse więc góra!” – “Nazse góra!” Відаць, у прадмове да “Нячысціка” А. Рыпінскі вядзе гаворку не пра нейкае новае выданне беларускага фальклору, а ўсё пра тую ж кнігу “Беларусь”. Аднак нельга выключаць, што ён мог ажыццявіць на аснове раней апублікаваных і сабраных (запісаных з вуснаў эмігрантаў у Францыі і Англіі) тэкстаў асобнае выданне, якое мела тытул “Zbiór pieśni białoruskich” ці нешта падобнае ў некалькіх невялікіх томіках. Выдадзены невялікім накладам “Zbiór” эмігранты набывалі як памятку пра Беларусь і, на жаль, ніхто з іх не захаваў яго. Перадусім, мы не ведаем аніводнага асобніка названага А. Рыпінскім выдання.

Непасрэдна сама балада пачынаецца са старонкі 125. Зноў паўторана: “Niacyścik, ballada” і падаюцца два эпіграфы. Першы ўзяты з далмацкага рукапісу 1794 г.¹ (Францішак Герман дапускае, што гэты рукапіс А. Рыпінскі атрымаў ад бацькі [German 1962, 6, 268–269], але хутчэй за ўсё ён набыў яго ў часе сваіх вандровак). Гучыць ён так: „Stvar nijedna ne gospodi // Varh cjuwjeka kako scena”.

¹ На 24-ай старонцы зборніка А. Рыпінскі падае чатырохрадкоўе з гэтага ж рукапісу і сцвярджае, што рукапіс належыць яму. Падапісаны вершаваныя радкі наступным чынам: “Gosp. Giona Giore Palmotta”.

Паэт пазначае, што гэта “*Spievanje G.G. Palmotta, Vlastellina Dubrovackoga*” (z rękopisu)¹.

Другі эпіграф узяты з амерыканскіх песняў „I know not if the tale be true, // But as they sang, I sing to you” (“Я не ўпэўнены, што гэтая гісторыя праўдзівая, // Але тое, што спяваюць яны, я спяваю вам”). Усе вядомыя нам лонданскія выданні “*Niaczyścika*” маюць эпіграфы. У сучасных беларускіх публікацыях толькі І. Штэйнер падаў іх, а вось у Хрэстаматыях нават не згадваецца пра іх наяўнасць, што збядняе наша ўспрыняцце і балады, і А. Рыпінскага як творчае асобы.

Далей ідзе тэкст балады. Заўважым, што ён нязначна адрозніваецца ад тэксту другога і трэцяга, акцэнтаванага выданняў. Адно назіраецца тэндэнцыя выправіць памылкі друку. Напрыклад:

У зборніку “Вершаваныя творы”	У другім і трэцім выданнях
palarysz	palaryż
czerciej	czarciej
nie było	nia było
hryhucca	hryzucca
daj	da-j

Больш за тое, другое выданне паўтарае ледзь не радок у радок (з пункту гледжання размяшчэння на старонцы) публікацыю ў зборніку “Вершаваныя творы”².

І толькі на двух адрозненнях тэксту мы мусім спыніцца падрабязна. Па-першае, у зборніку маецца дадатковы радок, якога няма ні ў другім ні ў трэцім выданнях. Праклён Мікіціхі “ўзбагачаны” палітычным матывам:

Kab ty skroś ziamlu prapau!
Astatnij raz paziewau!...
Utu! niaczystaja twar!
Pahanyj Baszkir, Tatar!!
Praklatyj Moskouskij Car!!!
A sztob ty zdoch! Sztob aśliz!!
Kab ty zhareu! Sztob pawis!!!

У другім выданні замест радка “*Praklatyj Moskouskij Car!!!*” будуць прастаўлены кропкі, якія, аднак, з’являюцца не месцы выдаленых слоў, а напрыканцы страфы. Гэта дало магчымасць наборшчыку

¹ Юры (Юнік) Пальмоціч (1606–1657) – вядомы паўднёваславянскі (далмацінска-дуброўніцкі) паэт. Пісаў драматычныя творы з гісторыі Дуброўніка, а таксама рэлігійныя эпічныя паэмы.

² Трэцяе выданне – брашура на 16-ці старонках. Прадмова, а таксама віньетки амаль нічым не адрозніваюцца ад ранейшых публікацый, а вось тэкст балады надрукаваны больш дробным шрыфтам. Магчыма, з-за знакаў даўжыні, якімі А. Рыпінскі абазначыў націскныя галосныя.

пачынаць новую старонку (16-ю) другога выдання тым жа вершаваным радком, якім пачынаецца і 134 старонка зборніка “Вершаваныя творы”.

Радок з “палітычным матывам”, на нашу думку, выкрываў патаемны падтэкст твора; апрача таго, жаданне надрукаваць (даслаць у Санкт-Пецярбургскі цэнзурны камітэт) баладу на Бацькаўшчыне змусіла аўтара выдаліць яго.

Па-другое, у зборніку “Вершаваныя творы” радок “Wić ksiądz Falkouśki kazau” мае спасылку-зорачку – напрыканцы кнігі ў раздзеле “Objaśnienia czyli Przuriski” аўтар тлумачыць, што гэта за асоба, прозвішча якое ён згадвае ў баладзе: “Імя ксяндза Фалькоўскага, слаўнага місіянера і казнадзея, настолькі вядомае ў Літве і Беларусі, што ледзь не кожны селянін цытуе яго як бясспрэчны аўтарытэт. Тыя, хто ягонага прозвішча не могуць запомніць, а памятаюць толькі яго навуку ў часе апошняга ў Польшчы Юбілею, завуць яго не раз ксяндзом Білеушэм, бо ім здаецца, што гэта ксяндза так звалі, а не святкаванне” [Роезіе 1853, 230].

Дадзенае тлумачэнне мае наўпроставую сувязь з публікацыямі “Нячысціка” ў Хрэстаматыях 20-х гг. ХХ ст.: замест “ксяндза Фалькоўскага” там падаецца “ксьндз Білеуш”. Хто зрабіў гэтую замену? С. Нясцюшка-Буйніцкі? Рэдактары-выдаўцы пачатку ХХ ст.? Яны маглі ўнесці (і ўносілі!) пэўныя фанетыка-марфалагічныя змены, рыхтуючы і рэдагуючы тэкст да публікацыі. (У. Дзяржынскі і М. Гарэцкі маглі зрабіць гэта толькі тады, калі С. Нясцюшка-Буйніцкі скапіраваў баладу з прыведзенаю там спасылкаю са зборніка “Вершаваныя творы”). Але падобна на тое, што зрабіў гэта С. Нясцюшка-Буйніцкі. Ды яшчэ дапісаў два пачатковыя радкі балады: “Часта, братоньку, вядзеш тое-сёе, // А ўсё то марна, а ўсё пустое”, у якіх перапісчык дае сваю ацэнку ідэйна-мастацкай вартасці твора А. Рыпінскага. Мы сумняваемся, што аўтарства гэтых радкоў належыць паэту: яны не стасуюцца з амаль чыстым сяміскладовікам “Нячысціка” (толькі некалькі радкоў маюць па восем складоў).

Праўда, калі прызнаць, што С. Нясцюшка-Буйніцкі быў дакладны пра перапісанні тэксту балады, то гэта надзвычай істотны аргумент на карысць існавання яшчэ аднаго выдання “Нячысціка”, першага (лонданскага ці познанскага).

Што датычыць часу напісання твора, то пры першай (на нашу думку) яго публікацыі ў зборніку “Вершаваныя творы” пазначана аўтарам-выдаўцом, што балада “Нячысцік” напісана ў Richmond-Hill, pod Londynem, 1853 (Рычманд-Хіл, пад Лонданам, 1853).

(Паводле Г. Піхуры, Рычмандскі ўзгорак – гэта рамантычная мясцовасць каля Лондану [Піхура 1964].) Гэты ж год пастаўлены і пад двума асобнымі выданнямі. Аднак у шэрагу беларускіх публікацый [Беларуская літаратура 1988, 457; Казбярук 2001; Гісторыя беларускай літаратуры 1998, 36] сцвярджаецца, што балада напісана ў 1852 г. Праўда, без усялякіх спасылак на крыніцу інфармацыі. Узнікае пытанне: ці не памылкова з’явіўся гэты 1852 г. у даследаваннях беларускіх аўтараў? Маўляў, калі твор выдадзены ў 1853 г., то напісаны – у 1852 г.

На нашу думку, “Нячысцік” быў напісаны летам 1853 г. і ў кастрычніку-лістападзе таго ж года надрукаваны ў зборніку “Вершаваныя творы”. Амаль адначасна А. Рыпінскі зрабіў асобнае выданне (мажліва, адно некалькі асобнікаў), выправіўшы яго (зняў антырасійскія радкі і ў прадмове, і ў тэксце твора) ды не падаючы на ім год і месца выхаду ў свет. Гэтую брашурку ён дасылае¹ 3 лістапада 1853 г. у Санкт-Пецярбургскі цэнзурны камітэт: “В Санкт-Петербургский его императорского величества цензурный комитет. Сочинитель прилагаемой здесь белорусской баллады, предполагая перепечатать оную в какой бы то ни было типографии Российской империи, покорнейше упрощивает Санкт-Петербургского цензурного комитета рассмотреть оную и позволить перепечатать. Их всепокорнейший слуга Александр Рипинский. Лондон, Ноября 3-го дня 1853 г.” [Пачынальнікі 1977].

Сакратар Санкт-Пецярбургскага цэнзурнага камітэту, пішучы 12 лістапада 1853 г. адносіну прафесару І. Сразнеўскаму з просьбай “представить мне ваше мнение относительно напечатания этой брошюры у нас в России”, падае назву кніжкі А. Рыпінскага: “Niaczyścik, ballada Białoruska. Napisał Alexander Rypiński (Wyjątek z jego Poezji)”, не згадваючы (бо там не было), што гэта другое выданне.

Як вядома, выдаць баладу “Нячысцік” на тэрыторыі Расійскай імперыі паэту не ўдалося: прафесар І. Сразнеўскі выявіў незвычайнае палітычнае чуццё і стаў на абарону “самадзяржаўя, праваслаўя і народнасці”: “Прилагая при сем обратно книжку “Niaczyścik”, сочинение А. Рипинского, честь имею в ответ на предложение от 12 ноября 1853 г. донести нашему превосходительству, что, по моему

¹ Зусім верагодна, што А. Рыпінскі такі ж асобнік “Нячысціка” даслаў у Расійскае імператарскае геаграфічнае таварыства. Перадусім, у каментарыі да балады, змешчанай ў рукапісным літаратурна-фальклорным зборніку пісьменніка, пазначана, што гэты “wierszyk wysłany z Londynu do St. Petersburgskiego Geograficznego towarzystwa, jako zabytek językowy — i przy-...”. [Гл.: Пятуховіч 1990].

крайнему разумению, книжка эта не может быть одобрена к печати русскою цензурой, во-первых, потому что автор оной Александр Рыпинский известен как писатель, преданный возмутительным идеям, и высказал их, между прочим, и по отношению к Белоруссии в книжке “Białoruś”; во-вторых, потому что его баллада “Niaczyścik” предлагается к печати латинскими буквами, тогда как она написана по-русски на местном наречии православных жителей Белорусского края и хотя бы и без вредной преднамеренной цели, то все-таки не без возможности распространения в народе грамотности латинской. Профессор И. Срезневский, 7 декабря 1853 [г.]” [Пачынальнікі 1977].

Мажліва, толькі жаданне надрукаваць твор на Бацькаўшчыне і падахвоціла А. Рыпінскага зрабіць асобнае выданне “Нячысціка” (не пасылаць жа ў Пецябург зборнік “Вершаваныя творы”!) Атрымаўшы адмоўны адказ ад Пецябургскага цэнзурнага камітэта, паэт у 1854 годзе (пастанова камітэта датавана 18 снежня 1853 г.) паводле раней падрыхтаваных гранак друкуе асобнае выданне, якое называе другім [Niaczyścik, ballada białoruska. Napisał Alexader Rypiniski. (Wyjatek z jego Poeziji.) Wydanie drugie. (20 s.)].

На вядомых нам асобніках другога і трэцяга выданняў пазначана паслядоўнасць выхаду брашуры ў свет. Прычым, зроблена гэта двойчы: на вокладцы (дзеля яе выкарыстана крышку іншая – больш шчыльная і жоўтага колеру – папера) і шмуцтытуле.

Адсутнасць інфармацыі пра месца выдання твора нарадзіла меркаванне асобных даследчыкаў, што з мэтай распаўсюджвання на радзіме сваіх кніг А. Рыпінскі месцам выдання пазначаў не Лондан, а Познань [German 1972, 777–778]. Цяпер мы дакладна ведаем, што паэт напачатку хацеў зрабіць гэта легальным шляхам. Ён не хаваў свайго месцазнаходжання: просьба эмігранта ў Санкт-Пецярбургскі цэнзурны камітэт напісана на бланку друкарні: “Drukarnia Polska. English, Polish, & foreign Printing Office, 5, Grove Place, Tottenham near London” (“Польская друкарня (польск.). Прадпрыемства англійскіх, польскіх і замежных выданняў, 5, плошча Гроў, Тотэнхэм паблізу Лондана (англ.)”) [Пачынальнікі 1977]. А. Рыпінскі, відаць, разлічваў, што за дваццаць гадоў у Расіі забыліся пра яго ўдзел у паўстанні 1831 г., і спадзяваўся, што не ведаюць пра выдадзеную ў Парыжы “Беларусь”. Калі ж задума не ажыццявілася, ён мог наважыцца на нелегальны шлях распаўсюджвання яго кнігі ў родным краі. Адсюль і “Познань” на вокладцы “Нячысціка”. Зрэшты, яшчэ раз паўторым: для асобных кніг А. Рыпінскі замаўляў вокладку ў друкарнях, якія мелі лепшае абсталяванне, чым ягоная.

Дзеля трэцяга выдання “Нячысціка” [Niaczyścik, ballada białoruska. Napisał Alexader Rypinśki. (Wyjątek z jego Poezji.) Wydanie trzecie, akcentowane. (16 s.)] паэт выкарыстаў ранейшыя гранкі часткова: толькі дзеля вокладкі і тытульнай старонкі. У “Прадмове аўтара, змешчанай пры першым выданні гэтае балады” ён замяняе толькі адно слова: замест даўняга “chłopięta” з’яўляецца сучаснае “chłopcы” (як і ў зборніку “Вершаваныя творы”), але размяшчэнне радкоў на старонцы тут ужо іншае.

На 6-ай старонцы ў адпаведнасці з мэтай выдання з’яўляецца “Перасцярога для чытача”: “Пачуўшы некалькі скаргаў ад тых, хто не ведаючы прасоды, ці дакладнага вымаўлення беларускіх слоў, не маглі двух нашых першых выданняў чытаць бегла, аўтар вырашыў выдаць гэтае трэцяе, з пазначэннем доўгіх і кароткіх лацінскіх знакаў. Дык няхай чытач паставіць націск там, дзе знойдзе рыску падаўжэння, а рэшту скароціць. Словы ж без знакаў няхай вымаўляе як у польскай мове – падаўжаючы перадапошні склад. *U* з кароткім знакам, г. зн. з паўколам на версе – аб’яднае з папярэдняю галоснаю, як, напрыклад, у словах *autor, Europa*”.

На нашу думку, балада А. Рыпінскага “Нячысцік” не была яшчэ належным чынам ахарактарызавана, не пастаўлена ў адпаведны літаратуразнаўчы кантэкст, бо гісторыкі літаратуры звычайна закраналі толькі адзін, бачны ўзровень твора. Так, напрыклад, М. Гарэцкі адзначаў вартасці балады, але шукаючы ў ёй сацыяльны змест, бачыў пераважна недахопы: “Балада з боку ідэйнага нічога нам не дае. Мастацкая вартасць яе толькі ў тым, што напісана яна цікаўна, дае даволі сакавітыя абразкі народнага быту, вобразныя народныя выразы, нават прыказкі (“Іван зрабіў – Іван з’еў”), народны гумар, прыгожую народную мову і г. д. Толькі аўтар зусім няўдала, наіўна карыстае з народных забабонаў, нічога не гаворачы нашай думцы, і таму ўражанне ад паэмы не пакідае даўгога следу ў нашай памяці” [Гарэцкі 1992, 183]. І. Штэйнер, дэталёва аналізуючы паэтыку балады А. Рыпінскага, не ўлічыў неабходнасць гістарычнага падыходу да твора сярэдзіны XIX ст., а таму і ён фактычна застаўся ў палоне рэалістычнай эстэтыкі XX ст.: “Уся дэманалогія спатрэбілася А. Рыпінскаму дзеля ілюстрацыі непазбежнасці адплаты за парушэнне рэлігійнай заповедзі” [Штэйнер 1989, 36].

На самай жа справе, не адна голая дыдактыка была патрэбна А. Рыпінскаму: маральныя прыказанні “Не забівай свінню ў пост!” і “Не праклінай!” хоць і неслі пэўную нагрузку, не з’яўляліся, аднак, асноўнымі ідэямі паэта.

У зман даследчыкаў увёў сам А. Рыпінскі: ён звычайна блізка трымаўся фальклорнага тэксту, нават калі браў з яго адно эпіграф, то толькі развіваў асноўную думку народнага твора. Праўда, у “Нячысціку” ўжо з самага пачатку ўсё зусім інакш: з песні пра хлуса Мікіту паэт не выкарыстаў нічога (хіба што імя героя). Нібыта таму, што “не знайшоў ніякага сэнсу”, што яна вельмі “кароткая”. Як жа так атрымалася: жадаючы “пераўтварыць яе ў першапачатковай форме”, паэт піша “доўгую аповесць”, не звязаную з народнай дзіцячай (!) песняй. Лічым неабходным падкрэсліць два моманты. Па-першае, аўтар піша твор “з маральнай мэтай”, па-другое, герой А. Рыпінскага фактычна не жыў як чалавек, і яго папраўдзе можна назваць “хлусам”.

“Нячысцік” – гэта твор пра “кепскую, злую жонку”, пра істоту, якая можа безапеляцыйна заявіць: “Мая цяпер, мая ўласць!” Ці няма тут нейкага падтэксту? Мы ведаем, што А. Рыпінскі вельмі пашанотна ставіўся да жанчын (гл. вершы “Kilkoro trójdzwięków: Do Kochanki”, „Do lubej” ды інш.). Чаму ж тут жанчына пададзена ў такім адназначна негатыўным святле? Бясспрэчна, ён ведаў пра легенды і літаратурныя творы пра пана Твардоўскага. Перадусім, матыў злой жонкі мог паходзіць ад міцкевічаўскае “Пані Твардоўскае”. (“Злая жонка: Беларуская аповесць” В. Газдава-Рэвута, надрукаваная ў “Roczniku literackim” у 1844 г., таксама магла трапіць у рукі А. Рыпінскага: у Парыжы Польшкае літаратурнае таварыства атрымлівала ўсе польскамоўныя выданні з Бацькаўшчыны). Але ў першую чаргу рэаліі беларускай вёскі давалі аўтару права стварыць вонкавую абалонку вобраза Мікіціхі. Прыгадаем, Я. Чачот не раз звяртаў увагу на такую загану тагачаснага жыцця як п’янства, якое ўсё больш і больш тычылася і кабет. Ненатуральнасць, шкоднасць гэтае заганы павялічвалася яшчэ і тым, што жанчыне – паводле новых уяўленняў – адводзілася важная роля ў патрыятычным выхаванні маладога пакалення. Той жа А. Рыпінскі пісаў у “Беларусі”: “Вусны іхныя за першы лічаць абавязак навучыць дзіця вымаўляць святое імя Польшча, перш чым яшчэ скажа: “Мама!” [Rypínski 1840, 11].

Аднак “Нячысцік” – гэта не твор пра жанчыну, а развагі пра “мікітаў”, якія адно могуць хлусіць, ашукваць, перакладаць сваю віну на іншых (бо так вучыла іх колісь дзіцячая песенька і што ўрэшце прывяло да страты волі, поўнай падпарадкаванасці “мікіцісе”). Балада А. Рыпінскага пра паралізаванага чалавека, беларуса, які з-за “мікіціхі” – ці то жанчыны, ці то нечага іншага, уладнага і бязлітаснага, – не можа споўніць свайго прызначэння: быць гаспадаром на сваёй зямлі. Балада адначасна і зварот да

“мікітаў”, каб яны сталі іншымі, каб не падпарадкоўваліся тым, хто звязаны з нячыстаю сілаю. І прызначаўся твор “мікітам” як на эміграцыі, так і на Бацькаўшчыне. Гісторыя выданняў балады “Нячысцік” якраз і сведчыць пра гэта.

Трэцяе выданне “Нячысціка” – гэта адна з першых публікацый акцэнтаваных тэкстаў на беларускай мове. У сувязі з маладаступнасцю дадзенага твора А. Рypiнскага лічым патрэбным у дадатку падаць яго, дакладна захоўваючы ўсе асаблівасці арфаграфіі і пунктуацыі паэта-выдаўца. (Адно толькі з-за тэхнічных магчымасцяў замест *y* з рыскаю ўверсе ў нашай публікацыі ўжываецца *ŷ*).

Літаратура

Bibliografia polska XIX stolecia przez K. Estreichera. T. IV. Kraków 1878; T. VII. Dopełnienia. Kraków 1882; T. III. Kraków 1876.

German F. Aleksander Rypiński. Z zagadnień historii, etnografii i nauk pokrewnych // Etnografia polska. Wrocław 1962. T. 6.

German F. Rypiński Aleksander // Słownik pracowników książki polskiej. PWN. Warszawa–Łódź 1972.

Kronika literacko-artystyczna: Rypiński nie Rybiński // Kraj: Tygodnik polityczno-społeczny z dodatkiem „Działu literackiego”. Dział literacki “Kraju”. 1886. Nr 3.

Merzbach Ludwik // Słownik pracowników książki polskiej. W-wa–Łódź 1972.

Niaczyścik, ballada białoruska. Napisał Alexader Rypiński. (Wyjątek z jego Poezjij.) Wydanie drugie. (20 s.)

Niaczyścik, ballada białoruska. Napisał Alexader Rypiński. (Wyjątek z jego Poezjij.) Wydanie trzecie, akcentowane. (16 s.)

Panorama, wiersz czytany przez p. Ign. Jackowskiego dnia 28 lutego 1852 roku, na obiedzie w Free Masson’s Tavern w Londynie, z okazji ofiarowania pierścienia Panu Karolowi Szulczewskiemu sekretarzowi tow. Literackiego, przez jego rodaków. Londyn w drukarni A. Rypińskiego i spółki, 5, Grove place, Tottenham 1852.

Poezije Alexandra Rypińskiego, pisane na pielgrzymstwie. (Z muzyką i rycinami.) Związ I. Londyn, 1853.

Polska, poemat J.C. Fergusona. Z angielskiego przełożył A. R. Londyn 1852. Czcionkami Tłómacza.

Raj i Pery, poemat wyjęty z Lalli-Ruk pana Tomasza Moora, z jego popiersiem. Z angielskiego przełożył Alexader Rypiński. Londyn, w drukarni polskiej, 1852.

Rypiński A. Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu tej naszej polskiej prowincji; o jego muzyce, śpiewe, tańcach etc.; Czytano na posiedzeniu towarzystwa literackiego polskiego w Paryżu r. 1839, m-ca listopada 21 dnia. Paryż, 1840.

Rypiński Radwan Aleksander // Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut: Romantyzm. T. 9. Państwowy Instytut Wydawniczy, MCMLXXII (1972).

Wiersz do jenerała Dembińskiego. Londyn, 1852. W litografij L. Nowosielskiego, 81, Gheapside, Londyn. Do jenerała Dembińskiego, przy obiedzie danym mu w Londynie, w Gremorne-Garden, po jego powrocie z Węgier. Improwizacja Alexandra Rypińskiego. Londyn, czcionkami autora. 1852.

Wiersz do Xięcia Adama Czartoryskiego. Przy uczcie danej mu w Londynie, na St. James's Street, przez(!) Grono Historyczne Polskie, dnia 11 Lipca 1853 roku. Powiedział Alexander Rypiński, nauczyciel języków i rysunków w trzech sąsiednich szkołach hrabstwa Middlesex: Stamford-Hill, Tottenham i Edmonton. Londyn 1853. Cisk i nakład autora.

Zasady religii chrześcijańskiej. London, czcionkami Alexandra Rypińskiego, 1852.

Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя / Уклад. С. Александровіч, А. Лойка, В. Рагойша. Мн., 1971.

Беларуская літаратура XIX стагоддзя: Хрэстаматыя: Вучэб. дапаможнік для студэнтаў філфл. спец. ВНУ / Склад. і аўт. камент. А.А. Лойка, В.П. Рагойша. 2-е выд., перапрац. і дап. Мн., 1988.

Беларускія пісьменнікі: Біябібліяграфічны слоўнік: У 6 т. Мн., 1994. Т. 5.

Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1992.

Гісторыя беларускай літаратуры: XIX пачатак XX ст.: Падруч. для філал. фак. пед. ВНУ / І.Э. Багдановіч, У.В. Гніламёдаў, Л.С. Голубева і інш.; пад агул. рэд. М.А. Лазарука, А.А. Семяновіча. 2-е выд., дапрац. Мн.: Выш. шк., 1998.

Казбярुक У. Заняпад і адраджэнне: Беларуская літаратура XIX стагоддзя / Уклад., прадм. і заўв. У. Казбярुка. Мн., Маст. літ., 2001.

Нячысцік, беларуская балада // Беларуская літаратура. Мн., 1985. Вып. 13. С. 145–152.

Пачынальнікі: 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX стагоддзя / Уклад. Г. Кісялёў. Мн., 1977.

Піхура Г. Аляксандар Рypiнскі ў Лёндане (1849–1859) // Божым шляхам. Лондан, 1964. Жнівень-верасень.

Пятуховіч А. Рукапісы А. Рypiнскага // Шляхам гадоў: Гісторыка-літаратурны зборнік / Уклад. Г. Кісялёў. Мн., 1990.

Штэйнер І.Ф. Беларуская балада: Вытокі жанру і паэтычная структура. Мн., 1989. С. 36.

NIACZYŚCIK,

BALLADA BIAŁORUSKA.

NAPISAŁ
ALEXADER RYPIŃSKI.
(Wyjątek z jego Poezj.)

Wydanie trzecie, akcentowane

PRZEDMOWA AUTORA,

ZAMIESZCZONA PRZY PIERWSZYM TEJ BALLADY WYDANIU

Lud prosty na Białejrusi, i w całej prawie Litwie, tam gdzie chłop nie po Litewsku ale po Rusku mówi; śpiewa, w tem swoim narzeczu, jakąś śmieszoną piosnkę o dziwnym łgarzu Mikicie; który postępując sobie we wszystkim na opak, a różne wyrabiając figle, niedorzeczności i psoty, do niczego się przyznać nie chce, i zawsze zwała winę na Ojca.

Piosnka-ta śpiewa się zwykle na nutę KOZACZKA, a chłopcy tańczą ją z kijem w rękę; i za każdym powtórzeniem jenostajnej jej przypiewki, przeskakują zręcznie przez ten kij to na prawo, to na lewo.

Początek tej piosnki jest taki:

„A na dware wieciar wieić:

A Mikita żyta sieić!

Mikita!

Czy ty-ta?

Nie ja-ta,

Moj Tata!”

Nie znalazłszy w niej żadnego sensu, wpisując ją do mojego Zbioru Piesni Białouskich; chciałem ją poprawić nieco i nadać temu jakiś cel moralny. – Nadzwyczajna jej krótkość jednak, ta nieodstępna towarzyszka kozaczków; a przytem ustawiczne powtarzanie jednostajnej zwrotki, nie dozwoliły mi nic z niej, w pierwiastkowej jej formie ukształcić; ale, kiedym się raz już wziął do tej roboty: nieznacznie ułożyła mi się długa powiastka, do której przydawszy coś dziwnaczego, coś piekielnego, zrobiłem s tego chłopską Balladę, i tę, tu, czytelnikom moim podaję. – Piewsza to jest próbka moja w tym dyalekcie napisana – chociaż już, w wydanym dotąd zbiorze moich Piesni Białoruskich, a mianowicie w tomie drugim i następnych, które jeszcze są pod prasą, nie

jedną z nich, dla okrziesania, gdzie tego potrzeba było, nieznacznie własnym dotknąłem piórem.

PZESTROGA DLA CZYTELNIKA

Dosłyszawszy kilka skarg od tych, co nieświadomi prozodii, czyli dokładnego wymawiania wyrazów Białoruskich, nie mogli dwóch naszych pierwszych wydań czytać biegle, autor postanowił wydać to trzecie, naznaczone łacińskim długim i krótkim znakiem, wydanie. Czytający przyciśnie więc tam: gdzie znajdzie podłużną kreskę, a resztę skróci. Wyrazy zaś bez znaków: wymówi po polsku, przedłużając przedostatnią. – U, ze znakiem krótkim, to jest: półkolem na wierzchu, zleje z poprzedzającą samogłoską, jak w wyrazach: autor, Europa.

NIACZYŚCIK, BALLADA

„Stvar nijedna ne gospodi
Varh cjowjeka kako scena.”

SPIEVANJE G.G.PALMOTTA

Vlastellina Dubrovackoga

(z Rękopisu.)

„I know not if the tale be true,
But as they sang, I sing to you.”

Ś PIEŚNI AMERYKAŃSKICH

Tamū užō sto let budzie,
Stāryje pomniać to ludzie;
Skażŷć wam i Apanās:
Žyŷ, byŷ Mikita u nas.
Na sāmym kańcū siałā:
Tam jahō chatka byłā.

Dzieciēj nia mieŷ, choć žanāt,
A byŷ biedzien – nie bahāt!
Bahactwa jon usiahō:
Imiēŷ wieprā adnahō;
Da nie spażŷŷ i tahō!...
Ű-miasajēd jahō nia biŷ,
Na pradāž każuć karmīŷ;
I tak daždaŷsia pastā.

Duszāž Mikity prastā!

Jon u sialē usīm swat,
Susiedam dorah jak brat;
Susiedki jahō lubili, –
A, czym mahli tym daryli.
I wot-tak jon sabiē tleŭ:
Iwān zrabīŭ, Iwān zjēŭ!

Czasam, prawda, i upiŭsia;
Da z nikīm jon nie swaryŭsia!...
Tolkaž na biadū swajū:
Imiēŭ žonku, jak zmiājū. –
Czy ćwiarozwa, czy pjanā,
Jak wiedzma była janā!....
Kab jejē palaryž biŭ!
Nichtō jejē nie lubiŭ!!....

Czuć byłō zapiēŭ piatūch:
Janā ŭžō, iz chaty szuch!
Nuž da Žyda ŭ karczmū biecz!
A chto papaŭsia naŭstrēc:
Tut kryky poŭna byłō!
Až prabudziła sialō.....

I muž pakoju nia mieŭ:
Ni jon wypiŭ, ni jon zjeŭ,
Ni prasnuŭsia, ani spaŭ:
Sztob czort jejē nie naslāŭ!
To kryczała, to kłaŭ!
I tak za nos uziālā:
Szto biednyj użō myžŭk,
Wot tak, tak, k' tamū prywŭk:
Szto, jej addāŭ i sztanŭ!
Pamahliž jej Szatanŭ!!!

Kažŭ Mikita nia żyŭ,
Pakōrnyj jak cielā byŭ,
Szto chaceła to rabīŭ;
Pasłała ŭ-karczmū: – iszōŭ,
Czy ŭ-Wialikdzień, czy ŭ-Pakrōŭ,
Czy ŭ-Miesajēd, czy u Post!
(Znać szto i jon nia byŭ prost!!!)

A kalī kumōk pryszōŭ:
Sztob myżykā nie naszōŭ:
Słała Mikity u les;
I tam jahō turnūŭ bies!
Bylē ŭ-lasku jej papāśc
Iszōŭ, biednyj, choćby kraśc!...

Da jaszczōż nia-ŭ-tōm kaniēc!
Atkūl iszlā pad wieniēc,
Attūl, kažŭ ŭżō nikoli,
Cerkwi nie wiadała boli.
I, jak mnie Marta kazała,
Czortu duszū zapisała.
Da czort to byŭ iz czarciēj!
Mudrahēl niejkij, zładziēj! –
Tak jon jej wierna służyŭ:
Hdzie ni paszlā, pry niej byŭ;
Sztō chacēła, to kupiŭ;
Myżykā jak moh durŭŭ,
A žōneczce spahadāŭ,
Usiāczyna padsuwāŭ;
Pakūl duszy nie pajmāŭ!
Ni adzīn szeptāŭ susiēd:
Sztō ŭ-Mikity Boha niet.
Janŭ to ŭżō i zhadali!
Pahladzīm szto byŭo dalij.

* * *

Jak my ŭżō toja skazali:
U Mikity wieprāk byŭ:
Jon jahō jak moh bludziŭ,
Sztob tolka post pierabŭć.
Mikita nasz nia byŭ łasy,
Žōnkaž lubiła kielbasy;
A czort za žōnkaj chadziŭ!
Jak naczāŭ jejē durŭć!
Wot tak, tak, aszalamiŭ:
Sztō, u post swinkā zabiła –
Askrablā i absmaliła –
Użō kielbās narabiła –
Muż paszōŭ wodki pryniēśc
Ad arandarki cizkōm:
I chaceli użō jeśc:

Až tut, nia byľō na czōm.
Niaczyścik, znaisz, nia spaŭ!
Tamŭ užō tak i być!
Jon ich zdumaŭ skałacīć.
Pabācz, szto im zaihrāŭ!
Žonku: ů-karszēń! pa tarełky;
Mikice: ů-zuby bytełku!
Bul, bul, bul, bul, bul! i wot:
Paszlā siwucha u rot!

Bies-že, rad szto ich pajmāŭ,
Tak hładka, u samyj czas;
Sztob, i nia jeli kielbās:
Druhij zahnŭŭ im kruczōk:
Cup! za miasa, da-j uciōk!
A, szto nia byľō paznaki:
Naslāŭ koszki, da sabaki;
I-ŭsiākomu, u kutōk,
Kīnuŭ kielbasy kusōk.

Mikīcicha, ů-chatu mach!
Až tut hlanuć, ažna strach!
Koszki miāŭkajuć, dziarucca!
Sabaki sabiē hryzucca!
Usī ścieny, nuż traszczać!
Łaŭki i stały, skakāć!...
A na pieczy czort prachwōst,
Uziaŭszy u zuby chwest,
Patŭl szczoki nadymāŭ:
Až, jak na dudziē zajhrāŭ.
A pośle, zachachatāŭ,
Prŭhnyŭ na stoŭp, daj prapāŭ!....

Mikīcicha, da mužā!
Czuć szto niaŭchopić nažā!!
– „Jakijež czerci u nas?
Ni harełki! ni kielbās!
Chto naszu świninu zjeŭ?!
Hdzie ty harełku padziēŭ?!
Pastōj! sabaka! pastōj!”
Chrop! pa szczacē – pa druhōj!
„Majā ciapiēr, majā ŭłaść!!”

Jak nie naczniēc jahō klaśc:
„Kab ty skroś ziamlū prapāŭ!
Astatnij raz paziewāŭ!...
Utū! niaczŷstaja twar!
Pahanyj Baszkīr, Tatār!!
A szto ty zdoch! Szto b aślīz!!
Kab ty zharēŭ! Szto b pawīs!!!”

.
Mikitaž tahō nia czuić,
Szto janā tak hamaniuć.
Jon-ta nia mnoha i piŭ,
Da czort s pantaliku zbiŭ!
Kažŷ, tak horka upiŭsia:
Szto, i z noh uzō zwaliŭsia,
Abślūniŭsia – abluwaŭsia –
Pakiń jahō! szto b praspaŭsia!

Mikīcichaž nie pjanā,
Da ŭzō czōrtawa janā!
Zachaceła: jak-ni-būdź,
Szto by Boha abmanŭć!.....
A czort, i Boha mudrēj!
Na ŭsiō prydumaŭ zacēj!...
(K’ jamŭž trudna raz papāśc.)
Na sztož byłō muža klaśc?!...
Wić ksiądz Falkoŭškij kazāŭ:
Szto, Boh klaśc nie prykazāŭ.
Bo, chto choćyc dryhīch klaśc,
I kažŷć: szto b ty prapāŭ!
Možeć i samže prapāśc.
A usīm takīm, ciapiēr,
Wot: z Mikīcichi prymiēr.
Janā, czuć toja skazała:
Bacz! zhareła, i prapała!...
Czort chatku smałoj abwiēŭ,
Zažōh jaje – da-j zapiēŭ;
Jak u piekle jon pajēc.
Jamŭ i tyt, usiō roŭna!
Chata uzō czerciēj poŭna;
A czercieniāt poŭna kleć.
Skaczuć, wiērciacca pa kleci;
Kažŷ, jak chraszczony dzieci;

Usiakij wiesieł, da rad:
Szto ich baćku paszłō ů-ład!
A szatanŷ ich tam znajuć,
Szto janŷ za siłu majuć?!
Wot tak, jak ptaszki, latajuć!!...
Adzīn zadumaŷ skakāć,
Spad łaŷki aż na pałāć!
Druhij: cup, łup, na kałōk;
I, tru-ru-ru, jak młynōk!!
Treccij, chodzić na rahāch!
Czortu nisztō ni ů-pramāch!!!
Jetat, na ahōń dujēc; –
Ahū! zaniałāsia kleć!...
Toj, dźwiery padpiōr, jak dub!
A toj, ůziaŷszy kaciubū:
Szmyk! u chatu, skroś trubū,
I Mikīcichy za czub!
Torhaŷ, smorhaŷ pa pałū,
I pichnūŷ jejē ů smałū!!!

Wotaż tabiē! nia budź łasa!
Hdzież ciapiēr twajā kielbasa?

Ůsiō prapała, ů-adnū nocz!
(A smałā kipeła procz.)
I, na zāŷtraja, czuć świet,
Mikīcichi ůzō niet!
Usiā wołać tut pryszłā:
I, nikoha ni naszłā.
Chatka skroś ziamlū paszłā!

Jaża zapisāŷ tu sztuku,
Tym żōnaczkam na nauku,
Szto skarōmnaja tak lubiać:
Za kielbasū duszū hubiać.
A takich u nas nie mała,
Wić ciapiēraćka nastała;
Nisztō ůzō im nia hrech!
Boh i cerkaŷ, paszłi ů-śmiech!!

1853.

ТЭМА КАХАННЯ Ў ІНСІТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ XIX ст. ("Сцяпан і Таццяна" М. Марозіка)

Перш за ўсё неабходна патлумачыць, што я маю на ўвазе пад тэрмінам "інсітная літаратура". У выяўленчым мастацтве феномен інсіты даўно прызнаны і высока ацэнены. Сярод прадстаўнікоў найўнага мастацтва нямала сусветна знакамітых: А. Русо, Н. Пірасманішвілі і інш. Варта згадаць і вядомых беларускіх мастакоў-інсітнікаў, напрыклад, Я. Драздовіча, А. Кіш.

Але, бадай, тэрмін "інсіта" са сферы выяўленчага мастацтва цалкам дапушчальна пашырыць і на галіну прыгожага пісьменства. Я маю на ўвазе, напрыклад, творчасць такіх беларускіх аўтараў XIX – пачатку XX ст., як М. Марозік, В. Арлоўскі, В. Пратасевіч, І. Тамашэвіч і інш.

Асноўныя рысы інсітнай літаратуры можна вызначыць па аналогіі з характарыстыкамі найўнага выяўленчага мастацтва. Уявім сабе, напрыклад, маляванья дываны А. Кіш, і нам будзе не цяжка сфармуляваць асаблівасці інсіты:

1. Ненаўмыснае парушэнне прапорцый. Інсітнік падсвядома адчувае, што засяродзіць увагу на тым прадмеце, які здаецца яму значным, можна вельмі лёгкім спосабам – трэба проста павялічыць яго памеры. Няважна, што лодачка на дыване А. Кіш істотна меншая за дзяўчыну і нават лебедзяў – "карціна" ж не пра лодачку. Гэтак і пісьменнік-інсітнік да неверагоднасці ўзбуўняе, выпінае тое, што яму цікава і важна, нават калі гэта не вельмі значна для развіцця сюжэту ці выказвання асноўнай думкі, а больш істотныя рэчы часта прамаўляе хуткагаворкай. Тое самае датычыцца і кампазіцыі – у гэтым дачыненні творы інсітнікаў таксама, мякка кажучы, не вельмі ўраўнаважаныя.
2. Мудрагелістая дэталізацыя. Інсітнік скрупулёзна прапісвае дробныя нязначныя дэталі – не ўсе, а толькі некаторыя, і логіка гэтай філіграннай працы абсалютна недаступная нікому, хто хаця б павярхоўна знаёмы з законамi прафесійнага мастацтва, а хутчэй за ўсё – нікому, акрамя самога аўтара.
3. Сакавітыя лакальныя колеры, адсутнасць паўтонаў. Аматар сачыць за тонкімі аўтарскімі намёкамі і ледзь заўважнымі зменамі ў псіхалогіі і паводзінах герояў твора наўрад ці знойдзе для сябе штосьці ў інсітнай літаратуры. Зазвычай інсітнік адкрыты і шчыры, ён хоча выказацца адразу і да канца, ён не хітруе і не штукарыць, як многія прафесійныя мастакі ці

літаратары, а горача жадае, каб яго як мага хутчэй зразумелі. Парадокс, аднак, заключаецца ў тым, што менавіта інсіднік часта застаецца самым таямнічым і неразгаданым.

Важна адрозніваць інсіднае і самадзейнае мастацтва. Апошняе паслядоўна скіравана на авалоданне законамі і сакрэтамі прафесійнай творчасці. Адпаведна ў большасці выпадкаў у ім няма абаяльнасці і кранальнай непасрэднасці сапраўднага найўнага мастацтва і вельмі часта яно папросту падпадае пад вызначэнне эпідгонства.

З іншага боку, прынята таксама размяжоўваць інсіду і прымітывізм. Апошні – гэта кірунак у мастацтве, заснаваны на *свядомым* спрашчэнні зместу і формы, своеасаблівая сімуляцыя інсіды. Такім чынам, можна сказаць, што большасць беларускамоўных твораў XIX ст. з іх арыентацыяй на “паспалітага” чытача і адпаведнымі зместам і формай – гэта ў пэўным сэнсе прымітывізм у літаратуры.

Што ж тычыцца інсіднай літаратуры, то самае каштоўнае ў ёй – гэта яе шчырая недасканаласць. У часы, калі вытанчаны інтэлектуалізм становіцца канвеернай прадукцыяй, найўнасць павышаецца ў кошце. Рафінаваныя эпохі сумуюць па шурпатай цеплакроўнай аўтэнтычнасці, сапраўднасці. Вось чаму сёння асабліва цікава звяртацца да гэтых асобаў, як, напрыклад, М. Марозік ці В. Арлоўскі.

У беларускім літаратуразнаўстве гэткага кшталту аўтары заўсёды былі маргіналамі, за імі трывала замацавалася азначэнне “пісьменнікі-самавукі”. Яно падаецца не надта ўдалым з дзвюх прычын. Па-першае, любы пісьменнік, па сутнасці, самавук. Па-другое, у гэтым азначэнні ўтрымліваецца адчувальны негатыўны ацэначны элемент. Ёсць нават такое размежаванне: пісьменнікі-самавукі і пісьменнікі-самародкі. Напрыклад, П. Багрым – самародак (здагадайцеся, чаму). А вось В. Арлоўскі – самавук, таму што ён “не падняўся да разумення прагрэсіўных тэндэнцый часу” [Лебедзеў 1992, 96].

Але справа ў тым, што інсідна заўсёды па-за межамі прагрэсіўных тэндэнцый свайго часу, па-за межамі модных кірункаў, плыняў і ідэй, нават зусім быццам па-за часам. Напэўна, таму адзін з нешматлікіх беларускіх вершаў не пра гаротнага мужыка, а пра мужыка закаханага – якраз інсідны.

Паэма (ці вершаванае апавяданне) М. Марозіка, які выступаў пад псеўданімам А. Шункевіч, “Сцяпан і Таццяна” – бліскучы ўзор найўнай літаратуры. Як гэта часта бывае з інсіднымі творамі, нялёгка адказаць, што гэта – гумарыстычны твор ці зусім наадварот. Натуральна, шчырая недасканаласць інсіднага тэксту часта выклі-

кае ўсмешку (штосьці кшталту замілавання). Але як не зблытаць дзве розныя рэчы: кранальную нязграбнасць і камізм? Як упэўніцца, што перад намі насамрэч гумарыстычны тэкст? Прыкладзём меркаванні даследчыкаў на гэты конт.

Самая ранняя згадка пра паэму – гэта, бадай, кароткая заўвага М. Багдановіча. Характарызуючы творы, што з’явіліся ў друку ў канцы 80-х гг. XIX ст., ён піша: “З новых твораў... адзначым жартоўную паэму Шункевіча “Сцяпан і Таццяна” і асабліва вершы Янкі Лучыны (Ів. Неслухоўскага)” [Багдановіч 1993, 272]. Тут варта звярнуць увагу на азначэнне “жартоўная”. Праблема, аднак, у тым, што напісанне паэмы і прыведзеную заўвагу раздзяляюць больш за 20 гадоў, і за гэты час агульны літаратурны кантэкст, узровень беларускага прыгожага пісьменства істотна змяніліся. І ў новых варунках гэтакі тэкст, як паэма М. Марозіка, не мог успрымацца ніяк інакш – толькі як жарт. Прынамсі, такім крытыкам, як М. Багдановіч – гэта (карыстаючыся класіфікацыяй У. Эка) ні ў якім выпадку не “наіўны чытач”, гэта чытач “дасведчаны”, адсюль – амаль непазбежнае “скажэнне тэксту” пры інтэрпрэтацыі гэткага твора, як “Сцяпан і Таццяна”.

Сучасныя даследчыкі інтэрпрэтуюць паэму М. Марозіка інакш. Г. Кісялёў называе яе “дыдактычным вершам” [Кісялёў 1994, 217], А. Мальдзіс – “павучальным” [Мальдзіс 1986, 447]. Згаданыя навукоўцы – чытачы таксама больш чым дасведчаныя. Прытым у іх ёсць адна перавага – з вышыні прамінулых гадоў яны добра разумеюць сацыякультурны кантэкст узнікнення “Сцяпана і Таццяны”, выразна бачаць расстаноўку асноўных літаратурных сіл на той перыяд і г. д. Ці, можа, для інтэрпрэтацыі гэткага тэксту гэта не перавага, а, наадварот, перашкода?

Можа, адэкватна інтэрпрэтаваць гэтакі тэкст здольны якраз толькі “наіўны чытач”? І што ён бачыць, гэты чытач?

Ён бачыць як быццам бы карцінку з інсітнага маляванага дывана – жывую сцэнку спаткання закаханых. Дзейныя асобы – сялянскія хлопец і дзяўчына. Інтрыга простая і гэтак улюбёная аўтарамі фарсаў-вадэвіляў: маладыя кахаюць адно аднаго, але бацькі забараняюць сваёй дачцэ сустракацца з яе абраннікам. Сюжэт немудрагелісты і, на першы погляд, у лепшым выпадку “цягне” на анекдот: бацькі ў ад’ездзе, і Таццяна прымае свайго Сцяпана; раптам старыя вяртаюцца, і закаханы хаваецца ў кляці; аднак накрыты стол, “пустая пляха” і “нейчая сярмяга” выдаюць Таццяну, і бацька лупцуе дачку дзягай; маці, ратуючы дачку, хавае яе ў той жа кляці, адкуль толькі што ўцёк перапалоханы насмерць Сцяпан. Аднак М. Марозіку ўдаецца ўвасобіць гэты немудрагелісты сюжэт у

каларытны гумарыстычны абразок з сімпатычнымі тыпажамі і досыць удалымі дыялогамі.

Побач з вершам Ф. Тапчэўскага “Ён і яна” паэма М. Марозіка “Сцяпан і Таццяна” фактычна з’яўляецца адной з першых спробаў паказу ў беларускамоўнай паэзіі ўзаемадачыненняў мужчыны і жанчыны. Характэрна, што гэтыя першыя спробы ўвасобіліся менавіта ў гумарыстычных вершах. Больш таго – згаданыя творы Ф. Тапчэўскага і М. Марозіка могуць успрымацца як своеасаблівыя травесціі, дзе ў пэўным сэнсе зніжаецца традыцыйная для паэзіі ўзвышаная трактоўка тэмы кахання, камічна абыгрываюцца сусальныя літаратурныя стэрэатыпы (хаця ў дачыненні “Сцяпана і Таццяны” гэткае інтэрпрэтацыя – хутчэй ілюзія, бо інсітная літаратура зазвычай шчырая, і іранічныя гульні ёй не надта ўласцівыя).

Нас не павінна здзіўляць, што распрацоўка тэмы, так бы мовіць, міжпалавых зносін у беларускамоўнай паэзіі пачыналася менавіта з гумарыстыкі. Гэтая тэма – адна з самых папулярных у гумары ўвогуле і ў гэткага кшталту літаратуры ў прыватнасці. Прычым здавён. М. Бахцін у сваёй кнізе “Творчасць Франсуа Рабле і народная культура сярэднявечча і рэнесансу” падрабязна і пераконаўча раскрыў ролю эратычных матываў у народнай смехавой традыцыі. Тут з гэтай тэмай могуць паспаборнічаць яшчэ хіба дзевяты, і ўсе – з катэгорыі “матэрыяльна-цялесных”: у прыватнасці, вобразы самога цела, матывы ежы і піцця, усяго, што з гэтым звязана (уключаючы, калі так можна выразіцца, наступствы перапрацоўкі ежы і піцця) і нарэшце тэма смерці.

За тых гады, што аддзяляюць нас ад Франсуа Рабле, Сярэднявечча, Рэнесансу і нават ад М. Бахціна, змянілася няшмат. Спіс тэмаў для жартаў, на жаль, не пашырыўся, але, на шчасце, і не звужыўся. Так, Ж. Бадрыяр у раздзеле “Рэшткі” свае працы “Сімулякры і сімуляцыя” піша: “Любая дыскусія на гэтую тэму правакуе тыя ж слоўныя гульні, тую ж двухсэнсоўнасць і скабрэзнасць, што і дыскусіі пра секс і смерць. Секс і смерць з’яўляюцца дзвюма вялікімі тэмамі, за якімі прызнаецца здольнасць правакаваць двухсэнсоўнасць і смех. Але адкіды з’яўляюцца трэцяй, а магчыма, і адзінай, дзве іншыя зводзяцца да яе як да самога вобразу абарачальнасці. Адкіды непрыстойныя, бо яны абарачальныя і замяняюцца ўнутры сябе. Яны непрыстойныя і выклікаюць смех, як толькі можа выклікаць смех, глыбокі смех, неадрознасць мужчынскага і жаночага, неадрознасць жыцця і смерці” [Бодрыяр 1996, 45–46].

З гэтых пералічаных Ж. Бадрыярам трох “С” – секс, смерць і смецце, – што спараджаюць Смех, пытанне выклікае хіба смерць. Прынята лічыць, што, прынамсі, у сучаснай культуры гэтая тэма табуяваная для смеху. І для мастацкіх з’яў (ці то ў літаратуры, ці ў кіно, ці ў выяўленчым мастацтве), што абвяргаюць гэтую агульнапрынятую думку, па-пурытанску адводзіцца асобная маргінальная ніша, прыдумляюцца спецыяльныя тэрміны (кшталту “чорны гумар”) і г. д. Бадай, гэта крыху ханжаства. Людзям не забароніш ратавацца ад жаху смерці смехам, тым больш што альтэрнатыўных сродкаў небагата... Згадаю дарэчы: у інтэрнеце з рэгулярнасцю праводзіцца сусветны конкурс на самы смешны анекдот. Першыя месцы па-за ўсялякай канкурэнцыяй дастаюцца анекдотам пра смерць.

Аднак, бадай, мы занадта адхіліліся ад тэмы. Вернемся да М. Марозіка і яго паэмы “Сцяпан і Тацяна” – яна ж не пра смерць, а зусім наадварот (хаця Ж. Бадрыяр і некаторыя іншыя лічаць, што “зусім наадварот” – гэта тая ж смерць, а разам яны – адкіды, але гэта думка, якую не хочацца дадумваць да канца, тым больш што мы вырашылі не адхіляцца...).

Увогуле, так званае “крытычнае” прачытанне гэтых тэкстаў, як паэма М. Марозіка, інтэрпрэтацыя іх з пазіцыі дасведчанага чытача, тоіць у сябе небяспеку (але і асалоду) гіперінтэрпрэтацыі. Так, з самага пачатку вельмі цяжка пазбавіцца ад уражання, што “Сцяпан і Тацяна” – ледзь не травестацыя на тэму “Яўгена Анегіна” А. Пушкіна:

У нядзелю слонце добра грело;
Спевалі птушкі як весной;
З вакна на ўліцу глядзела
Тацяна хмурнаю душой...
[Марозік 1994, 189].

Тацяна, бедная Тацяна
Сама не знала, што рабіць,
Яна была чутучку п’яна,
Хацела тут загаласіць
[Марозік 1994, 192].

Аднак, бадай, не варта ўсур’ёз паддавацца гэтаму спакусліваму ўражанню. Таму што імя абранніка “беднай Тацяны” ўсяго толькі Сцяпан, а знакаміты чатырохстопны ямб – вельмі пашыраны памер у вершаскладанні, асабліва прыдатны для эпічнай паэзіі, а значыць, адпаведна, для сюжэтных гумарыстычных вершаваных твораў (чым яшчэ да М. Марозіка пакарысталіся і В. Равінскі, і К. Вераніцын, і іншыя). Хутчэй, відаць, трэба лічыць, што “Яўген Анегін” – проста

любiмая кнiга “паэта-самавука” (калi ўвогуле не адзiная прачытаная ў жыццi).

Тым не менш iлюзiя наяўнасцi ў паэме “Сцяпан i Таццяна” элементаў травестацыi не пакiдае чытача нi на хвiлiну. Чаго вартыя хаця б дыялогi закаханых, у якiх мiрна суседнiчаюць танныя “кнiжныя” шаблоны, палкiя пасажы ў духу жорсткiх рамансаў i грубаватая народная фразеалогiя. Напрыклад, Сцяпан вiтае сваю каханую наступным чынам:

Но што ж ты хмурная такая?
Сусiм у вочы не глядзiш?
Як без’языкая, глухая,
Як пень насупiўшысь маўчыш!
[Марозiк 1994, 189]

Уражальна ў гэтым сэнсе гучыць i клятва Таццяны ў “каханнi да магiлы”:

Што мне зрабiць, няхай так будзе;
Допреж скажу табе, Сцяпан!
Хто толька хто каго забудзе,
Няхай ён трэсне, як той збан!
Калi ты здумаеш, пакiнеш,
Мяне абманеш – вер душой:
Ты як сабака марна згiнеш,
Вот хрэст кладу сабе святой!
А я цябе калi пакiну,
Не буду шчыренько любiць:
Няхай як сучка лепi згiну,
Як без цябе на свеце жыць!
[Марозiк 1994, 190]

На што Сцяпан адказвае абраннiцы: “Ой-йей! Таццяна, што ты брешiшь!” – i запэўнiвае яе ў сваiм палкiм пачуццi.

Прысутнiчае ў паэме i гэтак папулярны ў камiчнай лiтаратуры матыў пiцца – закаханыя частуюцца гарэлкай, што суправаджаецца пераканаўчай i таксама вельмi смешнай прамовай Сцяпана, якая заканчваецца словамi: “Нашто нам панскае сцясненне, / Я памужыцкi пiць прывык!” “Панскае сцясненне” не ўласцiва нашым героям i ў iншым. Яшчэ з парога Сцяпан “смачна тлустымi губамi ў шчаку яе пацалаваў”. У гэтым “смачна” i гэтых “тлустых губах” столькi цялеснасцi, столькi натуралiзму, што ўвесь урывак пакiдае камiчнае ўражанне, як i наступная страфа:

Сцяпан з Таццянай тут абняўся,
Прыцiснуў моцна да сябе,
I смачна шчыра цалаваўся,
Як блiн сажраць хацеў яе
[Марозiк 1994, 191].

Трэба адзначыць, што фрывольныя матывы ў вядомых нам беларускіх гумарыстычных творах XIX – пачатку XX ст.носяць досыць цнатлівы характар. Падкрэслію – у вядомых, бо на палічках велізарнай віртуальнай бібліятэкі страчаных, згубленых, знішчаных беларускіх тэкстаў, магчыма, знайшлося б што-небудзь, што абвергла б папярэдняе сцверджанне. Тым не менш складваецца ўражанне, што тагачасныя аўтары не злоўжывалі патэнцыяльнымі камічнымі магчымасцямі эратычных матываў, ім не ўласцівая, так бы мовіць, пагоня за бяспройгрышнымі эфектамі.

Прычыны гэткай асаблівасці беларускай гумарыстыкі азначаюча перыяду можна шукаць у розных сферах, пачынаючы ад ментальнасці і заканчваючы гісторыка-палітычнымі фактарамі. Так, напрыклад, І. Вуглік распавядае, што старабеларускай культуры гэткае цнатлівасць была абсалютна нехарактэрная. “Табуіраванне інцэсту, пастуляванне манагамнага шлюбу, адмоўнае стаўленне да пазашлюбных адносінаў, – піша даследчык, – спалучалася з рытуальнай эротыкай падчас Купалля, вольнымі паводзінамі на калядках, вячорках, наяўнасцю шматлікіх міфалага-сімвалічных абрадава-рытуальных эратычных знакаў, сімвалаў, рытуалаў, артэфактаў, якія сублімавалі, замяшчалі шырокі спектр табуіраваных сексуальных імкненняў” [Вуглік 2003, 160–161]. І. Вуглік знаходзіць у беларускім фальклору творы інцэстуальнага зместу, паліандрыю, палігінію, трансвестызм і г. д. “Асобна вылучаецца прадстаўнічы пласт эратычнага фальклору (прыпеўкі, загадкі), у якім прысутнічае ненарматыўная лексіка. Апошні артэфакт, таксама, як і падкрэслена нонканфармісцка-эратычны, карнавальны па сваёй сутнасці рытуал пахавання старога Ярылы, з’яўляюцца правакацыйнай маніфестацыяй антырэпрэсійнай патэнцыі прыроды – лібідыёзнай энергіі, скіраванай супраць жорсткай соцыянарматыўнай этыкі культуры” [Вуглік 2003, 161].

Куды ж гэта ўсё падзелася пазней? І. Вуглік тлумачыць “цэнзарскі феномен у пурытанскі-кастрыраванай новай беларускай літаратуры” “свядомым звядзеннем Беларусі да ўзроўню расійскай правінцыі побач з наступам праваслаўна-дамастроеўскай ментальнасці” [Вуглік 2003, 166]. Думка гэтая зразумелая, хаця не ўсё тут так адзначна. У самой жа Расіі, нягледзячы на “праваслаўна-дамастроеўскую ментальнасць”, літаратура не вызначалася ні пурытанствам, ні кастрыраванасцю. Па логіцы, у Беларусі, “свядома звязанай да ўзроўню расійскай правінцыі”, павінны былі б на ляту падхопліваць “сталічныя моды” і з правінцыйным імпэтам даводзіць іх да няўклюднага абсурду. Але гэтага не адбывалася. Вось жа і М. Марозік натхняўся “Яўгенам Анегіным”, а не “Гаўрыліядай”.

Для некаторых даследчыкаў думка пра гэткую цнатлівасць новай беларускай літаратуры настолькі невыносная, што яны імкнуцца неяк падкарэктаваць сітуацыю. Так, Э. Садаўнічы не толькі лічыць, што ў паказе жыхароў Алімпа шмат увагі аддаецца “эратычнай матывацыі паводзінаў персанажаў”, але нават мімалётнае спатканне Тараса з мядзведзем разглядае з вельмі нечаканага пункту гледжання, нагадваючы нам, што “паводле міфалогіі прыбалцкіх і ўсходнеславянскіх народаў, ён [мядзведзь] увасабляе прыродную эратычную сілу” [Садаўнічы 2000, 84]. Ён (мядзведзь), натуральна, увасабляе ў розных міфалогіях шмат розных добрых рэчаў, але рабіць з гэтага нейкія глыбокія высновы ў дачыненні згаданага эпизоду паэмы “Тарас на Парнасе” – гэта цікавая, дасціпная, сімпатычная, але, бадай, усё ж занадта суб’ектыўная інтэрпрэтацыя.

Асабіста я прапаную, замест таго каб паляваць на мядзведзяў, лепей звярнуць большую ўвагу на выключна актыўную эксплуатацыю ў беларускай гумарыстыцы XIX – пачатку XX ст. матываў ежы і піцця. Кідаецца ў вочы, што айчынным аўтарам згаданага перыяду сублімавалі пераважна ў гэтым кірунку. Пра сувязь харчавання і эротыкі ведаюць ці здагадваюцца ўсе, пачынаючы ад мірных грамадзян і заканчваючы М. Эліадэ, які піша, што “ў міфах і снах, а таксама ў вясельных цырымоніях акт ежы сімвалізуе палавы акт” [Эліаде 2002, 67], а таксама псіхіятрамі, якія даследуюць і спрабуюць лячыць пацыентаў з парушэннямі харчавання.

У некаторых беларускіх гумарыстычных творах XIX ст. гэтая сувязь выяўленая не надта яскрава. Хаця ўжо ў паэме В. Равінскага “Энеіда навыварат” матывы ежы і эротыкі часам злучаюцца вельмі шчыльна. Найяскравейшы прыклад – сладастраснае апісанне грандыёзнага пачастунку, які Дыдона, дачакаўшыся нарэшце візіту Энея, прапануе яму і яго спадарожнікам.

Вось і паэма М. Марозіка “Сцяпан і Таццяна”, як мне здаецца, якраз належыць да тых тэкстаў, дзе замяшчальны характар матываў ежы відавочны. Гэта добра ілюструюць як першая з вышэйпрыведзеных цытат, дзе тэма ежы гучыць апасродкавана, асацыіруючыся са словамі “смачна” і “тлусты”, так і другая цытата (“І смачна шчыра цалаваўся, / Як блін сажраць хацеў яе”), дзе гэты матывы выяўлены ўжо непасрэдна.

А вось як названыя матывы нечакана злучаюцца ў гняўлівай тырадзе бацькі, які заспеў у хаце сляды гасцявання ненавіснага Сцяпана:

Скажы мне, мілая дачушка,
Каго ты трахтвала так?
Тут мусіць Сцёпка быў. Пьянчужка?

Нябось ён знае, гдзе ёсць смак!
Ён знае, ракі гдзе зімуюць!
Гдзе можна з дзеўкай пагуляць,
Бацькі гдзе дома не начуюць,
Гдзе можна свой трыбух напхаць!
[Марозік 1994, 193]

Гэтая тырада, асабліва крыўдная згадка пра “трыбух”, уваходзіць у даволі камічны кантраст з палкімі прызнаннямі і кранальна-няўключнымі пяшчотнасцямі, якімі абменьваліся закаханыя, а таксама з горкімі думкамі Сцяпана, які, седзячы ў клеці, наракаў на несправядлівасць лёсу і Тацянінага бацькі. З іншага боку, і тут відавочная непасрэдная сувязь матываў ежы і эротыкі. Нездарма ў бацькавай лаянцы гэтак зграбна рыфмуюцца “трыбух напхаць” і “з дзеўкай пагуляць”.

Урэшце, калі б мы былі прадстаўнікамі міфалагічнай крытыкі, то, не вагаючыся, інтэрпрэтавалі б эпізод з’яўлення бацькі як рэалізацыю матыву выгнання з раю. З таго самага раю, які гэтак часта малявалі мастакі-інсітнікі...

Літаратура

- Багдановіч М.** Белорусское возрождение // Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 2. Мн.: Навука і тэхніка, 1993.
- Бодрыйяр Ж.** Симулякры и симуляция // Философия эпохи постмодерна. Мн.: Красико-принт, 1996.
- Вуглік І.** Рэпрэсаваная культура і гісторыя // Анталёгія сучаснага беларускага мыслення. СПб.: Невский Простор, 2003. С. 159—171.
- Кісялёў Г.** Марозік Мікалай // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўнік: У 6 т. Т. 4. Мн.: БелЭн, 1994.
- Лебедзеў У.** Арлоўскі Восіп // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўнік: У 6 т. Т. 1. Мн.: БелЭн, 1992.
- Мальдзіс А.** Марозік Мікалай Фёдаравіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Т. 3. Мн.: БелСЭ, 1986.
- Марозік М.** Сцяпан і Тацяна // Шляхам гадоў: Гіст.-літ. зб. Мн.: Маст. літ., 1994. С. 189—194.
- Садаўнічы Э.** Рэмінісцэнцыі з рамана Аляксандра Пушкіна “Яўген Анегін” у паэме “Тарас на Парнасе” // Роднае слова. 2000. № 7. С. 83—85.
- Эліаде М.** Оккультызм, колдовство и моды в культуре. Киев: Софія; М.: ИД “Гелиос”, 2002.

Summary

The theme of love in insit literature of XIX century (M. Marozik’s “Styapan and Taciana”). In article the concept insit literatures is entered, its features are defined. The sample of such literature – M. Marozik’s poem “Styapan and Taciana” is analyzed. On its example it is shown, how in belarussian literature of XIX century the theme of mutual relations between the man and the woman revealed, what forms got erotic motives.

СТРУКТУРА ТЭКСТУ ЛІТАРАТУРНАГА СНУ (на матэрыяле творчасці Я. Баршчэўскага)

Уяўленне пра тое, што ёсць снабчанне, і тое, што яно было, што яно існавала, фарміруецца ў свядомасці чалавека толькі тады, калі ён прачынаецца (г. зн. калі сон ужо адсутнічае, пасля таго, як мроя знікла). Атрымаць інфармацыю пра наяўнасць сноў у іншых людзей і сцвердзіць наяўнасць сноў у самога сябе чалавек можа толькі з дапамогай мовы: калі яму пераказваюць начныя трызненні ці калі ён сам распавядае пра свае снабчанні. Падбор слоў апавядальнікам, тое, якімі азначэннямі ён карыстаецца пры абмалёўцы вобразаў, пабачаных ім у сне, выконвае выключную ролю падчас спроб растлумачыць пэўнае сненне, паколькі гэтыя словы даюць ключ да расшыфроўкі складанай мовы сну, што без адпаведнага аналізу частку проста немагчыма зразумець.

Складанасць мовы сну вызначае патрэбу ў адпаведным перакладчыку, у ролі якога можа выступаць і паганскі жрэц, і філосаф, і псіхолаг, і літаратуразнаўца. Прычым, абумоўленыя пэўнымі мэтамі падыходы да сну, інтэрпрэтацыі тэксту сну, а таксама выбар тых сненняў, якія вартыя ўвагі, будуць у кожнага тлумача своеасаблівымі. Калі паганскага жраца найперш цікавілі прарочыя характарыстыкі сну, яго здольнасці дыктаваць людзям волю багоў, то філосафы засяроджваліся найперш на тым, што ў сне ствараецца ілюзія рэальнасці, якую ніяк нельга адрозніць ад штодзённасці. Праца падсвядомасці ў сне стаяла ў цэнтры ўвагі псіхолага. Чым жа можа сон прывабіць да сябе літаратуразнаўцу – гэта пэўны час заставалася пытаннем.

У сваёй кнізе “Культура і выбух” Ю. Лотман піша пра актуальную праблему розных навук і літаратуразнаўства ў тым ліку – пра праблему наяўнасці сноў у тэксце. Зафіксаваныя ў шматлікіх літаратурных помніках апісанні сноў і разважанні наконт іх вытокаў і прызначэння сведчаць пра тое, што на працягу гісторыі чалавецтва гэтая тэма цікавіла і цікавіць шматлікіх людзей. Існаванне сноў у разнастайных тэкстах (найперш усё ж такі мастацкіх) дае падставы гаварыць пра мажлівасць стварэння тэзаўруса сноў.

Вылучэнне літаратурнага альбо “штучнага” (г. зн. створанага паэтычнай фантазіяй [гл. Фрэйд 1997, 106]) сну адбываецца на падставе наяўнасці ў адной з частак усяго твора пэўных адрозненняў ад усяго тэксту, якія можна вызначыць як фармальныя прыкметы сну. Да важнай фармальнай прыкметы варта аднесці сказы, якія сігналізуюць пра тое, што зараз будзе ісці пераказ сну. Ключавым

словам у такіх сказах, як правіла, выступае слова “сон” (альбо лексема з блізкім семантычным значэннем). Напрыклад:

“Скамароха нейкі час стаяў задуманы.

– А ці мроілася вам што-небудзь у сне?

Першы лёкай. Мне сніўся дзіўны сон: бачыў старога пана нябожчыка, быццам з ім пераходзіў нейкую пустэльнію <...>

Другі лёкай. А мне здавалася, што я хадзіў ля каламутнае рэчкі, а на берагах з аднаго і другога боку тырчалі камяні, і яны былі падобныя да нейкіх сядзячых людзей у доўгіх брудных апранахах” [Баршчэўскі 1998, 207–208].

Дадзеныя сказы з’яўляюцца своеасаблівым “уступам” альбо планкай, якая аддзяляе тэкст сну ад усяго тэксту твора. Почасту існуе і “заклучэнне”, якое завяршае сон. Гэта сказы, гутарка ў якіх ідзе пра абуджэнне таго, хто расказваў сон: “Я перапалохаўся і страціў прытомнасць, а цяпер вось абудзіўся і яшчэ дрыжу ад страху” [Баршчэўскі 1998, 207]. “Ён папхнуў мяне ў прорву – і я імгненна прагнуўся ў вялікім страху” [Баршчэўскі 1998, 208]. Спалучэнне сказа-“уступу” і сказа-“заклучэння” ўтварае рамку літаратурнага сну, што дае падставы казаць пра магчымасць фармальнага вылучэння яго як асаблівай часткі мастацкага тэксту. Аднак, не гэтая рамка дазваляе даследчыкам (Ю. Лотман, Д. Малок, В. Славіна) казаць пра сон у літаратурным творы як пра “тэкст у тэксце”. Слова “тэкст у тэксце” маюць на ўвазе пэўную самастойнасць часткі твора (у нашым выпадку гэта тэкст сну). Гэтаксама вылучаюцца ў некаторых творах устаўныя навэлы, апавяданні, вершы і г. д., якія арганічна ўваходзяць у структуру ўсяго тэксту, але разам з тым маюць прыкметы самастойнага твора.

У многіх літаратурных снах ёсць пэўны сюжэт, прасочваецца паслядоўнасць падзей, аднак частку парушаюцца законы быцця, законы логікі. Дакладней, у “штучным” сне, як і ў сне звычайным, існуе свая логіка, якую М. Бахцін назваў фантастычнай логікай сну. Яна дазваляе ствараць парадаксальныя на першы погляд вобразы, такія як, напрыклад, вобраз забітай старой, якая смяецца (“Злачынства і пакаранне” Ф.М. Дастаеўскага) [гл.: Бахтин 1972, 289]. Асабліваць дадзенага вобразу ў магчымасці жудаснага спалучэння смеху і смерці. У творы Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, альбо Беларусь у фантастычных апавяданнях” у сне лёкай (“Апавяданне восьмае. Белая сарока”) сустракаецца нешта падобнае: “Калі мяне несла вада, я крычаў, просячы дапамогі, ды на мой крык толькі камяні адказвалі дзікім смехам, і гул ад іх здзекаў лунаў над берагамі” [Баршчэўскі 1998, 208]. Нават палёт цмока па небе альбо ператварэнне сарокі ў кабету не так уражвае ў параўнанні з магчымасцю камянёў смяцца і здзекавацца. Камяні – гэта нешта застылае і цалкам пазбаўленае прыкмет жыцця

(зрэшты, у казках можна знайсці вобраз гары, якая размаўляе). Камяні могуць грукатаць, шумець, калі нехта ці нешта зрушыць іх з месца і прымусяць каціцца, але не смяцца. Яны пазбаўленыя душы, а значыць чалавечых пачуццяў, цяпла (адсюль выраз “каменнае сэрца”), яны – поўная адсутнасць эмоцый. У дзікім жа смеху камянёў са сну лёкая прысутнічае злая радасць з нагоды бяды чалавека. Вобраз камянёў, якія здзекуюцца над бедаком, можна звязаць з вобразамі людзей, што з радасцю назіраюць за пакутамі іншых, людзей, душа якіх ужо знаходзіцца па іншы бок жыцця, у пекле. Камяні ў любым выпадку ніяк не маглі б уратаваць з ракі лёкая. У іх няма рук, якія яны б працягнулі, няма ног, на якіх бы яны збегалі за дапамогай, няма нават роту. Вобраз камянёў, якія размаўляюць, можна сустрэць у Бібліі. Калі Ісус урачыста ўязджаў у Іерусалім, вучні славілі Яго, а фарысеі прасілі Яго, каб Ён забараніў крычаць. “І, адказваючы ім, Ён сказаў: кажу вам, што, калі яны замоўкнуць, дык каменныя загалосцяць” [Лук. 19:40]. Маецца на ўвазе тое, што нават самае мёртвае на зямлі можа ажыць.

Цікавы гэты вобраз камянёў, што рагочуць у сне, і тым, што, паводле сцверджання даследчыка Л. Карасёва, смех і здзіўленне ў сне адсутнічаюць. Гэта, на яго думку, звязана з прыродай сну [гл.: Карасев 1993, 136–137]. Смех парушае сон. Аднак, відавочна, законы сну, які бачыць рэальны чалавек, і сну літаратурнага героя крыху адрозніваюцца. Што ж тычыцца Яна Баршчэўскага, то для яго твораў смех камянёў у сне – гэта не мяжа. Смяцца (і смяцца зласліва) могуць і іншыя прадметы, прычым наяве. Рыбак Родзька, адзін з герояў “Шляхціца Завальні”, сведчыць, што паблізу Глухога возера пасля заходу можна пачуць, як смяцца сонца.

Логіка сну ў творах Яна Баршчэўскага часту выходзіць за ўсталяваныя рамкі сказаў-“уступаў” і сказаў-“заклучэнняў”. Наогул, тэкст сну, абмежаваны рамкай, – гэта толькі адзін з відаў існавання ў творы штучнага сну. Калі ў рэалістычных творах сон дазваляе ўвесці ў тэкст элемент цудоўнага, чараўніцтва, то ў рамантычных творах, у якіх значнай з’яўляецца доля фантастыкі, не патрабуецца апраўдання незвычайнасці падзей, апраўдання парушэння законаў быцця. Аднак сны сустракаюцца і тут (што можна назіраць на прыкладзе “Шляхціца Завальні”, “Драўлянага дзядка і кабеты Інсекты”, “Жыццё сіраты” Яна Баршчэўскага). Гэта звязана з шырокімі функцыянальнымі мажлівасцямі літаратурнага сну (сны дапамагаюць пры характарыстыцы героя, адлюстроўваюць жаданні яго і страхі, праз сны ўводзяцца эпізоды з мінулага героя, вымалёўваецца перспектыва на будучыню і г. д.). Цікава, што большасць разгорнутых і яскравых сноў, якія мрояцца героям Яна Баршчэўскага, служаць прароцкім мэтам. Мажлівасці сноў

прадказваць будучыню звязана з народнымі ўяўленнямі пра сон, як пра шлях да сувязі з істотамі іншасвету, з духамі, з багамі, якія валодаюць празарлівасцю, распараджаюцца лёсамі людзей, а таму могуць падказаць далейшы ход падзей. Здольнасці бачыць прароцкія сны ўласцівыя многім героям Яна Баршчэўскага, якія не валодаюць ніякай адзнакай асаблівасці (яны звычайныя людзі, а не святыя, не паганскія жрацы, не празарліўцы, на іх няма ніякай пазнакі, што яны абраныя Богам для місіі прарока і г. д.). На першы погляд, такі факт зніжае вартасць прароцтва (звычайны чалавек атрымлівае дар, якім, як правіла, надзяляюцца людзі выключныя). Аднак, паколькі яны людзі пабожныя, то тыя, хто ведае іх і сам прытрымліваецца хрысціянскіх законаў, верыць ім.

Прароцтва мае моц у тым выпадку, калі яно расказана каму-небудзь і расказана перад падзеямі, а не пасля іх. Сны таксама застаюцца толькі тады, калі той, хто іх пабачыў, перакажа іх некаму іншаму. І тое гэта будзе проста ўспамін пра сон, прычым, частку недакладны і цьмяны. Такім чынам, у замацаванні сну ўдзельнічаюць як мінімум дзве асобы: той, хто бачыў сон і расказвае, і той, хто слухае. Інтэрпрэтацыя сну можа займаецца і яго аўтар, але часцей за ўсё гэта робіць слухач. Калі у ролі слухача выступае другі герой твора, то ён можа выказаць свае меркаванні. Напрыклад, пан, зразумеўшы страшную прароцкую сутнасць мрояў сваіх лёкаў, адмовіўся ім верыць: “Годзе, годзе ўжо слухаць гэтае глупства; шум ветру і вільготнае паветра наслалі на вас цяжар і санлівасць, а гарачая кроў абудзіла ў галовах мудрагелістыя мроі” [Баршчэўскі 1998, 208]. Аднак, каментар героя-слухача ў мастацкім творы не настолькі важны, наколькі меркаванне таго, хто з’яўляецца галоўным “слухачом” не толькі літаратурнага сну, але і ўсяго твора. Маецца на ўвазе чытач. Чытач жа абавязаны на тое тлумачэнне сну, якое яму дыктуе аўтар, альбо, калі пазіцыя аўтара застаецца няпэўнай і сон можа быць інтэрпрэтаваны па-рознаму, то для расшыфроўкі сну кожны чытач выкарыстоўвае сваё ўяўленне, разуменне і веды. Напрыклад, дакладна нельга сказаць, які сэнс укладваў Ян Баршчэўскі ў сон, які бачыў рыбак і ў якім нібыта паўтаралася колішняе жудаснае здарэнне на ловах, калі з паўнюткага нерата знікла ўся рыба. Сон можа азначаць: 1) Рыбак моцна перажывае няўдачу на ловах, якая здарылася напярэдадні (аўтар паказвае, наколькі важная і трагічная была гэтая падзея для героя); 2) Рыбак прадчувае, што няшчасце чакае яго і на будучых ловах (прарочы сон); 3) Рыбак, як і большасць беларускіх сялян, – чалавек з павышанай трывожнасцю, у яго снах адлюстроўваюцца яго страхі і чаканні кепскага. На карысць першай версіі сведчыць той факт, што перад сном рыбак доўга разважаў пра “жахлівае

здарэнне на возеры” [Баршчэўскі 1998, 148]. У падтрымку другой ускосна сведчаць іншыя сны з “Шляхціца Завальні”, большасць якіх, як мы ўжо казалі, мае прарочы змест. За трэцюю ўступаецца характарыстыка беларусаў, пададзеная пісьменнікам у самым пачатку твора: “Жыхары гэтага краю – Полацкага, Невельскага і Себежскага паветаў, – спрадвеку пакутуючы, зусім змяніліся характарам; на іх тварах заўсёды адбіты нейкі смутак і змрочная задумлівасць. У іх фантазіях увесь час блукаюць нядобрыя духі, якія, аднак, служаць злым панам, чараўнікам і ўсім непрыяцелям простага людзю” [Баршчэўскі 1998, 81]. З пункту погляду псіхааналізу, безумоўна, больш прывабным і вартым выглядае трэці варыянт, аднак для нас з’яўляюцца прымальнымі ўсе меркаванні.

Відавочна, у сувязі з высокім узроўнем трывожнасці ў беларусаў, большасць сноў-прароцтваў герояў Яна Баршчэўскага мае прыкметы кашмараў. Але, для справядлівасці трэба сказаць, што ў творчасці Яна Баршчэўскага можна ашукаць і нешматлікія добрыя сны. Напрыклад, цудоўны сон ператворанага ў ваўкалака Маркі (чацвёртае апавяданне з “Шляхціца Завальні”). Праўда, азначэнне добрыя можна аднесці толькі да першай часткі сну, у якой герой лётае па розных мясцінах. А вось другая частка напоўненая трывогай і завяршаецца яна ўсё тым жа жахам: “Я дрыжаў увесь ад страху, прасіў, каб даў мне спакой, але Волат моцна штурхнуў мяне, і я ўпаў на велізарныя грудзі шкілета, а разам з ім – у яму. Барукаючыся са смерцю, я прачнуўся” [Баршчэўскі 1998, 135]. Адзін добры сон змешчаны ў раздзеле “Прывіды” ў творы “Драўляны дзядок і кабета Інсекта”. Яго расказвае гаспадыня пасля таго, як госці найве пабачылі дзівоснага прывіда. Нягледзячы на тыя прыгожыя малюнкi, якія апісвае кабета, агульная атмасфера сну ўсё ж такі не зусім радасная. У сне адчуваецца хутчэй панаванне спакою, цішыні, эмацыйнай раўнавагі, чым радасці. Гэта, дарэчы, даволі нязвыкла, бо іншыя сны ў творы (і, як нам падаецца, большасць літаратурных сноў) вылучаюцца бурнасцю эмоцый, праяваў пачуццяў, такіх як страх (найчасцей), боль, гора, шкадаванне, радасць. У снах адлюстроўваецца пік перажыванняў герояў.

Мы ўжо казалі пра тое, што частка тэксту, абмежаваная сказам-“уступам” і сказам-“заклучэннем”, не можа лічыцца адзіным відам існавання літаратурнага сну. Гэтыя сказы робяць структуру тэксту сну цэласнай і дапамагаюць вылучаць сон у творы. Аднак, часам гэтыя межы адсутнічаюць і тэкст сну зліваецца з астатнім тэкстам. Часам аўтар захоўвае намёк на тое, што, мажліва, усе гэтыя падзеі герою толькі прымоўліся. Напрыклад, ператварэнне Маркі ў ваўкалака можна інтэрпрэтаваць як жудасны сон. Нагадаем, што

перад тым, як стаць ваўкалакам, Марка добра выпіў на вяселлі гарэлкі, якая, відавочна, падзейнічала на яго самым горшым чынам. Замест таго, каб павесялець, ён затужыў і разгневаўся яшчэ болей. Выйшаў з сябе і перастаў кантраляваць свае пачуцці і паводзіны. Пасля чаго ён уцёк са свята і бегаў па ваколіцы, пакуль не ператварыўся ў звера. Вяртанне яго ў чалавечае аблічча адбываецца таксама пры досыць падазрых умовах. Марка прачынаецца ў чалавечым выглядзе, а вопратка на ім “тая самая, якую я надзеў колісь, ідучы на Алёніна вяселле” [Баршчэўскі 1998, 135]. Такім чынам, можна падумаць, што пасля святкавання пад уплывам розных моцных напояў і ўласнага гора, што нявеста выходзіць за іншага, ён мог дзе-небудзь заснуць, прымроіць, што бегаў ваўкалакам, а пасля працнуцца¹. Адзінае, што магло б пацвердзіць тое, што ён быў наяве, а не ў сне, ваўкалакам – гэта апавяданне аўтара, як герой вяртаецца ў вёску і бачыць, што сапраўды мінула шмат часу і што наяўнасць тых падзей, якія адбываліся з ім, пацвярджаюцца іншымі людзьмі. Але аўтар пра тое замоўчвае. Дарэчы, пра мажлівасць жудаснага перапою і сну героя ўскосна сведчаць і наступныя паводзіны героя: усё астатняе жыццё ён пазбягаў розных кірмашоў, ігрышчаў у карчме – мясцін, дзе людзі звычайна выпіваюць. Аднак, ёсць сведчанні на карысць таго, што гэта ўсё ж такі быў не сон. Напрыклад, наяўнасць сноў героя ў стане ваўкалака: “Мой спачын заўсёды быў кароткі, і нязменна снілася мінулае: бацькоўскі дом, сябры мае маладосці, прыязныя суседзі; тыя хвіліны, калі прыйшло каханне да Алёны, забавы, нашыя размовы, яе вясёлыя вочы, яе зграбная постаць у шыкоўным строі, з вянкком на галаве, – усё гэта прыходзіла да мяне ў сне, але здавалася яваю” [Баршчэўскі 1998, 130]. Існаванне сноў у сне – з’ява досыць рэдкая.

Прысутнасць дакладных межаў, якія падзяляюць яву і сон, патрэбная асабліва ў тых выпадках, калі аўтар хоча падзяліць рэальнасць і нерэальнасць. Аднак разлад паміж рэальным і жадамым/нерэальным прыводзіць аўтара да пошуку альтэрнатыўнай рэчаіснасці, якая задаволіла яго духоўныя патрэбы. Такой рэчаіснасці ён і аддасць перавагу. Гэтае можна назіраць у творчасці рамантыкаў (да якіх адносіцца і Ян Баршчэўскі), што прызнавалі свет фантазій, свет сноў, лепшым за свет штодзённы. А гэта, у сваю чаргу, прыводзіць да сцірання дакладнай мяжы паміж рэальным і нерэальным, якія набываюць магчымасць узаемапранікаць адно ў

¹ Падобная сітуацыя назіраецца ў вершы “Быў у чысцы!” Ф. Багушэвіча: герой пасля невялічкага святкавання бачыць усялякія дзівосы, але працнуўшыся, мяркуе, што тыя цудоўныя падзеі былі не сном, а рэальнасцю.

адно, што дазваляе своеасаблівай логіцы літаратурнага сну стаць уласцівай для ўсяго тэксту твора. Калі такі твор як “Шляхціц Завальня” дае мажлівасць існаваць фантастычнаму свету пераважна ў снах і апавяданнях герояў, то ўжо ў “Драўляным дзядку і кабеце Інсекце” і асабліва ў “Жыцці Сіраты” назіраецца знікненне акрэсленых межаў паміж рэальнасцю і нерэальнасцю.

У “Жыцці Сіраты” варта адзначыць яшчэ адну прыкмету сну, якую разглядаў у сваёй працы “Формы часу і хранатоп у рамане” М. Бахцін, – скажэнне прасторавых законаў. Нейкім чынам Музыка, адзін з галоўных герояў твора, мае магчымасць назіраць адначасова розныя прасторавыя перспектывы. Пры гэтым пра яго перамяшчэнне куды-небудзь гутаркі не ідзе. Дакладней, не сказана, што ён некуды скіроўваецца, але ствараецца ўражанне, што ўсё само з’яўляецца да яго вачэй. Тыя малюнкi, якія апісвае Музыка, здзіўляюць сваёй незвычайнасцю, цудоўнасцю. Усё на зямлі, нібы схаваныя скарбы для чалавека, што знайшоў папараць-кветку, адкрыта для яго. Месца, дзе ён знаходзіцца, уключае цэлы свет.

Сціранне яснай мяжы паміж рэальнасцю і нерэальнасцю, паміж сном і явай прыводзіць да разбурэння структуры сну, цэласнасць якой забяспечваюць пэўныя сказы. Гэта вядзе да зліцця тэксту ўсяго твора з тэкстам літаратурнага сну, які прызнаецца даследчыкамі самастойнай часткай твора на той падставе, што ён валодае сваім сюжэтам, мае сваю логіку, якая можа адрознівацца ад агульнай логікі твора, а таксама мае свае законы, якія, як правіла, адрозніваюцца ад законаў быцця.

Літаратура

Баршчэўскі Я. Выбраныя творы / Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча. Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 1998. 480 с.

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3. М.: “Художественная литература”, 1972. 470 с.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: “Художественная литература”, 1975. 502 с.

Біблія. Новы Запавет і Псалмы. Біблейскае грамадства, 1991. 447 с.

Карасев Л.В. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993. 147 с.

Фрейд З. Толкование сновидений. Мн.: ООО “Попурри”, 1997. 576 с.

Summary

In the article is researched the structure of the text of the dream in the literature on the basis of works of J. Barshchevski. Wiping of limits between reality and fiction, between dream and existence leads to destruction of the dream which wholeness is guaranteed by specific sentences. This leads to fusion of the text of the work and the text of the dream, which is recognized by the scientists as an independent part of the work, because the dream has its theme, its specific logic and denies the laws of the existence.

ЖАНРАВая СПЕЦЫФІКА “КАМЕДЫІ” К. МАРАШЭЎСКАГА: ГІСТОРЫЯ ПЫТАННЯ.

“Камедыі” Каятана Марашэўскага ў наступным 2007 годзе споўніцца 220 год. Прышоў час па-новаму асэнсаваць яе значэнне і месца ў развіцці беларускай літаратуры.

Вядома, для таго каб рабіць сучасныя ацэнкі і высновы, трэба прааналізаваць усё тое, што раней было зроблена даследчыкамі. У сваіх даследаваннях навукоўцы спрабавалі даць пэўныя характарыстыкі жанрава-стылёвым асаблівасцям п’есы. Паспрабуем прасачыць гісторыю гэтага пытання ў літаратуразнаўстве.

“Пазнаёміўшыся бліжэй з п’есамі аа. Марашэўскага і Цяцёрскага, пераконваемся ў тым, што гэта – вопыты *старой школьнай драмы*, але са слядамі ўплыву новага класіцызму, пры тым хутчэй італьянскага, чым французскага. Своеасаблівым выключэннем з’яўляецца *камедыя*, што падаецца ніжэй цалкам [“Камедыя” – В. Дз.]: яна значна бліжэй за іншыя п’есы зборніка стаіць да старой, прывычнай для польскай драматургіі – *інтэрлюдзі*. І сюжэт яе, і мова, і персанажы – усё паказвае на яе роднасць з інтэрлюдзьяй з побыту простага народа” [Перетц 1911, 277], – піша першы выдавец “Камедыі”. – “Калі мы ўгледзімся ў канструкцыю п’есы, то заўважым, што гэта – камбінацыя старых і новых драматургічных прыёмаў. Вось чаму, не лічачы яе канешне твораў народнага паэта, мы ўсё-такі адносім яе да катэгорыі п’ес народнага, нацыянальнага тэатра, бо ў ёй тыя ж элементы, што і ў старых нашых п’есах, што сталі здабыткам шырокай масы, вялікай, але мала развітай аўдыторыі, якая задавальнялася найўнай і элементарнай трактоўкай усім вядомага сюжэта” [Перетц 1911, 278]. Т. ч., на думку У. Ператца, “Камедыя” стаіць паміж старой школьнай драмай і інтэрмедыяй, народным тэатрам.

Я. Карскі ў “Беларусах” спачатку вызначыў “Камедыю” як старую школьную драму [Карский 1921, 228], а далей напісаў: “П’еса гэта, напісаная па правілах *ложно-классических* драм, з’яўляецца нібы пераходам ад бясхітрасных былых інтэрмедый да сапраўдных драматычных твораў у народным духу. Асабліва надае ёй апошні характар добрая мова мужыка” [Карский 1921, 229-230].

М. Гарэцкі ў “Гісторыі беларускае літаратуры” паўтарыў асноўныя сцверджанні У. Ператца і Я. Карскага, называючы п’есу прыкладам старой школьнай драмы, адзначаючы яе развіццё з інтэрме-

дый і адначасова захаванне прынцыпаў псеўдакласічнай драмы: адзінства месца, часу і дзеяння” [Гарэцкі 1992, 159].

Ва ўступным артыкуле А. Коршунава да публікацыі тэксту “Камедыі” ў “Хрэстаматыі па старажытнай беларускай літаратуры” з’явіўся новы тэрмін. Даследчык палічыў, што гэта тыповая *школьная бытавая драма-маралітэ*, якая “нягледзячы на свой рэакцыйны дыдактызм царкоўнага парадку” ў самыя змрочныя часы каталіцкай рэакцыі прапагандавала жывую гутарковую беларускую мову і праўдзіва адлюстроўвала “цяжкае паднявольнае жыццё селяніна” [Коршунаў 1959, 386]. Амаль праз дзесяць год П. Ахрыменка таксама назаве “Камедыю” драмай-маралітэ, але адразу ж сам сябе і выправіць (гл. ніжэй).

Я. Усікаў у сваёй манаграфіі “Беларуская камедыя (Ля вытокаў жанру)” зрабіў падрабязны аналіз “Камедыі”. Навуковец скіраваў увагу на памежны, пераходны характар п’есы: з аднаго боку назіраецца даніна традыцыям школьнай драмы, з другога – прагрэсіўная для таго часу скіраванасць да рэальнага жыцця, новая стылёва-творчая манера: “І хоць у “Камедыі” Каэтана Марашэўскага гучыць яшчэ водгулле школьнай драмы (выкарыстанне матыву са свяшчэннага пісання аб саграшэнні першых людзей і пакаранні іх богам, наяўнасць вобразаў аскетаў-пакутнікаў, фінал у духу царкоўна-рэлігійнай маралі), але ўсё гэта ўспрымаецца як пэўная даніна звыклым традыцыям: усім сваім ладам, усёй сваёй сутнасцю твор павернуты не назад, а ўперад, да асваення новага літаратурнага вопыту, і карэнні яго ўразаюцца, урастаюць ужо ў рэальную глебу грамадскага жыцця” [Усікаў 1964, 152].

Навуковец прыйшоў да высновы: “Дзве стылявыя стыхіі – пасіўна-рамантычная і актыўна-рэалістычная – неяк дзіўна спалучаюцца ў п’есе... Міфалагічныя матывы “свяшчэннай” гісторыі і зямныя роздумы над будзённым чалавечым жыццём, інтэрмедыйныя сюжэтныя ходы і рэлігійны дыдактызм, адсутнасць жаночых роляў і ўвядзенне грэчаскіх імёнаў (Аляксандр, Клеафас і Зосімас), паслядоўнае захоўванне прынцыпу трох адзінстваў (адзінства месца, часу і дзеяння) і строгае “недапушчэнне” арыстакратычных, “вышэйшых” асоб у “нізкі” жанр камедыі, агульныя атэстацыі і індывідуальныя характарыстыкі персанажаў, неверагодныя здарэнні і праўдзівыя, рэалістычныя карціны – што ўсё гэта, як не яўныя адзнакі свядомага, канструктыўнага змешвання стыляў, абумоўленага пошукамі новага зместу?” [Усікаў 1964, 188].

Пазней А. Мальдзіс будзе палемізаваць з Я. Усікавым: даследчыка здзівяць сцверджанні папярэдніка, які знайшоў у творы “дзве стылявыя стыхіі – пасіўна-рамантычную і актыўна-рэалістычную” і

ўбачыў “яўныя адзнакі свядомага, канструктыўнага змешвання стыляў”. А. Мальдзіс напісаў пра неабходнасць удакладнення, канкрэтызацыі гэтага сцверджання, бо, на яго думку, не можа быць гаворкі пра рамантызм у дарамантычную эпоху, а стылі не могуць “канструктыўна” змешвацца: “Класіцысцкія прынцыпы (адзінства часу, месца і дзеяння, зададзенасць ідэі) дамінуюць у творчасці Марашэўскага. Праўда, ёсць і стылявое “змешванне”. Але спалучаюцца з класіцызмам не парасткі рамантызму, а рудыменты барока (тыя ж біблейскія матывы, ірацыянальны вобраз чорта” [Мальдзіс 1980, 333-334].

У цэлым, Я. Усікаў вызначыў п’есу як *чыста свецкі твор*, яе жанр як *першую беларускую бытавую камедыю*, нягледзячы на яе “вонкавую, фармальную” сувязь са школьнай драмай [Усікаў 1964, 190].

У “Старажытнай беларускай літаратуры” П. Ахрыменка, як гаварылася вышэй, спачатку вызначыў жанр “Камедыі” як драму-маралітэ [Ахрыменка 1968, 154], як і А. Коршунаў, але на наступнай старонцы напісаў: “Камедыя” К. Марашэўскага па свайму зместу і форме мала нагадвае *школьныя драмы-маралітэ*¹ з іх сухімі схаластычнымі разважаннямі, абстрактнасцю і ўмоўнасцю персанажаў і кніжнай мовай. Яна толькі па агульнай тэндэнцыі і сутнасці дыдактычнай устаноўкі радніцца з імі, бо яшчэ звязана з “кананічнай” школьнай драматургіяй матывам са “свяшчэннага пісання” аб грэхападзенні Адама і Евы і сэнсам царкоўна-рэлігійнай маралі, а таксама адсутнасцю жаночых роляў” [Ахрыменка 1968, 155].

Навуковец зрабіў акцэнт на інтэрмедыйнасці “Камедыі”: “Сам жа спосаб распрацоўкі сюжэту, выразная арыентацыя на рэалістычнае адлюстраванне быту, умоў працы і сацыяльнага становішча беларускага сялянства, манера абмалёўкі галоўных персанажаў, узятых з жыцця, вельмі нагадваюць лепшыя беларускія і ўкраінскія інтэрмедый XVIII ст. Многія сцэны “Камедыі” гучаць іменна як інтэрмедый – тыя драматургічныя творы, на якія ў асноўным і арыентаваўся аўтар.

Заслуга аўтара “Камедыі” заключаецца ў тым, што ён стварыў свайго роду “звод” інтэрмедыйных сцэнак, у выніку чаго атрымалася *камедыя інтэрмедыйнага характару*, своеасаблівы твор, сярэд-

¹ П. Ахрыменка так вызначыў асаблівасці драмы-маралітэ XVII–XVIII стст.: “...значным поспехам карысталіся драмы-маралітэ, якія выражаюць рэлігійную мараль і павучанне, карыстаючыся алегарычна-абстрактнымі вобразамі-паняццямі (Вера, Міласць, Злосць, Гордасць, Нянавісць і т. п.) [Ахрыменка 1968, 144].

ні паміж старажытнай інтэрмедыйяй і новай камедыяй. Гэта пацвярджае думку, што інтэрмедыйі паслужылі адной з важнейшых нацыянальных асноў развіцця рэалістычных камедый беларускай літаратуры XIX ст.” [Ахрыменка 1968, 155].

У рускамоўнай “Истории белорусской дооктябрьской литературы” А. Мальдзіс, згадаў пра творчасць К. Марашэўскага ў якасці прыкладу “чыста класіцысцскага моўнага раздваення”: “Яго трагедыі на антычныя сюжэты напісаны па-польску, “Камедыя” ж – пераважна на беларускай мове” [Мальдзіс 1977, 301-302]. На беларускай мове, згодна з канонамі класіцызму, можна было пісаць творы *нізкіх жанраў*, а, адпаведна, “высокія” жанры патрабавалі “высокай” мовы (польскай, лацінскай, стараславянскай).

А. Мальдзіс назваў “Камедыю” творам, у якім пераважаюць рысы новай літаратуры (галоўны і станоўчы герой – селянін, рэальна паказана цяжкае сялянскае жыццё, пэўнае асветніцкае вальнадумства аўтара, размоўная беларуская мова) [Мальдзіс 1977, 311]; творам, якім “завяршыўся адзін этап літаратурнага працэсу і пачынаўся другі [Мальдзіс 1980, 335]. А С. Майхровіч ў “Нарысе гісторыі беларускай літаратуры XIV–XVIII ст.” заявіў, што “не з оперы-камедыі Дуніна-Марцінкевіча “Сялянка” пачынаецца вялікая беларуская драматургія, а з “Камедыі” К. Марашэўскага, якая з’явілася больш за шэсцьдзсят гадоў раней за “Сялянку” [Майхровіч 1980, 219]. Можна гаварыць пра высокую ацэнку даследчыкам “Камедыі” К. Марашэўскага: “Перад намі не эпізадычная, абмежаваная бытавая сцэна-інтэрмедыйя, а шматпланавы, завершаны драматургічны твор, напісаны па ўсіх правілах і канонах класічнай паэтыкі. Таленавіты пісьменнік, К. Марашэўскі першы ў тагачаснай беларускай літаратуры зрабіў удалую спробу мастацкага ўвасаблення вобраза беларускага селяніна, класавая самасвядомасць якога дазволіла, нарэшце, убачыць бездань паміж прыгонным і прыгоннікам” [Майхровіч 1980, 222].

Аўтар кнігі “Ад Рэнэсансу да класіцызму. Станаўленне эстэтычнай думкі Беларусі ў XVI–XVIII стст.” кажа пра “Камедыю”: “На змест камедыі К. Марашэўскага і структуру яе вобразаў аказала ўплыў фальклорная паэтыка. Вобразы селяніна, шынкара-яўрэя і часткова нават д’ябла аднаўляюць традыцыйныя прыёмы батлейкі і камічных жанраў фальклору” [Конон 1978, 146].

А. Мальдзіс у манаграфіі “На скрыжаванні славянскіх традыцый” разгледзеў “Камедыю” К. Марашэўскага ў рэчышчы эпохі Асветніцтва, як твор напісаны ў стылі класіцызму з праявамі рысаў асветніцкага рэалізму [Мальдзіс 1980, 229]. Даследчык спыніўся на рэпертуары забельскага школьнага тэатра, разгледзеў стыль,

ідэйную накіраванасць, асаблівасці паэтыкі п'ес (трагедыі і камедыі) забельскіх драматургаў. Ён адзначыў неабходнасць разглядаць камедыю побач з трагедыяй К. Марашэўскага “Свабода ў няволі”, бо яны выконваліся разам і звязаны агульнай задумай. Даследчык канстатаваў непаслядоўнасць поглядаў К. Марашэўскага, моцную залежнасць ад езуіцкай школьнай драмы і інтэрмедыі [Мальдзіс 1980, 332-334].

Т. ч., высновы наконт жанра “Камедыі”, да якіх прыйшлі першыя даследчыкі твора, працягвалі пастуліравацца і савецкімі літаратуразнаўцамі (сувязь камедыі са старой школьнай драмай і інтэрмедыяй). Саміх жа літаратуразнаўцаў савецкага часу больш цікавіў сацыяльны змест п'есы, вызначэнню жанравай спецыфікі п'есы надавалася вельмі мала ўвагі. Пры тым, што ў цэлым, “Камедыі” пашчасціла на колькасць прысвечаных ёй літаратуразнаўчых даследаванняў у параўнанні з іншымі творамі XVIII ст. Цікавасць да твора можна растлумачыць, па-першае, тым, што мова п'есы на дзве трэці беларуская, а не польская; па-другое, тым, што галоўны герой п'есы – селянін. Адпаведна можна было казаць пра сацыяльны, класавы змест канфлікту ў п'есе.

На нашу думку, твор К. Марашэўскага па форме – камедыя, пабудаваная па класіцысцскіх законах. Бачны ў ёй і пэўны ўплыў барока, якое працягвала сваё існаванне на Беларусі і ў другой палове XVIII ст. Рэлігійнасць і дыдактызм – асаблівасці ўсёй тагачаснай літаратуры, тым больш створанай для школьнай сцэны. А вось інтэрмедыйнасць, выкарыстанне здабыткаў народнага тэатра – адзнака прагрэсіўнасці поглядаў аўтара.

Літаратура

Ахрыменка П.П. Развіццё драматургіі. Школьныя драмы, інтэрмедыі, камедыі і батлейка // Ахрыменка П.П., Ларчанка М.Р. Старажытная беларуская літаратура: Вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ. - Мн.: Вышэйшая школа, 1968. - С.153-155.

Гарэцкі М.І. Гісторыя беларускае літаратуры / Уклад. і падрыхт. тэксту Т.С. Голуб. - Мн.: Маст. літ., - 1992.

Карский Е. Белорусская речь в польской школьной драме // Карский Е. Белорусы. Т.3. Очерки словесности белорусского племени. Ч. 2. Старая западно-русская письменность. - Петроград, 1921. - С. 214-238.

Конон В.М. От Ренессанса к классицизму. Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв. [Ред. А.С. Майхрович]. - Мн.: Наука и техника, 1978. - С. 145-146.

Коршунай А.Ф. Каэтан Марашэўскі // Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры: Вуч. дапам. для філалаг. фак. выш. навуч. уста-

ноў / Склад. А.Ф. Коршунаў; [Пад рэд. І.П. Яроміна, В.В. Барысенкі]. - Мн.: Вучпедвыд БССР, 1959. - С. 386.

Майхровіч С.К. Беларуская літаратура другой паловы XVII-XVIII ст. // Майхровіч С.К. Нарыс гісторыі старажытнай беларускай літаратуры XIV-XVIII ст. - Мн.: Выш. школа, 1980. - С. 218-223.

Мальдзіс А.І. Вакол Парнаса Забельскай калегіі // Мальдзіс А.І. І ажываюць спадчыны старонкі: Выбранае [Прадм. Г.В. Кісялёва]. - Мн.: Мастацкая літаратура, 1994. - С. 393-415.

Мальдзіс А.І. Забельскі школьны тэатр // Мальдзіс А.І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII-XVIII ст.). - Мн.: Навука і тэхніка, 1980. - С. 320-335.

Мальдзіс А.І. Літаратура эпохі Просвешчэння // Істория белорусской дооктябрьской литературы. [Ред.: В.В. Борисенко, Ю.С. Пширков, В.А. Чемерицкий]. - Мн.: Наука и техника, 1977. - С. 288-312.

Перетц В. К истории польского и русского народного театра // Известия русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. 16. Кн. 3. - СПб, 1911. - С. 248-319.

Усікаў Я.К. Камедыя // Усікаў Я.К. Беларуская камедыя (Ля вытокаў жанру). - Мн.: Выш. шк., 1964. - С. 123-198.

ВОБРАЗ НАРАТАРА Ё ТВОРЫ МАРЫІ КОСІЧ “НА ПЕРАСЯЛЕННЕ: РАСКАЗ ЦЁТКІ ДОМНЫ З ПАЛЕССЯ”

Вершаваны твор Марыі Косіч “На перасяленне: Расказ цёткі Домны з Палесся” адносіцца да ліку аднаго з нераскрытых, вельмі цікавых і значных унёскаў у беларускі нацыянальны дыскурс. Паводле жанравых асаблівасцей ён можа быць ахарактарызаваны як гутарка. Пра гэта сведчыць падназва твора “Расказ цёткі Домны”, а таксама наяўнасць наратара, выразная тэндэнцыйнасць твора, хаатычнасць, неўпарадкаванасць выказвання, якая вынікае з арыентацыі на размоўны стыль мовы, сюжэтная размытасць, абразковасць аповяду, дзе кожная з падтэм з’яўляецца мастацкім “фотаздымкам” рэальнага свету. Наратарам у дадзенай гутарцы з’яўляецца жанчына, што вылучае твор сярод іншых, дзе наратарам маляваўся выключна мужчына. Напісаная на мяжы XIX і XX стагоддзяў, гутарка “На перасяленне” азначыла рэвалюцыйны прарыў у гендэрных адносінах, калі асобай годнай выслухоўвання выступіла кабета. У гутарках XIX ст. мы не знойдзем наратара-жанчыны, бо ў тагачасным патрыярхальным беларускім грамадстве гэта было недапушчальна. Выказвацца, дзяліцца ўласным меркаваннем, пераконваць іншых меў права выключна мужчына, прычым, які маляваўся для большай аўтарытэтнасці выказвання сталым (як гэта бачым у “Гутарцы старога дзеда” або “Гутарцы двух дзядоў”). У творы Марыі Косіч наратар-жанчына, таксама сталая, на што ўказвае дадатак да яе імені “цётка”, праз прызму ўласнага светаадчування распавядае пра адзін выпадак з жыцця яе роднай вёскі. Вяскоўцы ў пошуках лепшай долі выязджаюць на пасяленне ў Сібір. Сярод іх знаходзіцца і цётка Домна, якая выяўляе калектыўнае пачуццё прывязанасці да роднай зямлі, а разам і страх перад невядомай будучыняй. Трэба, аднак, заўважыць, што патрыятызм цёткі Домны актывізуецца менавіта неабходнасцю развітацца з роднымі мясцінамі. Толькі перад фактам патрэбы пакінуць бацькоўскі дом, апавядальніца заўважае прыгажосць, лад і гармонію вакол сябе:

А што па вясне,
Як пачне лес раскідацца,
Усе лужкі, даліны
Траўкай ураджацца,
Какалушы па лесе распушчацца!

Божухна мой мілы,
Во як там прыгожа!¹

Перад намі паўстае з аднаго боку звычайная вясковая жанчына, якая цікавіцца жыццём жыхароў сваёй вёскі, не цураецца абмеркаваць і абгаварыць іх, але таксама надзвычай паэтычная і глыбокая асоба. Апавядальніца шчыра ўзрушаная тым, што дзеецца ў сем'ях яе суседзяў, бо цэлая вёска перасварылася адно з адным, дзелячы і распрадаючы дабро перад выездам у Сібір. Да таго ж не давала супакою людзям адсутнасць дакладных звестак пра ад'езд. Як аказалася, указ пра перасяленне аднавяскоўцаў цёткі Домны доўгі час не быў разгледжаны нядбалымі чыноўнікамі, якія паклалі яго пад абрус і забыліся. Указ урэшце знайшлі, але сяляне перад гэтым мусілі паперажываць. Цётка Домна не застаецца абьякавай, а спачувае блізкім людзям, не знаходзіць спакою і жыве іх згрызотамі. Не цураецца яна параіць, павучыць, але не прамым дыдактызмам, як гэта было ў гутарках XIX ст., а праз прыклады. Так, Домна дзеліцца з успрымальнікамі тэксту сваімі педагагічнымі назіраннямі, сцвярджаючы, што нельга біць дзіця за тое, што яно папалася на крадзежы, а належыць біць за саму крадзеж, пры гэтым навучаючы:

Ты не тронь чужога
І не бойсь нікога!
Чужое дабро не ў нажыву.
Адкуль чужбінка прыйдзе,
Туды яна й пойдзе.

Пры гэтым цётка Домна стараецца быць аб'ектыўнай, напрыклад, не ідзе за пачуццём жаночай салідарнасці і не замоўчвае заганны кабет. Наадварот, цётка Домна выкрывае заганны жаночага выхавання дзяцей, калі дзецям даруюцца правіны або дзеці свядома намаўляюцца да благіх учынкаў насуперак волі бацькі:

...Што з таго, што бацька вуча,
Матка іх патвора.
Аж яно і праўда:
Як, бывала, малы
З чужога гарода
Прынясе ў пастанні
Ці гуркоў, ці бобу,
Матка таму й рада:
Ах ты, мой сыночак,
Прынёс мне гурочак!

¹ Тэкст твора цытуецца па: Косіч М. На перасяленне: Расказ цёткі Домны з Палесся // Заняпад і адраджэнне: Беларуская літаратура XIX стагоддзя. Уклад., прагн. і заўв. У. Казберука. Мн., Маст. літ., 2001. С. 567–576.

Закранае цётка Домна таксама праблему адносінаў паміж бацькамі і дзецьмі. Наракае яна, падобна як і наратар у гутарцы “Казанне”, на тое, што малодшае пакаленне губляе павагу да старэйшых і не слухае мудрых парад сваіх больш вопытных бацькоў.

Светапогляд цёткі Домны рэпрэзентуе калектыўную, агульную для беларускай духоўнай прасторы міфічна-паэтычную мадэль свету: з аднаго боку апавядальніца персаніфікуе аб’екты прыроды, а з другога – з пашанаю ставіцца да хрысціянскіх рэалій. Так, цётка Домна, як з жывымі, развітваецца з роднымі лясамі, рэчкамі, узгоркамі, прамаўляе да сонца, а дрэвы ўспрымае як дарагіх і блізкіх людзей:

Здаецца мне, ей жа Богу,
Што кожны кусточак, дубы і бярозы
Усе плачуць...

Гэта яшчэ раз паказвае, наколькі цётка Домна і яе аднавяскоўцы зрасліся з роднаю зямлёю, нібы, сапраўды, залежаць ад яе сокаў, сілкуюцца яе моцай.

Цётка Домна разам з тым праяўляе адзнакі хрысціянскай рэлігійнасці: перад ад’ездам разам з другімі моліцца, б’е паклоны, а ў самым канцы просіць блаславення ў Божай Маці:

Во й сяло пазадзі засталася,
За глыбокай дарожкай пад лясочкам
Наша цэркаўка паказалася.
Блаславі маці, святая Прачыстая,
Нас у пуць-дарожачку...

Асабліва эмацыянальна цётка Домна расказвае пра развітанне іншых кабет з роднай старонкаю. Хтосьці з іх, выязджаючы на чужбіну, разлучаўся з дачкою, а хтосьці пакідаў адзінага блізкага чалавека – бабулю. З вялікай чуласцю, жалем і скрухаю апавядальніца расказвае пра такіх людзей, а само развітанне з роднымі людзьмі, роднаю вёскаю і зямлёю перадае ў стылі народнага плача-галашэння:

Ох і хто ж то
Каля мосту ўбіваецца?
Не дачка ета з маткай прашчаецца,
То ўнучка з бабусяй разлучаецца.

З вялікай экспрэсіўнасцю, запалам, эмацыянальным напружаннем і неўтаймаванай журбою распавядае цётка Домна пра родную зямельку. Усё тут нешта для яе значыць, усё нешта нагадвае. Кожнае месца – прынамсі, патэнцыйна – аказваецца семантычна зараджаным для цёткі Домны на яе малой радзіме. Кожнае месца нясе ў

сабе магчымасць кантакту з найвышэйшымі сэнсамі быцця, з’яўляецца месцам судотыку “гэтага свету”, свету абыдзеннасці з сакральным светам. Пра кожны элемент сваёй малой радзімы апавядальніца стараецца гаварыць з пачуццём, з выкарыстаннем ласкальна-памяншальных суфіксаў, як пра незаменную частку яе ўласнага малага свету. Цётка Домна ўражвае сваёй глыбокай духоўнай повяззю з роднымі мясцінамі, незвычайнай прывязанасцю менавіта да месца свайго пражывання. У творы мы не знойдзем згадак пра Беларусь ці беларускасць, але на прыкладзе цёткі Домны пазнаёмімся з тыповаю “тутэйшаю”, кабетаю, якая духам глыбока ўрасла, укаранілася ў беларускую зямлю. Цётцы Домне не хапае, магчыма, ведаў, а, магчыма, упэўненасці, каб развітвацца з усім сваім самабытным краем – Беларуссю, але з’яўляецца яна тыповым узорам мясцовай патрыёткі, рэпрэзентанткай філасофіі “тутэйшасці”. Калі прыкладна ў гэты ж час на заходніх беларускіх землях, на Віленшчыне, Францішак Багушэвіч стараўся праз “тутэйшасць” дастукацца да мужыцкага сэрца і разбудзіць у ім беларускасць, то на ўсходніх беларускіх землях, на сучаснай Браншчыне, на тэрыторыі, якая зараз нават не атаясамліваецца з беларушчынай, далікатная душа шляхцянкі Марыі Косіч прыдумала надзвычай арыгінальны жаночы вобраз новай беларускай літаратуры – цёткі Домны. Яе вуснамі аўтарка мела на мэце расшавяліць недзе далёка схаванае, замкнёнае і прыбітае імкненне беларусаў да ўсведамлення свайго “Я”, сваёй адметнасці і значнасці. Цётка Домна прапагандавала “тутэйшасць”, была ўзорам для наследавання іншым. “Тутэйшасць” мелася стаць першым крокам да “беларускасці”. Селянін Мацей Бурачок і цётка Домна павінны былі служыць прыкладамі, тыпамі “тутэйшых”, на вопыце якіх маглі вучыцца, дакранацца да таямніц самапазнання іншыя людзі. І Францішак Багушэвіч, і Марыя Косіч цудоўна ведалі, што з такіх людзей будуць вырастаць паўнацэнныя духоўна Беларусы. Двое творчых людзей выразна ўсведамлялі, што для будучай Беларусі патрэбен падмурак, аснова нацыянальнай ідэі. Як гэта цяпер яскрава відаць, сэрцы дваіх, здаецца, такіх розных, падзеленых прасторай людзей біліся ва ўнісон.

На нашу думку, аўтаркай нездарма функцыі наратора твора былі ўскладзены на жанчыну, а для таго, каб праз яе светабачанне больш экспрэсіўна, больш змястоўна і чула паказаць рэальныя падзеі і ў большай ступені паўплываць на патэнцыйнага ўспрымальніка. Сама цётка Домна з’яўляецца не звычайнаю асобаю, а чалавекам, які знаходзіцца ў пошуках. Штосьці штурхае яе згадзіцца на спатканне з невядомым, на перасяленне з абжытага месца ў далёкую Сібір. Вельмі цяжка прыходзіцца цётцы Домне, але яна не ад-

маўляецца ад перспектывы спазнаць нешта новае, штосьці яе гоніць і не дае спакою. Відавочна, мы маем справу з кабетай-“пасіянарным”. Яе прамову, тэкст гутаркі “На перасяленне” можна лічыць своеасаблівай дэкларацыяй лакальнага патрыятызму, публічным абвяшчэннем ідэі “тутэйшасці”, апеляцыяй да месца спрадвечнага пражывання. Цётка Домна, свядома ці не, стараецца нібы сакралізаваць родную прастору, насычаючы трагізмам уласны апоўд, падкрэсліваючы ўнікальнасць, незаменнасць зямлі продкаў, якая ўзгадавала і была прызначана даць апошні прытулак:

...Мы ж тут свет пабачылі,
Тут мы й узраслі,
Маладыя лецечкі
Нашы тут цвілі...
Астайцеся ж вы, мае лясочкі,
Прыгорачкі й бугарочкі!
Ад'язджаю ж я ў далёкую староначку.
Палажыць мне там і галовачку.

Прычым цётку Домну, як бачым, вельмі палюе перспектыва смерці далёка на чужбіне. Гэта падаецца ёй нязвыклым, нелагічным і страшным. Адна з самых галоўных таямніц чалавечай экзістэнцыі – смерць – павінна прыадкрыцца для яе на чужой зямлі. Гэта (“А нашай воран костачкі // Сюды не занясе”) яшчэ больш паглыбляе трагізм сітуацыі.

Як бачым, любоў цёткі Домны да радзімы выяўляецца не толькі ў прывязанасці, пазітыўных пачуццях да зямлі, прыроды, але і да людзей. Цётка Домна, напрыклад, перад самым ад'ездам не забывае развітацца са сваімі панамі, пад асобамі якіх аўтарка, відаць, паказвала ўласную сям'ю, а таксама цётцы Домне вельмі цяжка расставацца з іншымі супляменнікамі:

Хто быў на рабоце,
Усе бягуць з поля
К нам прашчацца,
Жалка яно крэпка
З сваім краем расставацца.

Паказальна, што цётка Домна гаворыць пра край і пра людзей, якія яго насяляюць, як пра адно цэлае. Апаўдальніца, мяркуючы па ўсім, успрымала зямлю, край найперш па людзях, г. зн. па псіхічных, ментальных прыкметах іх насельнікаў. Яшчэ не ад'ехаўшы, цётка Домна ўжо сумавала па блізкіх ёй, знаёмых і добра зразумелых людзях. На падставе ментальнага адзінства жанчына-наратар ахоплівала сваёю думкаю ўвесь “тутэйшы” народ і, можна дапусціць, развіталася не толькі з аднавяскоўцамі, але і з жыхарамі няб-

лізкай Віленшчыны. У тэксце гутаркі мы не знойдзем слоўнага акрэслення “тутэйшасці” цёткі Домны, але на гэта ўказвае акцэнтацыя ёй “нашасці” роднай зямлі. У яе гутарцы вельмі часта сустракаюцца прыналежныя займеннікі тыпу “наша”, “сваё”, “маё”, напрыклад у словазлучэннях: паны нашы, нашай костачкі, з сваім краем, лецечкі нашы, мае лясочкі, наша цэркаўка і г. д. “Нашасць” у свядомасці цёткі Домны паказвае сувязь яе, як асобы, з іншымі індывідуумамі ў аднесенасці да роднага краю, агульнасць іх стасункаў да сваёй зямлі, а г. зн. пра супольны дух. Два складнікі, кроў ды глеба, як субстанцыі арганічнай грамады, дапаўняюцца трэцім – народжаным у спалучэнні двух першых – духам. Супольнасць крыві, як сутнаснае адзінства, развіваецца і вылучаецца ў супольнасць месца, якая непасрэдна выяўляецца ў супольным пражыванні, а гэтая апошняя, у сваю чаргу, – у супольнасць духу.

Спрадвечная павязь чалавека з краем, сталым месцам свайго пражывання з’яўляецца асноваю і крыніцаю нашай культуры. Карані і паходжанне, з аднаго боку, ды шчыльная сувязь з зямлёй і тэрыторыяй, з другога, вызначаюць найдаўнейшыя і асноўныя формы чалавечага атаясамлівання. Месца, зямля, глеба выступаюць сэнсавымі цэнтрамі, асяродкамі крышталізацыі культурнай ідэнтычнасці. Прымацаванне да зямлі, пэўнага месца дапамагае чалавеку адчуць сваё “Я” у краявідзе і, адпаведна, у этнасе, які з’яўляецца ўцелаўленнем жыццёвага духу канкрэтнага месца. Ландшафт, такім чынам, уключае ў сябе не толькі фізічнае аблічча месца, але таксама звязаных з ім людзей і лад жыцця, які яны вядуць. Іх дом, собкасць – гэта месца, дзе адбываецца не мімалётная сустрэча цела і маёмасці, што доўжыцца некалькі гадоў, а доўгачасовае і ўнутранае суіснаванне вечнай зямлі і вечнай крыві.

Папраўдзе, тутэйшасць, якая карэніцца ў сваёй зямлі і традыцыі, заміж аб’екту кпінаў, “нацыянальнай хваробы”, магла б стаць трывалым стрыжнем нацыянальнай ідэі, памагчы вызначыць асноўныя складнікі нацыянальнай ідэалогіі. Інтуіцыйная скіраванасць на гэта была, мяркуючы па ўсім, у Марыі Косіч, якая стварае арыгінальны вобраз “тутэйшай” кабеты-патрыёткі.

Дзеля гэтага зварот да тутэйшасці, а дакладней – да той метафізічнай харызмы, якой адорана цётка Домна – застаецца сёння адным з апошніх спосабаў захавання ўсяго высакароднага ды спрадвечнага, што пакуль яшчэ ацалела на нашай зямлі.

У ГОНАР ФРАНЦІШКІ УРШУЛІ РАДЗІВІЛ

13 лютага 2005 г. споўнілася 300 гадоў з дня нараджэння яскравай асобы, паэткі і драматурга Францішкі Уршулі з Вішнявецкіх Радзівіл (1705-1753). Ні Украіна, дзе пісьменніца нарадзілася (у Чартарыўску на Валыні), ні Беларусь, дзе асветніца пражыла большую частку жыцця і заснавала першы ў краі магнацкі тэатр (у Нясвіжы), ні Польшча – краіна, на мове якой княгіня напісала большасць сваіх твораў, не адзначылі на належным узроўні юбілей сваёй слаўнай дачкі, “нясвіжскай Сапфо і Мельпамены”, “першай жанчыны-драматурга ў Рэчы Паспалітай”.

Вясной 2005 г. кафедра гісторыі беларускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта правяла сціплыя навуковыя чытанні, прысвечаныя жыццю і творчасці Ф.У. Радзівіл, у якім удзельнічалі выкладчыкі кафедры і студэнты-семінарысты. Вясной 2006 г., ужо наўздагон юбілею, у Любліне адбылася навуковая сесія “Францішка Уршуля Радзівіл у польскай і беларускай культуры”, якая таксама мела камерны характар (было прачытана 10 дакладаў). Што праўда, нягледзячы на невялікую лічбу удзельнікаў – сапраўдных аматараў творчасці Ф.У. Радзівіл, імпрэза атрымалася міжнароднай і інтэрдысцыплінарнай: з дакладамі выступілі беларускія літаратуразнаўцы Уладзімір Кароткі, Сяргей Кавалёў, Наталля Русецкая, польскія беларусісты Беата Сівэк і Агнешка Баровец, філосаф Галіна Парот, тэатразнаўца Ірына Лапа, італьяністка Надзея Мазурава. Несумненным упрыгожаннем сесіі стаў удзел дзвюх прафесійных даследчыц творчасці Ф.У. Радзівіл – Барбары Юдкоўяк (Універсітэт імя А. Міцкевіча ў Познані) і Жанны Некрашэвіч-Кароткай (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт), аўтарак манаграфій “Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce” (Poznań, 1992) і “Нясвіжская Мельпамена: Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл” (Мінск, 2002). Арганізатарамі сесіі выступілі Кафедра беларусістыкі Люблінскага ўніверсітэта імя М. Складоўскай-Кюры, Польскае Таварыства Беларусістаў, Кафедра гісторыі беларускай літаратуры БДУ і Польскі Інстытут у Мінску.

Прачытаныя на сесіі даклады было вырашана не друкаваць асобным выданнем, а змясціць у спецыяльным “гендэрным” выпуску “Працаў кафедры гісторыі беларускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта”, улічваючы актыўны ўдзел сяброў кафедры у мінскіх чытаннях 2005 г., люблінскай сесіі 2006 г. і іх нязменную ўвагу да творчасці Ф. У. Радзівіл, сведчаннем чаго з’яўляецца дысертацыя Ж. Некрашэвіч-Кароткай, выданне твораў пісьменніцы, здзейсненае С. Кавалёвым, а таксама артыкулы Н. Русецкай і Н. Мазуравай у папярэдніх выпусках “Працаў...”. Акрамя таго, гэтую публікацыю варта разглядаць як вынік цеснага супрацоўніцтва Кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ з Кафедрай беларусістыкі Люблінскага ўніверсітэта імя М. Складоўскай-Кюры пры нязменнай сяброўскай падтрымцы Польскага Інстытута ў Мінску.

Ф.У. РАДЗІВІЛ У БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРНАЙ ПРАСТОРЫ: СПРОБА АСЭНСАВАННЯ

У скарбніцы сусветнага пісьменства, неад’емнай часткай якога з’яўляецца беларуская літаратура, захоўваецца два тыпы твораў: тыя, якія належаць выключна да гісторыі літаратуры і ніяк не ўплываюць на сучасную культуру, і тыя, якія актыўна прысутнічаюць у сучаснай культурнай прасторы, натхняючы на стварэнне новых твораў, як у літаратуры, так і ў іншых відах мастацтва: жывапісу, музыцы, тэатры, кіно. Помнікі першага тыпу ўяўляюць цікавасць выключна для даследчыкаў-філолагаў як важны элемент, “цаглінка” для рэканструкцыі панарамы гістарычнага развіцця літаратуры, тэксты другога тыпу трапляюць у сучасную культуру як у сваім перашапачатковым выглядзе, так і ў форме цытат, алузій, перайманняў, інтэрпрэтацый, прамаўляюць да розуму і пачуццяў сучасных чытачоў, слухачоў, глядачоў.

Творы другога тыпу, носьбіты актуальных мастацкіх сэнсаў і значэнняў удзельнічаюць у фарміраванні сучаснага аблічча культуры і ў той жа час гарантуюць пераемнасць традыцый. Яскравымі прыкладамі такіх твораў з’яўляюцца “Песня пра зубра” Міколы Гусоўскага і “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” Яна Баршчэўскага: перакладзеныя адпаведна з лацінскай і польскай мовы гэтыя тэксты (здавалася б, назаўсёды забытыя) на працягу апошніх дзесяцігоддзяў зрабілі фенаменальную кар’еру ў сучасным беларускім мастацтве і трывала ўвайшлі ў свядомасць беларусаў як частка нацыянальнай культурнай традыцыі.

Ці мае шанс паўтарыць поспех гэтых твораў які-небудзь тэкст аўтарства Ф.У. Радзівіл, да актыўнага ці да пасіўнага тыпу помнікаў адносіцца яе спадчына, якім быў яе шлях на Беларусь і наколькі заўважная прысутнасць творчасці пісьменніцы ў беларускай культуры – вось кола пытанняў, на якія мы паспрабуем адказаць, цалкам усведамляючы гіпатэтычны характар некаторых адказаў, не правяраных як след часам. Бо хаця нарадзілася, жыла, стварала “нясвіжская Сапфо і Мельпамена” у XVIII ст., у беларускай культурнай прасторы яна прысутнічае як “свая” ўсяго некалькі дзесяцігоддзяў.

Першы перыяд зацікаўленасці творчасцю Ф.У. Радзівіл у Беларусі прыпадае на 80-я гг. XX ст., і звязаны з працамі вядомых вучоных Адама Мальдзіса і Гурыя Барышава. Спачатку літаратуразнаў-

ца А. Мальдзіс ў сваёй манаграфіі “На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII-XVIII ст.)” (1980) прысвяціў некалькі старонак Нясвіжскаму тэатру і ягонай стваральніцы, прааналізаваўшы ідэйна-мастацкі змест асобных п’ес. Потым мастацтвазнаўца Г. Барышаў у першым томе “Гісторыі беларускага тэатра” (1983) змясціў раздзел “Тэатры Радзівілаў у Нясвіжы і Слуцку”, дзе разгледзеў асноўныя асаблівасці драматургічных твораў княгіні Радзівіл і спецыфіку іх сцэнічнага ўвасаблення. Абодва яны ў сваіх працах абапіраліся на публікацыі польскіх вучоных Ю. Кжыжаноўскага, К. Вяжбіцкай, А. Сайкоўскага, прычым Г. Барышаў (напэўна, уведзены ў зман назвай зборніка “Teatr Urszuli Radziwiłłowej” [Teatr 1961], падрыхтаванага К. Вяжбіцкай), называў нясвіжскую аўтарку *Уршуляй Францішкай*, а не *Францішкай Уршуляй* Радзівіл, і менавіта гэты памылковы варыянт імя надоўга замацаваўся за пісьменніцай у беларускай культурнай традыцыі.

Такім чынам, калі ў 80-я гг. XX ст. нехта ведаў у Беларусі пра Ф.У. Радзівіл, то, пераважна, дзякуючы вышэйзгаданым працам А. Мальдзіса і Г. Барышава, ведаў як пра драматурга, заснавальніцу першага ў Вялікім Княстве Літоўскім магнацкага тэатра; пра вершы і маральна-дыдактычныя трактаты пісьменніцы інфармацыя адсутнічала. У 1986 г. выйшла яшчэ краязнаўчая кніга К.Я. Шышагінай “Музы Несвижа”, але яе аўтарка звесткі пра Ф.У. Радзівіл таксама брала з публікацый А. Мальдзіса і Г. Барышава. Зразумела, не вывучалася творчасць Ф.У. Радзівіл ва ўніверсітэцкім курсе гісторыі беларускай літаратуры: падручніку П. Ахрыменкі і М. Ларчанкі “Старажытная беларуская літаратура” (1968 і пазнейшыя перавыданні) пра пісьменніцу не было ані слова, што тлумачылася, відаць, яе магнацкім паходжаннем і іншамой характарам творчасці. І нават калі ў 1985 г. з’явіўся новы ўніверсітэцкі падручнік, які амаль без зменаў перавыдаецца да нашага часу – “Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд” пад рэд. М. Лазарука і А. Семяновіча, Францішцы Уршулі было прысвечана ў ім усяго два словы, хаця раздзел “Літаратура другой паловы XVII–XVIII ст.” пісаў... А. Мальдзіс [Гісторыя 1985, 329].

Другі перыяд вывучэння і папулярнага творчасці Ф.У. Радзівіл у Беларусі супадае па часе з хваляй нацыянальнага адраджэння ў першай палове 90-х гг. XX ст. Навуковыя і навукова-папулярныя працы па гісторыі Бацькаўшчыны, даследаванні шматмоўнага пісьменства Беларусі XI–XIX стст. былі запатрабаваны грамадствам, якое імкнулася адрадзіць забытыя за гады савецкай улады традыцыі, у тым ліку і тэатральныя. У 1992 г. выходзіць у

свет грунтоўная манаграфія Г. Барышава “Театральная культура Беларусіі XVIII века”, дзе Нясвіжскаму тэатру і драматургіі *Уршулі Францішкі* Радзівіл прысвечаны асобны раздзел [Барышев, 1992, 103-140]. На жаль, няправільны варыянт імя пісьменніцы і іншыя недакладнасці з папярэдніх публікацый вучонага перавандравалі ў новую працу, але ўвогуле з’яўленне кнігі і абароненая Г. Барышавым доктарская дысертацыя мелі вырашальнае значэнне для ўвядзення драматургічнай творчасці Ф.У. Радзівіл у кантэкст беларускай культуры. Невыпадкава, спектакль Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра пра Францішку Радзівіл „Навука кахання” (2001 г.) быў прысвечаны светлай памяці Гурыя Іларыёнавіча Барышава. Да гэтага часу у асяроддзі беларускіх мастацтвазнаўцаў і крытыкаў імя Ф.У. Радзівіл асацыіруецца пераважна з кнігай Г. Барышава, вядома – у варыянце “*Уршуля Францішка*”.

Неўзабаве пасля выхаду ў свет манаграфіі Гурыя Барышава і, відаць, пад яго ўплывам на Беларусі з’явіўся яшчэ адзін даследчык, папулярызатар і *першы перакладчык* твораў Ф.У. Радзівіл – Вацлаў Арэшка. Сумесна з драматургам Артурам Вольскім ён пераклаў на беларускую мову п’есу “Гульня фартуны”. Фрагмент перакладу пад назвай “Забава фартуны” быў апублікаваны ў часопісе “Спадчына” [Радзівіл 1994], і менавіта да гэтай адзінай публікацыі доўгі час адсылалі студэнтаў выкладчыкі Белдзяржуніверсітэта, распавядаючы пра творчасць Ф.У. Радзівілу ў курсе лекцый па гісторыі беларускай літаратуры. Магчыма, з’яўленне перакладу “Гульні фартуны” было выклікана задумай рэжысёра Аляксея Ляляўскага паставіць п’есу на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек: А. Вольскі, адзін з перакладчыкаў п’есы, працаваў у гэты час загадчыкам літаратурнай часткі тэатра, а ў А. Ляляўскага быў ужо вопыт пастаноўкі батлеечнага “Цара Ірада” пры актыўным удзеле Гурыя Барышава, які выступаў не толькі ў ролі навуковага кансультанта, але і драматурга. На жаль, пастаноўка п’есы Ф.У. Радзівіл “Гульня фартуны” не была здзейснена, па словах А. Ляляўскага – з-за адмовы Міністэрства культуры прафінансаваць праект. Дзіўна, бо ў той час рэпертуарная палітыка Міністэрства культуры і саміх тэатраў Беларусі была скіравана якраз на пошукі “забытай” класікі, на пастаноўку твораў нацыянальнай драматургіі, пра што сведчаць спектаклі паводле “Ідыліі” і “Залётаў” Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, “Камедыі” Каэтана Марашэўскага, п’есаў Францішка Аляхновіча, шматлікіх драматургічных перапрацовак “Шляхціца Завальні...” Яна Баршчэўскага. Можа, творчасць Ф.У. Радзівіл не асацыіравалася яшчэ з нацыянальнай культурай?

Менавіта Вацлаў Арэшка першы на Беларусі загаварыў пра *паэзію* Францішкі Уршулі Радзівіл, прычым гаварыў ён пра яе не толькі на Радзіме: у 1994 г. у Любліне мне давалося чуць ягонае эмацыянальнае выступленне пра эратычныя вершаваныя загадкі княгіні Радзівіл на навуковай канферэнцыі з цыклу “Музыка Kresów”. Не ведаю, ці быў В. Арэшка знаёмы з манаграфіяй польскай даследчыцы Барбары Юдковяк “Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poecie”, якая выйшла ў тым самым 1992 г., што і кніга Гурья Барышава “Театральная культура Белоруссии XVIII века”. Але напэўна вядома, што гэты цікавы даследчык працаваў з радзівілаўскімі матэрыяламі у Беларускай дзяржаўным гістарычным архіве, пераклаў на беларускую мову фрагменты дыярыуша Міхала Радзівіла Рыбанькі – мужа Францішкі [Радзівіл Рыбанька 1994, 1995, 1996], і збіраўся пісаць дысертцыю пра творчасць нясвіжскай пісьменніцы, якую ён услед за Ю. Кжыжаноўскім і Г. Барышавым называў *Уршуляй Францішкай* Радзівіл [Арэшка 1998, 66-72].

На жаль, задуму сваю Вацлаў Арэшка не здзейсніў, але дысертцыя пра творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл у Беларусі ўсё ж такі была напісана (праўда, не пра ўсю творчасць, а пакуль толькі пра драматургічную яе частку, як бы дапаўняючы “польскую” дысертцыю Б. Юдковяк пра паэзію). У 1999 г. Жанна Некрашэвіч-Кароткая абараніла кандыдацкую дысертцыю, а ў 2002 г. выдала на яе падставе манаграфію “Нясвіжская Мельпамена: драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл”. Менавіта са з’яўлення артыкулаў Ж. Некрашэвіч-Кароткай у другой палове 90-х гадоў ХХ ст. пачаўся трэці этап засваення творчасці Ф.У. Радзівіл сучаснай беларускай культурай, працэс усталявання погляду на яе не толькі як на пісьменніцу польскую, але і беларускую. Маладая даследчыца імкнулася не паўтараць памылак сваіх папярэднікаў, пачынаючы з напісання імя княгіні: *Францішка Уршуля*, пастаралася быць дастаткова незалежнай у сваіх высновах ад меркаванняў такіх аўтарытэтных вучоных, як А. Штэндэр-Петэрсан, Ю. Кжыжаноўскі, А. Сайкоўскі, даўшы найбольш высокую ацэнку таленту “нясвіжскай Мельпамены”.

Недзе ў другой палове 90-х гг. захапіўся асобай нясвіжскай Мелпамены і аўтар гэтага артыкула, але не як навукоўца, а як драматург. Адразу пасля напісання п’есы “Чатыры гісторыі Саламеі” пра Саламею Русецкую, узнікла задума напісаць пра яе сучасніцу і жыццёвага антыпода (асабліва ў стаўленні да кахання і сям’і) княгіню Францішку Уршулю Радзівіл. Я не збіраўся ствараць біяграфічную драму, дакументальную п’есу-жыццяпіс, мяне больш

цікавіла незвычайная атмасфера пры двары Міхала і Францішкі Радзівілаў, неверагоднае перапляценне, узаемапранікненне рэальных падзей і тэатральных сюжэтаў. Пры знаёмстве з гістарычнымі матэрыяламі я быў уражаны тым фактам, што не толькі княгіня Радзівіл, а ўсё яе акружэнне было захоплена, “заражана” тэатрам: п’есы пісалі ксёндз Юзаф Катэнбрынг, Станіслаў Мыцельскі, а пазней Мацей Радзівіл; у спектаклях бралі ўдзел дзеці Францішкі, а таксама сваячніца Ганна Мыцельская – будучая жонка Міхала Радзівіла, здольная актрыса і паэтка. Ну, і канечне, таямнічая асоба каменданта Рыцарскай акадэміі, вернага паплечніка княгіні Якуба Фрычынскага, які пасля смерці Францішкі Уршулі выдаў яе п’есы і ладзіў тэатральныя прадстаўленні ў Жоўкве і Алыцы...

Спецыяльна для гэтага праекта паэтка Наталля Русецкая пераклала на беларускую мову камедыю Ф.У. Радзівіл “Распуснікі ў пастцы” („Niesnota w sidłach”), якая цалкам увайшла ў маю п’есу і адыгрывала ў ёй важную ролю. Чамусьці асобныя фрагменты “Распуснікаў...” выклікалі ў мяне асацыяцыі з драматургіяй рускіх абсурдыстаў Хармса і Увядзенскага, а маналог Аруі нагадваў маналог Ніны Зарэчнай пра “львоў, тыграў, хамелеонаў” з чэхаўскай “Чайкі”:

Адзіны Божа, па тваёй вышэйшай волі
Рыбы і птушкі і звяры жывуць на волі,
Хамелеоны, матылькі, мурашкі, молі,
Казуркі розныя не ведаюць нядолі.
Навошта ж даў ты столькі бедаў і мучэнняў
На падабенства тваё злепленым стварэнням?

[Радзівіл 2003, 237]

Напісаную ў 1999 г. п’есу “Францішка, або Навука кахання” [Кавалёў 2005, 135-199] паставіў ў 2000 г. на сцэне Гомельскага абласнога драматычнага тэатра Віталій Баркоўскі, а ў 2001 г. на сцэне Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра Алег Жугжда. Не мне ацэньваць мастацкую вартасць спектакляў і тым больш п’есы, але той факт, што праз 250 гадоў пасля напісання і прэм’еры ў Нясвіжы “Распуснікі ў пастцы” зноў пабачылі сцэну, стаўшы *першай пастаноўкай драматургіі Ф.У. Радзівіл у сучасным беларускім тэатры* выклікае ў мяне пачуццё гонару і глыбокага задавальнення. Акрамя эстэтычнай функцыі пастаноўкі ў Гомелі і Гародні несумненна выконвалі важную асветніцкую задачу: большасць глядачаў толькі на спектаклі даведвалася пра існаванне Францішкі Уршулі Радзівіл і яе Нясвіжскага XVIII стагоддзя...

Такім чынам, на пачатку ХХІ ст. у беларускай культурнай прас-торы Ф.У. Радзівіл прысутнічала ўжо як аб'ект навуковых даслед-ванняў, “персанальная гераіня” манаграфіі “Нясвіжская Мельпамена: драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл” і як гераіня мастацкага твора – п’есы “Францішка, або Навука кахання”, пастаўленай у двух тэатрах. Але выразна бракавала яе прысутнасці ў якасці аўтара, у чытача не было магчымасці пазнаёміцца з яе творамі, акрамя згаданага ўжо фрагмента “Гульні фартуны” ды яшчэ “Распуснікаў у пастцы”, якіх трэба было “вылушчваць” з тэксту сучаснай п’есы.

Выданне ў 2003 г. “Выбраных твораў” Ф.У. Радзівіл стала важ-най падзеяй у працэсе засваення беларускай культурай спадчыны нясвіжскай Сапфо і Мельпамены. Сама ідэя выдання была добрая і ўсім зразумелая, але рэалізацыя яе аказалася надзіва доўгай і шматпакутнай. Спачатку была размова з дырэктарам Польскага Інстытута ў Мінску Цэзарыем Карпінскім, які адразу падтрымаў праект і звязаўся з Фондам “Pro Helvetia”. Першапачаткова планавалася выдаць зборнік п’ес Францішкі Уршулі, дадаўшы да перакладзеных В. Арэшкам, А. Вольскім і Н. Русецкай двух твораў яшчэ некалькі. Да працы падключылася Ж. Некрашэвіч-Кароткая, у якой нават аказаўся адзін гатовы пераклад (здаецца, гэта быў “Суддзя, пазбаўлены розуму”). Але зборнік вырашылі выдаваць у саліднай серыі “Беларускі кнігазбор” аднайменнага выдавецтва, і яго галоўны рэдактар Кастусь Цвірка слушна параіў дадаць да драматургічных твораў яшчэ вершы і лісты Ф.У. Радзівіл. Зразумела, узнікла пытанне, хто і калі перакладзе гэтыя вершы і лісты на беларускую мову, але рэдактар паабяцаў падключыць да працы лепшага беларускага перакладчыка, народнага паэта Беларусі...

Размова са спадаром Цвіркам адбылася напачатку 2001 г., на-родны паэт перакладаў вершы Францішкі Уршулі Радзівіл да лета 2002, столькі ж часу патрабаваў нашчадак аднаго вядомага прэзаіка на пераклад французскамоўных вершаў і трактатаў княгіні. У выніку ні першы, ні другі не пераклалі ані радка замоўленых тэкстаў, а Фонд “Pro Helvetia” у сувязі з затрымкай выдання адклі-каў выдзеленыя сродкі. Кнігу ўратавалі маладыя перакладчыкі: Наталля Русецкая, Жанна Некрашэвіч-Кароткая, Андрэй Хадано-віч, Наталля Гардзіенка і Галіна Жарко, Ала Канапелька і Алесь Астраўцоў; унёс свой сціплы ўклад у справу Казімір Камейша, французскамоўныя трактаты бліскуча пераклаў Зміцер Колас (у кнізе з-за памылкі рэдактара два трактаты разбіты на тры і перак-лад першага прыпісаны А. Хадановічу). Вацлаў Арэшка перадаў копіі вершаў з Беларускага дзяржаўнага архіва, пераклад „Гульні

фартуны” і фрагментаў дыярыуша Міхала Радзівіла; навуковую рэдакцыю зборніка зрабіў Мікола Хаўстовіч. Фінансавы цяжар выдання лёг на Польшкі Інстытут у Мінску і “Беларускі Кнігазбор”, якія мусілі парадзіць сабе без падтрымкі “Pro Helvetia”. Напэўна, над выданнем кнігі чуваў дух Францішкі Уршулі...

Калі пазней я прапаноўваў беларускім рэжысёрам паставіць у тэатры п’есы Ф.У. Радзівіл, галоўным доказам іхняй “беларускасці” было выданне ў серыі “Беларускі кнігазбор”: побач з творамі Янкі Купалы, Цёткі, Максіма Багдановіча, Францішка Аляхновіча, Ларысы Геніюш. З’яўленне тому, у якім Ф.У. Радзівіл была прадстаўлена не толькі як драматург, але таксама як аўтарка разнастайных у жанравых адносінах вершаў, маральна-дыдактычных трактатаў і шматлікіх лістоў, адкрывала шлях для далейшых даследаванняў творчасці пісьменніцы і для выкарыстання гэтых тэкстаў як эмпірычнага матэрыялу ў працах гісторыкаў, культуразнаўцаў, мастацтвазнаўцаў, філолагаў. Вершы Францішкі Уршулі сталі ўключацца ў розныя паэтычныя анталогіі [Яна 2005, 50-52], такі ж лёс, несумненна, чакае яе п’есы пры перавыданні анталогій і хрэстаматый па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі.

Вывучэннем паэзіі Ф.У. Радзівіл у кантэксце шматмоўнай літаратуры Беларусі XVIII ст. занялася Н. Русецкая, якая перад гэтым выступала ў ролі перакладчыцы. У навуковым друку пачалі з’яўляцца артыкулы маладой даследчыцы [Русецкая 2003; Русецкая 2006; гл. таксама публікацыі ў папярэдніх выпусках “Працаў кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта”], а неўзабаве пабачыць свет манаграфія, у якой княгіня Радзівіл будзе прадстаўлена ўжо не як “нясвіжская Мельпамена”, а як “нясвіжская Сапфо”.

Вынікі публікацыі спадчыны нясвіжскай пісьменніцы праявіліся таксама ў вывучэнні гісторыі даўняй беларускай літаратуры ва ўніверсітэтах Беларусі: творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл стала адной з улюбёных тэм рэфератаў, курсавых і дыпломных прац студэнтаў-філолагаў [гл. напр.: Мазурава 2005, 101–104]. Безумоўна, сучасных студэнтаў (студэнтак!) больш цікавіць праблема ўзаемаадносін мужчыны і жанчыны да шлюба і пасля яго, узятая ў творах Радзівіл, чым праблема ўзаемаадносін каталіцызма і праваслаўя да і пасля заключэння Брэсцкай уніі 1596 г., разгледжаная ў рэлігійна-палемічных трактатах П. Скарагі, І. Пацея, Х. Філалета, М. Сматрыцкага... Хаця ў папулярным універсітэцкім падручніку “Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд” Францішцы Уршулі прысвечана, як ужо адзначалася, усяго два словы, але творчасць пісьменніцы ўключана ў новыя ўніверсітэцкія

праграмы [Праграма 2002; Гісторыя 2005] і досыць падрабязна разглядаецца ў лекцыях многіх выкладчыкаў.

Асобна трэба адзначыць з'яўленне раздзелаў пра Ф.У. Радзівіл у двух грунтоўных акадэмічных выданнях, якія падсумоўваюць здабыткі беларускага гістарычнага літаратуразнаўства за некалькі дзесяцігоддзяў, (а то і за паўстагоддзя, калі весці адлік ад легендарнай “Хрэстаматыі па старажытнай беларускай літаратуры” (1959) Аляксея Коршунава). У “Анталогіі даўняй беларускай літаратуры. XI – першая палова XVIII стагоддзя” (2003), выдадзенай пад рэд. В. Чамярыцкага прадстаўлены вершы Францішкі Уршулі “Пра рай салодкія ўспаміны”, “Апісанне персяў жаночых”, “Верш пра каханне” і “Ліст да мужа” з невялікай прадмовай Н. Русецкай [Анталогія 2003, 857-860], а ў першым томе “Гісторыі беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў” (2006), падрыхтаваным таксама пад рэд. В. Чамярыцкага, змешчаны раздел пра творчасць княгіні Радзівіл аўтарства Ж. Некрашэвіч-Кароткай [Гісторыя 2006, 855–875].

Менавіта на прыкладзе апошняга выдання выразна відаць, якое месца займае Ф.У. Радзівіл у гісторыі беларускай літаратуры. З мноства творцаў, якія жылі на Беларусі у XI – першай палове XVIII стагоддзя, толькі пятнаццаці прысвечаны ў кнізе персанальныя раздзелы, сярод іх княгіня Радзівіл – адзіная жанчына, адзіны прадстаўнік позняга Барока, адзіная сярод прадстаўленых паэтаў, хто пісаў пра каханне, і ледзь не адзіны драматург (ёсць яшчэ Сімяон Полацкі, які напісаў дзве драмы ў маскоўскі перыяд творчасці).

Францішка Уршуля – першая жанчына-пісьменніца ў гісторыі шматмоўнай беларускай літаратуры, калі не залічваць да пісьменніцкага цэху аўтарак прыватных лістоў накіраваных Барбары Радзівіл ці Соф’і Хадкевіч. У адрозненні ад свайго мужа, Міхала Радзівіла Рыбанькі, альбо лекаркі Саламеі Пільштыновай-Русецкай, якія ўвайшлі ў літаратуру як аўтары ўласных дыярыушаў і мемуараў, Францішка Уршуля пакінула пасля сябе вялікую, жанрава-разнастайную спадчыну, мноства твораў сапраўды мастацкага, а не дакументальнага зместу.

Безумоўна, Ф.У. Радзівіл – таленавітая і цікавая, але *не геніяльная* пісьменніца, у яе спадчыне няма твораў на ўзроўні “Песні пра зубра” М. Гусоўскага ці “Шляхціца Завальня, або Беларусі ў фантастычных апавяданнях” Я. Баршчэўскага, якія сталіся для беларускай культуры *знакавымі*. Не які-небудзь канкрэтны *тэкст*, а ўся творчасць, жыццё, *постаць* Францішкі Уршулі ўяўляе цікавасць для сучаснай беларускай культуры, якая мусіць абапірацца на

даўнія традыцыі, каб дынамічна развівацца ў сучаснасці. Зрэшты, і памянёныя творы Гусоўскага і Баршчэўскага набылі вагу геніяльнасці толькі трапіўшы ў беларускую культурную прастору: у кантэксце польскай культуры яны не амаль заўважныя, лічацца такімі ж другараднымі з’явамі, як і “аматарская” творчасць княгіні Радзівіл.

У творах Гусоўскага і Баршчэўскага прысутнічае таямнічы код, які „расшыфроўваецца” толькі ў кантэксце нацыянальнай гісторыі і культуры, гэты код звязаны з вобразам Бацькаўшчыны, з грамадска-палітычным зместам твораў, выяўленым у адметных мастацкіх формах. У вершах, трактатах, п’есах княгіні Радзівіл зусім іншы код, звязаны з праблемамі прыватнага жыцця чалавека, гендэрнымі адносінамі ў грамадстве, мастацкі сусвет яе твораў дастаткова касмапалітычны, універсальна-абстрактны. Але, магчыма, гэтая маральна-філасофская праблематыка і незвычайная, каларытна-экзатычная форма яе выяўлення, жаноцкае ўспрыманне свету таксама з’яўляюцца актуальнай для сучаснай беларускай культуры, традыцыйна „перагружанай” сацыяльна-палітычнымі і нацыянальна-адраджэнскімі матывамі, здамінаванай мужчынскім разуменнем грамадства і спосабаў яго развіцця.

Прыкметнае ўзрастанне цікавасці да асобы і творчасці Ф.У. Радзівіл, якое назіраецца ў апошнія гады, з’яўляецца найлепшым пацвярджэннем гэтага тэзіса.

Літаратура

Анталогія даўняй беларускай літаратуры. XI – першая палова XVIII стагоддзя / Пад рэд. В.А. Чамярыцкага. Мн., 2003.

Арэшка В. У пошуках новае прасторы пачуццяў. Некаторыя элементы абсцэну і эротыкі ў творчасці У.Ф. Радзівілавай // Нясвіж – Гісторыя. Культура. Мастацтва. Варшава-Мінск, 1998. С. 66-72.

Ахрыменка П., Ларчанка М. Старажытная беларуская літаратура. Мн., 1968.

Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Мн., 1992.

Гісторыя беларускага тэатра. У 3 т. Мн., 1983. Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г.

Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд. Пад рэд. М.А. Лазарука і А.А. Семяновіча. Мн., 1985. (4-е выд. 1998)

Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. У 2 т. Мн., 2006. Т. 1. Даўняя літаратура. XI – першая палова XVIII стагоддзя / Пад рэд. В.А. Чамярыцкага. Мн., 2006.

Гісторыя беларускае літаратуры XVIII–XIX стст. Вучэбная праграма... / Пад рэд. М.В. Хаўстовіча. Мн., 2005.

Кавалёў С. Навука кахання. П’есы. Мн., 2005.

- Мальдзіс А.І.** На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII-XVIII ст.). Мн., 1980.
- Мазурава Н.** Матывы “Дэкамерона” Дж. Бакачыо ў п’есах Ф.У. Радзівіл // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 6. Мн., 2005. С. 101-104.
- Некрашэвіч-Кароткая Ж.В.** Нясвіжская Мельпамена: драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл. Мн., 2002.
- Праграма** па гісторыі беларускае літаратуры XI–XIX стагоддзяў / Пад рэд. М.В. Хаўстовіча. Мн., 2002.
- Справы** сардэчныя братоў Радзівілаў (паводле ліставання іх жонак). Публ. Н. Гардзіенкі // Terra Alba. Т. 2. Homo venerius: Сэксуальная прас-тора беларускай культуры. Пад рэд. С.І. Даніленкі. Мн., 2001. С. 236-252.
- Радзівіл** Рыбанька М. Дыярыюш. Пер. В. Арэшкі // Спадчына. 1994. № 4-5. 1995. №1-6. 1996. №1-2, 4.
- Радзівіл Ф.У.** Выбраныя творы. Мн., 2003.
- Радзівіл Ф.У.** Забава Фартуны. Пер. А. Вольскага і В. Арэшкі. // Спадчына. 1994. №1.
- Русецкая Н.Л.** Любоўная лірыка Францішкі Уршулі Радзівіл // Веснік БДУ. Серыя 4. 2006. №1. С. 14-18.
- Русецкая Н.Л.** Перасцярогі збавенныя Францішкі Уршулі Радзівіл // Наша Вера. 2003. №2. С. 50-51.
- Яна і я.** Анталогія беларускай любоўнай лірыкі. Укл. У. Сіўчыкава. Мн., 2005.
- Judkowiak** B. Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce. Poznan, 1992.
- Teatr** Urszuli Radziwiłłowej. Oprac. K. Wierzbicka. Warszawa, 1961.

Streszczenie

W artykule analizuje się proces osvajania twórczości F. U. Radziwiłłowej przez kulturę białoruską na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Autor omawia najważniejsze badania spuścizny literackiej pisarki, odsłania historię napisania dramatu “Franciszka, czyli Nauka miłości” oraz wydania wybranych utworów F. U. Radziwiłłowej, przychodząc do wniosku o widocznym wzroście zainteresowania jej postacią i twórczością we współczesnej Białorusi.

Summary

In this article the process of “getting to know” F.U. Radziwiłłowa’s literary heritage by Belarussian culture over the last thirty years is analyzed. The author tackles the most important research of the writer’s work, shows the history of creating the play “Franciszka- art of love” as well as the history of publishing of some other Radziwiłłowa’s works and comes to the conclusion that the interest in F.U. Radziwiłłowa as a person and a writer has visibly increased in the modern Belarus.

INNY GŁOS, BO KOBIECY?

„Nieszczere afektów zabawy” A „ostrzy rozum” w lirycznej twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. Rekonesans

Na wstępie prezentacji tego (zaledwie wstępnego) namysłu nad zagadnieniem, pragnę objaśnić genezę tytułu. Tłumaczy się on w kontekście wiadomości o przygotowywanym kolejnym wydaniu utworów księżnej Franciszki i stanowić ma w naszym gronie inspirację do dyskusji. Ponad rok temu do mówiącej te słowa zgłosili się Redaktorzy akademickiej serii wydawniczej „The Other Voice” z prośbą o współpracę z Tłumaczem na angielski wyboru utworów Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. Prace zostały podjęte. W serii (poza słynnymi traktatami Henryka Corneliusa Agrippy o szlachetności płci niewieściej czy to Juana Luisa Vivesa o wychowaniu kobiety chrześcijańskiej) głosu udziela się samym kobietom piszącym w Europie wczesnej nowożytności.

Przy takim profilu tematycznym serii w uzasadnieniu wniosku wydawniczego trzeba było napisać, iż wobec dominacji w sferze słowa publicznego mowy męskiej, warto zauważać każde kobiece pisanie jako próbę przełamania monopolu eliminującego ze świata kultury autorki. Radziwiłłowa, która tworzyła w zasadzie przed połową XVIII stulecia, znacząca w dziejach polskiej literatury jako pierwsza dramatopisarka, uprawiała również rymotwórstwo i sztukę epistolarną, a w liczne spośród swych utworów wpisała treści polemiczne wobec panującego patriarchalnego modelu kultury. Na uwagę zasługuje sam fakt werbalizowania sprzeciwu (czy choćby tylko wątpliwości), jakkolwiek zasięg jego wybrzmiewania byłby ograniczony do wąskiego obiegu rękopiśmiennie-prywatnego czy najwyżej rodzinno-towarzyskiego¹. W ten sposób tom wpisze się w nurt badań historycznych zw. women studies. Ale dalsze zawężanie perspektywy widzenia dorobku księżnej za

¹ Utwory Radziwiłłowej były drukowane dopiero pod naciskiem J. A. Załuskiego, wydawcy pierwszej polskiej antologii poezji współczesnej, który opublikowawszy dzieła Elżbiety Drużbackiej (1752), do tomu drugiego chciał pozyskać znane sobie ze słyszenia wiersze księżnej. W 1751 r. rozpoczęto druk komedii w Nieświeżu, odrzucając propozycję biskupa Załuskiego. Wydanie, z którego dziś znamy tylko pojedyncze fragmenty, zostało bodaj przerwane, bo zapisało się w ówczesnych bibliografiach tylko jako pogłoska. Wydaje się, że może sama księżna (ulegając presji modelu redukującego działania kobiety do sfery prywatnej [Popiołek 2003, 185, 270]) uznawała swoje prace literackie za niegodne druku i obiegu publicznego. Zaraz bowiem po śmierci Radziwiłłowej (1753) opublikowane zostały jej *Przestrogi córkom* (jeszcze z 1732 r.) i kompletna, ilustrowana sztychami Michała Żukowskiego edycja dramatów [Radziwiłłowa 1754].

sprawą pryzmatu feministycznego nie posłużyłoby dobrze rozpoznaniu jej wciąż przecież tylko wstępnie opracowanej twórczości (że przypomnę tylko brak podstawowy – pełnej polskiej krytycznej edycji jej dzieł!).

Głos księżnej zabrzmiał w amerykańskiej serii jako „inny” także i z tego powodu, że po raz pierwszy będzie to głos reprezentantki Europy środkowowschodniej, z białoruskiej części Wielkiego Księstwa Litewskiego. Głos z miejsca, gdzie krzyżują się wpływy Zachodu i Wschodu, gdzie powstaje specyficzny stop kulturowy – musi się on jawić jako „inny” szczególnie dla odbiorców zachodnich. Choć z perspektywy Paryża, Londynu (czy Chicago, gdzie działa Wydawca serii) Polska to Europa wschodnia, trzeba zauważyć, że w historii kultury polskiej dawnej Rzeczypospolitej (jak i Czechów czy Węgrów) wpływy zachodnie związane z oddziaływaniem kręgu łacińskiego, a potem języków włoskiego i francuskiego, dominowały nad wschodnimi (np. prawosławnymi). Dlatego zdecydowanie różna od rosyjskiej czy ukraińskiej Europy jest ta specyficzna mieszanka wpływów ukształtowana właśnie w regionie między Niemcami a Rosją. Powstaje pytanie, czy ta „kultura skrzyżowania” kształtowała specyficzne rozumienie kobiety i jej roli, które odcisnęłyby się w utworach księżnej (ustawodawstwo litewskie w pewnych szczegółach odmiennie w stosunku do polskiego kształtowało pozycję społeczną kobiet [Popiołek 2003, 212]).

Po trzecie „inność” głosu Radziwiłłowej można też oceniać z perspektywy historycznokulturowej – wynikała ona z konieczności znalezienia własnego języka w okresie ścierania się starego (tego, co barokowe) z nowym (czyli kształtującym się oświeceniem). Faza przejściowa między dwiema epokami, dając szansę wyzwolenia z tradycyjnych schematów myślenia i wyrazu, stwarzała okazję do samodzielnych poszukiwań, przyjmowania postaw twórczych, uruchamiając raczej intuicję i wyobraźnię niż wiedzę, popychała do otwarcia się ku przeczuwanemu, a jeszcze nieznanemu... Zatem sprzyjała korzystaniu z cech kobiecych, dawała też kobietom możliwość zaistnienia niejako w luce między jednym a drugim: zamkniętym, skostniałym a powstającym dopiero i formalizującym się wzorem kulturowym... Stąd inność głosu Radziwiłłowej, której klasycystyczni krytycy nie mogli wybaczyć niestosowania się do reguł oficjalnej, znormatywizowanej kultury, do „świętych Arystotelesa prawideł”. Inność to w tym wypadku odwaga wyboru i mieszania różnorodnych tradycji i modeli estetycznych, „jaśniepańska swoboda” [Krzyżanowski 1961, 32] dezynwoltura księżnej w stosunku do oficjalnie obowiązujących wzorów kultury. Wydaje się, że jak w punkcie powyższym tak i tutaj pewne możliwości podsuwa kierunek gender studies (tzw. płci kulturowej). Warto choćby wskazać

elementy rokokowej feminizacji form i stylu (np. upodobanie do miniatury, w dorobku literackim księżnej reprezentowanej przez cykle portretów i zagadek).

W tle historycznym trzeba choćby w wielkim skrócie zasygnalizować, iż tzw. czasy saskie, czyli pierwsza połowa XVIII stulecia w Polsce przecięta dwuletnią wojną domową po podwójnej elekcji Augusta III i Stanisława Leszczyńskiego, to czas stopniowego upadku instytucji państwa, wciągniętego nadto w początkach wieku w wyczerpującą wojnę północną. Jednak w dziesięcioleciach stabilizacji politycznogospodarczej pojawiają się nieśmiałe próby reformatorskie: mało skuteczne politycznie, ale wyraźniejsze w zakresie odnowienia systemu edukacji i oświaty, w odniesieniu do kobiet stanowiące kontynuację francuskiego modelu kultury zaszczipionego w drugiej połowie poprzedniego stulecia przez królowe Francuzki, Marię Ludwikę i Marię d'Arquien Sobieską, oraz francuskie zakony nauczające (głównie wizytki).

W kontekstach biograficznych pokreślam, że księżna należy do magnackiej elity reprezentującej arystokratyczny, kosmopolityczny model okcydentalnej kultury europejskiej. Urodzona w 1705 roku pochodziła ze znaczącego i bogatego rodu Wiśniowieckich¹ (po matce - Leszczyńskich²), a przez zamążpójście w r. 1725 za Michała Kazimierza Radziwiłła służyła sławie znakomitej, również książęcej rodziny, najznacniejszej w Wielkim Księstwie Litewskim, które stanowiło część federacyjnej Rzeczypospolitej – polskiego państwa wielu narodów i religii. Mężczyźni z jej rodziny (ojciec, stryj, mąż) zajmowali najwyższe stanowiska państwowe, kobiety u ich boku w tzw. świecie pełniły funkcje reprezentacyjne (poprzez kulturę), współpracowały w umacnianiu pozycji rodu. Przede wszystkim jednak właściwą funkcją kobiety zamężnej jest macierzyństwo, tym ważniejsze w wyższych sferach, że idzie o dziedziców olbrzymich fortun i wpływów politycznych. Toteż przez dwadzieścia osiem lat pożycia małżeńskiego Radziwiłłowa (1725-1753) była aż 29 razy brzemienną³. Po licznych poronieniach, kilku

¹ Z Wołynia; jednak ojciec jej był wojewodą krakowskim (i jednym z kandydatów do korony polskiej).

² Rodu wielkopolskiego z kolei, tradycyjnie związanego z orbitą wpływów francuskich, a ówczesnie – bezpośrednio małżeństwem z Ludwikiem XV Marii Leszczyńskiej, córki Stanisława, niefortunnego dwukrotnego króla-elekta polskiego, władcy Lotaryngii, „filozofa dobroczynnego”, pisarza. Francuskie wpływy w architekturze rezydencjonalnej ilustruje znakomicie pałac stryja księżnej Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, Michała Serwacego Wiśniowieckiego, w gnieździe rodowym – Wiśniowcu.

³ Jeden z badaczy, Alojzy Sajkowski, streścił oczekiwania wobec kobiet zamężnych w określeniu księżnej jako „maszyny do rodzenia”.

porodach, udało się księżnej, przy wysokiej w tych czasach umieralności dzieci, dochować do dorosłości ledwie troje, w tym tylko jednego syna. Dobrze wykształcona (jako jedynaczka swych rodziców), o władnięta manią czytania w kilku językach¹, po wczesnym okresie małżeńskim – podróży po rozległych dobrach i do stolicy z żarliwie kochanym mężem – rozpoczyna życie matrony – okres rezydowania pod nieobecność książęcego małżonka w majątkach radziwiłłowskich, głównie w Nieświeżu, z którego uczyni ośrodek kulturalny odnawiając drukarnię, rozbudowując dworską bibliotekę², wreszcie tworząc teatr o kilku nowoczesnie wyposażonych scenach, dla którego pisała sztuki, dbając też o ich wystawienie. Bardzo osobista, jak się zdaje, twórczość liryczna, zawierająca m.in. skargi na małżeństwo oraz jakieś intrygi dworskie, podobnie jak korespondencja z mężem (ponad 1300 jej listów zachowanych w Archiwum Radziwiłłowskim dziś w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie), odsłaniają prywatnie trudniejszy okres życia księżnej, który twórczo okazał się jednak płodny (aż 16 dramatów powstało w latach 1746-1753).

Chcielibyśmy w przygotowywanym tomie przedstawić różnorodność i bogactwo dorobku księżnej, jednak z naciskiem na utwory bądź listy odnoszące się wyraźnie do „kwestii kobiecej”. Będą to więc rekonstrukcje modelu wychowawczego przekazywanego własnym córkom (*Przestrogi*), polemiki (tłumaczenie mentorskich „męskich” *Punktów dla żon i Respons* księżnej na nie), satyry (*Do damy niestatecznej*), liryczne wyznania osobiste (np. heroidy – listy wierszem do męża, *Wiersz narzekający na małżeństwo*), wreszcie dramaty: *Tragedia pt. „Złoto w ogniu”* zatytułowana przez księżną *Cnota wypróbowana* („polska Gryzelda”); farsa o francuskim jarmarcznym rodowodzie, czyli *Niecnota w sidłach* (w autografie *Komedia Brzydoty*) o wydrwionych dłużnikach-lubieżnikach; tragedia *Sędzia bez rozsądku* o trzech siostrach męczenniczkach, narażonych dla uniknięcia bałwochwalstwa na utratę czystości: Agapie, Chionie i Irenie; komediowe prezentacje różnych modeli miłości (np. *Konsolacja po kłopotach*, *Z oczu się miłość rodzi*, *Miłość dowcipna*); jedno z dwu librett do przedstawień operowych *Szczęśliwe nieszczęście* (o porwaniu Europy), dające okazję do ujawnienia gier semantycznych w inscenizacji, zawierającej m.in.

¹ Głównie – obok polszczyzny – po francusku, ale jak świadczy jeden z listów musiała znać i język włoski, bo uczyła sama swe córki (zapewne jego początków). Pisał też o tym jej wydawca, kapitan Fryczyński w przedmowie [Radziwiłłowa 1754, k.)1(r.]

² Dziewięć tysięcy tomów, gdy jej prywatny księgozbiór wynosił dwa tysiące; zresztą miarą bibliofilstwa księżnej może być jej znak własnościowy – drugi w historii polskich bibliotek ekslibris kobiecy.

aluzyjne wyznania erotyczne [Judkowiak 1996, 53-57]. Wydaje się także, że warto byłoby przedstawić jedno z trzech tłumaczeń Moliera, jako że dały one księżnej „przepustkę” do podręczników historii literatury, klasyfikując jej pisanie przez „narzucenie rygoru” oryginału [Klimowicz 1998, 75].

Dotąd podkreślano pionierstwo księżnej w dziedzinie polskiego dramatu i teatru świeckiego w wieku XVIII oraz zasługi w tworzeniu ośrodka kultury w Nieświeżu. W historii literatury naliczymy znacznie mniej dramatopisarek niż poetek czy autorek powieści. Radziwiłłowa wykazała zatem zdolności w uprawianiu rodzaju literackiego bardziej niejako „męskiego”. Doceniając bogactwo i różnorodność form jej dorobku literackiego, chcemy zwrócić uwagę na zmianę paradygmatu, jaka daje się zauważyć w negatywnej męskiej interpretacji jej twórczości (ganione niedostosowanie do norm obowiązujących w kulturze oficjalnej jej czasów) – polega ona na próbie wypracowania WŁASNEGO głosu, odmiennego od propozycji męskiej kultury słowa. Radziwiłłowa obok współczesnych jej poetek: Drużbackiej i Niemiryczowej to początek nowożytnego kobiecego pisania zauważonego już w ich epoce przez bibliografów i wydawców (Jabłonowski, Załuski, Janocki).

Autorzy wydania białoruskich przekładów wyboru z twórczości księżnej Radziwiłłowej piszą: „Destiny of a woman, love and high morality is the basic motif of Frantsishka Ursulya Radivil’s creative works. She created a number of peculiar characters, female first of all. Her female characters are victims of cunning men, devotes true wives, braves fighters for faith and liberty” [Radziwiłł 2003 ,441]. Podobnie współautorka edycji, a monografistka dramatycznej twórczości księżnej, Żanna zwraca wielokrotnie w swej książce uwagę na ten aspekt w dramaturgii Radziwiłłowej: temat kobiecej natury, apologię i „poetyzację” bohaterów różnych typów, odwzorowywanie ich świata duchowego, wewnętrznych przeżyć [Niekraszewicz-Karotkaja 2002, 25, 96-97, 102, 103, 106, 117, 125, 129, 132, 148, 177]. I na pionierstwo księżnej w tym zakresie.

Przynajmniej bowiem do lat dwudziestych XVIII stulecia nie ma u nas w ogóle kobiecej twórczości we właściwym sensie literackiej – twierdzi z kolei stanowczo monografistka pisania kobiecego wieków XVI i XVII, [Partyka 2004]. Do połowy XVIII wieku – przypomina – formułowano zastrzeżenia moralne co do kobiecego pisarstwa jako niestosownego, co zresztą, dodajmy, prowadziło do autocenzury [Popiołek 2003, 185, 270] i zostawiło ślady w autotematycznych wypowiedziach księżnej usprawiedliwiających „małe prace niewieściej prostoty”: „podły styl białogłowskiej mowy”, „podłość rozumu w tej próbie”, bo „żem białogłowa znam się dość po sobie”; „złe wiersze

wybacz – prosiła czytelnika, bo – kobieta pisała” [Judkowiak 1992 *Słowo*, 126-134]. Dopiero w XVIII w. Polki będą pisać po kobiecemu, a brak erudycji klasycznej („męskiej”) nie stanie na przeszkodzie ich zabawom piórem. Radziwiłłowa należy do tego pierwszego pokolenia pisarek, a jednak jeden z wcześniejszych jej utworów dostarcza racji, by omówić go jeszcze w książce o wcześniejszej fazie piśmiennictwa kobiet. *Nadgrobek Mikołajowi Franciszki Urszuli z roku 1729* jest pośród trenów na stratę dziecka wyjątkowy ze względu na osobę autorki¹. Utwór bynajmniej nie spontaniczny – owszem: „wypracowany, przemyślany, poddany regułom gatunku (czy gatunków) ujmował w karby rozpacz matki. Wszystko wskazuje na to, że żadna Polka nie oplakiwała w ten sposób swego dziecka. [...] Weszła paradoksalnie w męską rolę, wykorzystując schematy wypracowane przez mężczyzn. Kobięca natura została tu ujarzmiona przez sztukę, czytaj: konwencję literacką i klasyczną erudycję. Kobieta pozbawiona wykształcenia klasycznego nie mogłaby napisać takiego utworu...” [Partyka 2004, 209-210]. Przypomnieć warto w tej sytuacji, że o wyjątkowym wykształceniu księżnej pisał jej najbliższy współpracownik, aktor i wydawca, Jakub Fryczyński, zwracając uwagę nie tylko na nauki wyzwolone, ale i nowoczesną (w męskim modelu kształcenia!) znajomość takich dziedzin jak prawo, historia powszechna i geografia. Wypunktowaną przezeń [Radziwiłłowa 1754, k.)1(r.] wszechstronność jej lektur potwierdzają fragmenty spisów bibliotecznych z Nieświeża ewidentnie bezpośrednio z nią związane [Judkowiak 1992 *Formacja*]. A za sprawą Fryczyńskiego nasuwa się jeszcze jedno spostrzeżenie: uwagę zwraca bowiem jego interwencja w tytułaturę dramatów księżnej w edycji, i co charakterystyczne nie w tzw. nieświeskiej, z 1751 r., niedokończonych, a w pośmiertnej, zółkiewskiej. Niedźwiedzia przysługa, jaką była zamiana książęcych krótkich tytułów wskazujących gatunek i głównego bohatera na sentencjonalne (J. Krzyżanowski zarzuca im szablonowość i brak indywidualizowania), jeśli została skonsultowana, to chyba już najwyżej z mężem autorki... Aż trzy z tych generalnie bardziej abstrakcyjnych, uogólnionych formuł tytułowych obracają się wokół rozumu i władzy sądenia (a w niedomówionym podtekście zawierają opozycję do uczucia, będącego motorem akcji dramatycznej: *Sędzia bez rozsądku*, *Sędzia od rozumu odsądzony*, *Interesowany sędzia miłość*). Sugeruje się w ten sposób jakoby przesunięcie interpretacyjne w kierunku

¹ Kilka kopii, m.in. B. Kórn. rkps 1604. J. Partyka nie zna książki wymienionej monograficznie [Judkowiak 1992 *Słowo*]; znalazł się w niej rozdział zbieżny z jej intuicjami zatytułowany *W kręgu oficjalnej „muzy” retorycznej* a poświęcony nagrobkom synom (s. 69-85), choć nie akcentowałam wówczas (skądinąd oczywistej) „męskości” owego oficjalnego modelu.

męskiego punktu widzenia rzeczywistości, nobilitującego zapewne w wyobrażeniu redaktora twórczość autorki – najwyraźniej już teraz nazbyt kobiecą. Pozorność pierwszego wrażenia weryfikuje lektura: źle ulokowane uczucie ośmiesza mężczyzn, dążących do jego fizycznego spełnienia, a pozwala gloryfikować heroiny dramatów. Tytuły Fryczyńskiego oddają więc w istocie intencje autorki. Twórczość jej przeczy bowiem utartemu i ugruntowanemu przekonaniu, że „Rozum mężczyznę, białogłową rządzi afekt” – jak się wyraził A. M. Fredro o kobiecie – „nie gdzie rozum, ale gdzie afekt wszystka” [Linde I 1854, s. v. Afekt]. Najwyraźniej księżna przekonana, że kobieta posiada duszę rozumną i jej władzę, mocą pojmowania, nie ustępuje mężczyznom – respektowała w odniesieniu do obu płci zasadę moralistów: „Afekty, chociaż będą święte, zawsze mają być rozumem ujęte” (zwerbalizowaną w ten sposób w *Argenidzie* W. Potockiego [Linde I 1854, s.v. Afekt]).

Skądinąd w dyskusjach, które wspomina Fryczyński, podkreślając, że należały do ulubionych zajęć umysłowych księżnej, musiał pojawiać się motyw rozumu, skoro wyłuskać go także łatwo z jej wierszy refleksyjnych. Wypowiedzi bezpośrednie na temat napięć pomiędzy różnymi władzami duszy i poziomami organizacji życia psychicznego wydają się terenem obiecującym dla obserwacji owego tonu (głosu) specyficznie kobiecego, manifestującej się odważnie odmienności organizacji psychicznej, sposobu odczuwania i poglądów, tego co bywa nazywane „duchem inności” i leży u podstaw kobiecej tożsamości [Janion 1996].

Poczucie tożsamości mogło się zaś zacząć wyraźnie kształtować dzięki nowożytnym mechanizmom antropologicznym: wyodrębniania jednostkowej, osobowej indywidualności – od chrześcijańskiego przekonania o losie indywidualnym niezniszczalnej duszy, przez renesansowy indywidualizm kładący nacisk na sterowanie afektami czy naturalny racjonalizm (Vivesa) i barokowe samopotwierdzanie się jednostki, wciąż definiowanej przez pozycję społeczną, ale postrzeganej jako oddzielny podmiot. Osoba własną odmienną od otoczenia interpretować chce z uwagi na siebie, jej Ja staje się centrum przeżyć, w tym dominującej potrzeby świata bliskiego: przyjaźni i miłości. Ten proces wyróżnicowania, opisywany również przez socjologię historyczokulturową w perspektywie badań komunikacyjnych [Luhman 2003, 15-18], uzyskał wyraźne kontury w drugiej połowie XVII w. przez odwołania do jednostkowych powinności panowania nad sobą i sprawowania władzy nad afektami; jednocześnie w etosie/dyskursie miłosnym starszy „ideał” (więc reprezentowanie człowieczeństwa przez rozum kontrolujący namiętności) zaczęły wypierać: 1. „amour passion” - dowartościowywana, choć pełna paradoksów (sprzeczności), będąca w

istocie przeciwstawieniem miłości i reprezentującego społeczeństwo rozumu) oraz 2. przyjemność (plaisir zamiast samorealizacji w kategoriach czci i sławy) [Luhman 2003, 33, 47-50]. Już jeden z wczesnych wierszowanych listów księżnej do męża, z r. 1725 (zachowany w paryskiej Bibliotece Polskiej, rkps 12) ukazuje prawo do pisemnej ekspresji miłosnej tęsknoty: do „wynurzenia, jaka sercu męka”. „Uwijam w liście serdeczne wzdychanie” – pisze księżna, nie uciekając zarazem w sąsiednich wersach od frazeologii władzy: męża zwie serca swego Panem i uważa za stosowne składanie „upewnień” typu: „afektu¹ dotrzymam [ci] statecznie”, „póki życia stanie – Tyś moje kochanie”. To jednak nie deklaracje posłuszeństwa, poddania i wierności, ile uczucia, oczekującego zresztą „dla wspólnej miłości” wzajemności (pocieszenia rychłym powrotem oddalonego).

Większej swobodzie społecznej kobiety (zwłaszcza w modelu francuskim) odpowiada uzależnienie miłości od jej decyzji – wolność uznaje się za istotę miłości (a dotyczyć to dopiero może osób zaślubionych, ich relacji pozamałżeńskich. Wolność, rzecz by można, zaczyna się z małżeństwem – tak właśnie tłumaczy się „wolne prawo kochania” [Radziwiłłowa 1981, 41]² w twórczości Radziwiłłowej, pozornie sprzeczne z jednoznacznymi moralizatorskimi przestrogi!). Coraz silniej od XVII wieku dochodzi do głosu dociekliwość psychologiczna, nieodzowna dla ujęcia i ugruntowania swobody wyboru, a zarazem jednoznaczność regułom odbierają tak kultura konwersacji salonowej, jak i oddziaływanie drukowanych galantries, *histoires amoureuses*, *question d’amour*, *amourettes*, *l’art de bien aimer*, *l’écoles d’amour*, *Annales galantes*, *desordres de l’amour* etc. Uprawniona staje się niestabilność i psychologiczne wyrafinowanie. Miłość jako proces samonapędzający (m.in. galanterią werbalną, aż po usprawiedliwiane nietrwałością uczucia dopuszczenie udawania, symulacji, oszustwa) i jako powinność zamienia się – przy ponownym ok. r. 1700 odwołaniu do natury i moralnym uzasadnieniu uczuć – w miłość jako sympatię, co upodabnia ją do przyjaźni i zmniejsza asymetrię władzy w rodzinie. Pisanie kobiece, które ma charakter transgresyjny, a w XVII/XVIII w.

¹ Afekt, warto przypomnieć, nie jest tylko synonimem namiętności, ale i skłonności, miłości, oraz także (i to na pierwszym miejscu) poruszenia umysłu!

² Wiersz tak od incipitu zatytułowany przez wydawcę w antologii *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło* [Radziwiłłowa 1981] to w istocie w autografie (w AR AGAD XXVII) cztery wiersze wariacyjne o tytułach *Insze* [na toż]. Głoszą, że „korzyść dla młodych, nie grzech, lecz zabawa”; dalej jednak przedstawia się ją jako wynik konfliktu prawa natury, co „grzeszyć każe gwałtem”, i boskiego, którego rzecznikiem jest rozum, który rozkazmai swymi może współdziałać z Bogim uspokajającym „w sercu burze”.

stanowiło wciąż prowokacyjne przekroczenie normy (dla kobiet wskazane było najwyżej czytanie!), w wypadku Radziwiłłowej zostało jednak wmontowane (przez nią chytrze, czy z mężowskiego narzucenia?) w stereotyp: oto na karcie tytułowej francuskojęzycznego *Manuskryptu* zachowanego w Bibliotece Czartoryskich (rkps 2268) z 1732 r. czytamy, iż to zbiór „wierszów przeze mnie komponowanych” i „na rozkaz męża, pana mego, przepisanych ręką własną”¹. Wcześniejsze jej liryki, jak wierszowane heroidy, podejrzanie głośno podkreślają tradycyjną małżeńską władzę męża.

Psychologia XVII stulecia nadal posługiwała się dawnymi, ogólnymi, formalnymi pojęciami temperamentu i humorów, nie zostawiając miejsca na zmienność, rozwój osobowy, przesłaniając tylko ciemny obszar popędów, afektów, motywów, własnych interesów. W efekcie miara regulująca stosunki społeczne zakazywała nadmiernego wnikania w kwestie bardzo osobiste, a niestałość (przy założeniu o niezmienności osoby) przypisano miłości. W XVIII stuleciu powoli, w miarę jak osoby pojmować się zaczyna jako doskonalące się, miłość może nabierać stałości i stawać podstawą małżeństwa (wydaje się, że takie oczekiwanie wobec księcia Radziwiłła Franciszka Urszula formułuje już w listach wierszem – gdy w wezwaniach do wierności akcentuje szansę trwałości związku², i gdy w odpowiedzi na *Punkta dla żony* podnosi symetrię zobowiązań, wzajemność przyrzeczeń; nakazy zewnętrzne zastępuje koniecznością kształtowania wewnętrznych impulsów i nakazów moralnych [Judkowiak 1992 *Słowo*, 65; Popiołek 2003, 195]). Kobieta odkrywana jako człowiek, w małżeństwie odnajdująca swą rolę człowieczą i moralne spełnienie, w konsekwencji takiego samopoznania dehierarchizuje małżeństwo. Oczekuje się teraz nowego zindywidualizowanego podejścia do drugiej osoby, poznania jej już nie wyłącznie racjonalnego (obiektywnych cech moralnych i wartości społecznych), ale i emocjonalnego. Uczucie domaga się odwzajemnienia, a niedawno jeszcze modne flirt, l'art de plaire i galanteria zdają się rozmyślnie nieuczciwe – oto tytułowe „Nieszczere afektów zabawy”

¹ Nb coraz częściej odsłaniamy fakt wyłącznie kopiowania zawartych tam utworów z francuskiego piśmiennictwa i literatury!

² W tytułaturze samej: „[...] Książę, /z którym mnie miłość w stan małżeński wiąże” (list I, 1-2), i gdy nazywa go „jedyną pociechą swej duszy” (list II, 35), i gdy podkreśla autentyczność uczucia niezależnego od więzów małżeńskich: „kocham cię nie tylko z przysięgi/ [...] Ale chociażbym i żona nie była, / nie innego bym, lecz ciebie lubiła” (III, 11, 13-14), gdy odsuwa zarzuty: „miłość małżeńska to nie jest niewola/ Gdzie jedno ciało, myśl, serce i wola” (III, 57-58) - jednia nierozłączna nawet w wieczności (!). W zamian oczekuje wyłączności odwzajemnionego uczucia: „żadna miłość nie jest bez zapłaty” (list III, 71).

księżnej: „dziwna moda” „przyplatania afektom obłudy”. Około połowy XVIII wieku, dzięki pojęciu natury jako wspólnemu mianownikowi dla intensywnych uczuć i zmysłowej seksualności, ta sfera, zepchnięta przez chrześcijański (augustyński) dualizm do poziomu zwierzęcego, zostaje dowartościowana, objęta ochroną prywatności, niekomunikowalnego, intymnego wstydu¹. Omówione przemiany przynoszą także wzrost samooceny kobiety (czytającej). U księżnej nie znajduje wyrazu dość częste i trwałe (mocą stereotypu) przekonanie, że w jedni małżeńskiej ona jest ciałem (Naturą), on duszą (Rozumem, Historią, Kulturą), ani zastosowania topika kosmologiczna (solarna dla mężczyzny i lunarna dla kobiety), które kryją relacyjne definicje obu płci [Linde I 1854, s.v. Afekt]. kobiecie uzasadniając jej niesamodzielną, stosunek zależności, podległości wobec męża. Jeszcze w *Wyspie Rozumu* Marivaux „Tutejszy mężczyzna chroni kobietę przed nią samą” (II, 7), a jako mediator wiedzy uczy, jak wyrażać miłość.

Na użytek wersów, które nierozwiązywalny konflikt wewnętrzny przedstawiają w słowach: „Często z pasjami walczy rozum chciwy, dając sercu przestrozę...” (i prowadząc do wezwania, by zaufać miłosierdziu Bożemu), przypomnijmy, że katolicyzm potrydencki – z ufundowanym na arystotelizmie tomizmem jako oficjalną antropologią – dążył do przewyciężenia biblijno-neoplatońskiego (augustyńskiego) dualizmu antropologicznego (przypomniano znaczenie Wcielenia dla uświęcenia ciała i zmysłów); podkreślił, że afekty i zmysły są integralną częścią człowieka: jako władze niższe mają być narzędziem wyższych. Dotkliwe odczucie cielesności (popędów, natury skażonej grzechem i wymykającej się niepodzielnej kontroli rozumu) nie może tyranizować człowieka (także kobiety). Zauważmy mimochodem, że liryki osobiste księżnej nie są nasycone sensualistycznym doznawaniem świata; raczej gwałt zadają jej przemożnie działające emocje, afekty („Darmo oponować przeciw sentymentom” – powie). „Rozum chciwy” (panowania) także w jej przypadku musi nieustannie staczać boje z pasjami (będącymi synonimem namiętności), czasami nawet na tyle gwałtownymi, że rozwiązanie sprzeczności oddaje się Bogu, który w zamięcie może dać jedno pewne oparcie; alternatywę bowiem stanowią: „uskromienie” miłości żalosalnej, bo nieodwzajemnianej, tajemne westchnienie ukochanego do nieszczęśliwie zakochanej bądź... śmierć. W takiej sytuacji „Roztropność sądzi, /że serce winne i błędzi”. I tak pozostaje

¹ W cyt. listach wierszem wspominając „swywolne karesy” : „nie chcę ja jednak [...] wyjawiać, co jest między nami” (II, 72). Zob. równoległe zachodzące przemiany organizacji przestrzeni w architekturze reprezentacyjno-mieszkalnej i związane z tym procesy w rodzinie XVIII w.

„serce z rozumem w utarczce ustawnej” – głosi kolejny incipit. Myśl, która nie zaznaje „folgi” (ulgi), rozwija się następująco: rozum „w tej walce nic nie kochać radzi/ Serce zaś mówi, że miłość nie wadzi./ Dwie tak potężne pasyje w tej wojnie/ Kaza mi trawić życie niespokojnie. /Skrupuł się złączył z rozumem na szali,/ Serce z miłością inszy instykt dali./ Trudno pogodzić tak waleczne zdania,/ Rozum do cnoty, serce do kochania...”. Czy jednak tylko nad kobietami „Góruje bardziej planeta ognista”, tylko ich serca „afekt żarzy”? Już przed wyznaniem Radziwiłłowej Jan Andrzej i Hieronim Morsztynowie w swej twórczości dali, choć każdy z nich inaczej, wyraz odmiennej opinii. Księżna deklaruje dalej postawę zalecaną przez filozofów: „Kocham cnotliwie i kocham rozumnie”, choć mizoginistycznie nastawione autorytety odmówiłyby białogłowie takiej zdolności posługiwania się rozumem i osiągnięcia cnoty. Paradoks wszakże polega na czym innym: autorka nie tai, że posiada „ostry rozum”, tj. bystrą inteligencję, którą poważa się na jednej kłaść szali z miłością, miast zapewniać mu autonomię. Wobec czego rozwiązaniem konfliktu jest trzecie wyjście: „Rozumem taić swych afektów sekret”. Widać tu wyraźnie, że rozum jest społecznym kontrolerem i normalizatorem stosunków, wobec którego najskuteczniejszą strategią jest tajemnica uczuciowa. Stąd w następnym wierszu czytamy: „Gwałtem mnie prawie serce wciągnęło/ W skryte afekta, [...] Niechże waleczny rozum prym bierze/ RzUCA chłód, mężnie łając Wenerze”. Najwyraźniej u księżnej kobiety są jednak z ognistej Wenus (i jakby nie brała ona pod uwagę, że nie tylko one)... Rozum tym łacniej zwycięży, że przychodzi doświadczenie płochości gromadnych pasyj, ich nietrwałości („czas ich psuje”). A o zakochanej „każdy zważa, że wzięta w niewolę” – wobec tego musi „pokrywać”, „nie chcąc wydać tego”, bo woli „sekret trzymać” i „zachować milczenie”, by uniknąć osławienia. Ileż razy napisze, że nazbyt ceni sobie dobrą sławę, honor „milszy niżli życie”! [por. Popiołek 2003, 245] Społeczne normy wchodzą więc w konflikt z indywidualnym odczuwaniem (które „łzami oblać” tylko można „skrycie”). W kolejnym *Żalu* księżna opisuje nieznośny ciężar tajonych i tłumionych sentymentów – ironicznie określa zaszczyt wynikający z przewyciężenia uczucia, co „żyjąc umiera”. „Jarzmo” tłumionych łez i westchnień sprawia, że „zdrowie tracę” ze świadomością, iż „nagle śmierć te [tak stłumione] serca goni”. Gdyby postawić hipotezę autobiografizmu koniecznego [Ziomek 1980] w interpretacji takiej liryki wyznania (jeśli nie są to szkice wypowiedzi bohaterki dramatów!), dostrzec musielibyśmy ślady ograniczonej wolności lokowania uczuć poza małżeństwem. Paradoks bowiem polega na tym, że swoboda miłosnego wyboru dotyczy dopiero osób

zaślubionych i relacji pozamałżeńskich: „Wolność zaczyna się wraz z małżeństwem” [Luhman 2003, 56].

Byłby to ślad uczuć rozwijających się może po zawodzie, jaki sprawiło „wieczne przymierze” tylekroć zaklinane we wcześniejszych utworach deklaracjami żywej i wiernej miłości oczekującej na wzajemność. „Wszak nie szwankuje sława/ kochać dla małżeństwa” – głosi jeden z wierszy, który zaśpiewa przed księciem w 1746 roku Klorysa w *Miłości dowcipnej* [Radziwiłłowa 1754 I, 7]. Ale mamy też dwa wiersze tytułowo narzekające na małżeństwo; m.in. z wyznaniem gorzkiego rozczarowania: „ślubny mąż od żony stroni”, „zdrada nad małżeństwem górę wzięła”. „Za miłość tylko wzgardę widzę./ Byle się jedno władzy dostała/ I ślubna miłość bywa nietrwała” – diagnoza niepowodzenia związku wskazuje na dominującą pozycję męskiej strony. W drugim wersie wiersza ekspresja żalu z powodu utraty wolności wskazuje, iż kategoria ta nabierała coraz większego znaczenia dla kobiet wydawanych za mąż z woli rodziny. A w życiu psychicznym liczą się także szanse zrównoważonej wymiany energii uczuciowej: „Nic to żyć w miłości i doznawać wzajemności/ albo nadzieję mieć w skutku”. Co innego „bez rekompensy serdeczne łożyc ekspensy”, uskarżała się nieświeska poetka.

W szerszej perspektywie kulturowej, ponadjednostkowej, niesprawdzalnej w jednym pokoleniu, odkąd nobilitacji uczuć i namiętności podjął się Kartezjusz¹, tracić winien na sile znamieny dla metafizycznego pojmowania struktury człowieka agon duszy i ciała, pasowanie się człowieka z dwojaką naturą („Darmo z pasjami walczy rozum...” orzeknie księżna), a w dalszej konsekwencji także teza o naturalnej podrzędności kobiet, stworzeń zredukowanych do automatyzmów zakorzenionych w fizyczności, w przyrodzonej słabości. Różnice statusu jednostek wynikają wedle emancypantek tamtej epoki nie tyle z właściwości płci (natura umysłu jest taka sama u wszystkich ludzi, nie zna on rozróżnienia ze względu na płeć), ile z wychowania i edukacji.

Poszukując adekwatnego wyrazu dla doświadczenia małżeńskiego księżna starała się zrozumieć jego ambiwalencję: odczuwanie ograniczeń i wolności zarazem. Przyjmując kobiecą optykę miała świadomość, że głos kobiety zostaje ukryty za głosem mężczyzny; zabrzmiał więc tylko jako „użalenie się”, skarga (bo jeszcze nie ma charakteru wyraźnej opozycji). I choć „łzy taić honor każe”, księżna oględnie, niekonkretnie wspomina o przyczynach („zdradzie kochania”, która doprowadza do przekonania, iż „rzadko miłość prawdziwa”, „teraz świat inszej manieri”,

¹ Traktaty Kartezjusza *Namiętności duszy* i *Człowiek* oraz *Opis ciała ludzkiego* wydano w l. 60 XVII w. w Paryżu, Londynie i Lejdzie.

minęły dawniejsze „sympatyczne prawa”, gdy trwał „afekt wzajemności”; teraz afekty, nieszczerze, zmienne, znalazły się poza władaniem rozumu i – czynią „zabawy” dla uszczerbku honoru i sławy. Osobiste wyznanie klęski uczuciowej w małżeństwie przekształca się w głos krytyki nowomodnych postaw i obyczajów.

Literatura

- Janion M.** Kobiety i duch inności. – Warszawa: Wyd. Sic!, 1996. – 350 s.
- Judkowiak B.** Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce. – Poznań: Wyd. WiS, 1992. – 143 s.
- Judkowiak B.** Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat ksiązek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej) // Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice. Pod red. Teresy Kostkiewiczowej. – Wrocław: Wyd. „Wiedza o kulturze”, 1992. S. 147–161.
- Judkowiak B.** „Śpiewo-gry” w polskim teatrze XVIII w. przed Bogusławskim // „Wiek Oświecenia”, t. 12: Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku. [Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego], 1996. S. 43–59.
- Klimowicz M.** Oświecenie. Wyd. 5 zmien. i rozszerz. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1998. – 607 s.
- Krzyżanowski J.** Talia i Melpomena w Nieświeżu. Wstęp // Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Oprac. K. Wierzbicka. – Warszawa: PIW, 1961. – S. 7–33.
- Linde S.B.** Słownik języka polskiego. Wyd. 2 popr. i pomnożone, t. 1-6, Lwów: Zakład Ossolińskich, 1854-1860. – 681, 692, 540, 736, 758, 1219 s.
- Luhman N.** Semantyka miłości. O kodowaniu intymności. [Liebe als Passion. Frankfurt a/Main 1994]/ Tłum. J. Łoziński. – Warszawa: Wyd. Naukowe Scholar, 2003. – 225 s.
- Niekraszewicz-Karotkaja Ż.** Nieświeska Melpomena: dramaturgia Franciszki Urszuli Radziwiłł – Mińsk: Europejski Uniwersytet Humanistyczny, Wyd. Propyleje, 2002. – 208 s.
- Partyka J.** „Żona wyćwiczona”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku. – Warszawa: Wyd. IBL, 2004 („Rozprawy Literackie” t. 82).
- Popiołek B.** Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich. – Kraków: Wyd. Naukowe Akad. Pedagogicznej, 2003. – 432 s.
- Radziwiłłowa F.U.** Komedyje i tragedyje przedniodowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite... – [Żółkiew] 1754. – 660 s.
- Radziwiłłowa F.U.** [wiersze wybrane] // „Świat poprawiać – zuchwałe rzemiosło”. Antologia poezji polskiego oświecenia / Oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński. Warszawa: PIW, 1981. – 39-43.
- Radziwiłłowa F.U.** Listy do męża pisane (I–III) [rkps B.Ossol. 11984 I, s. 45-87]. Opublikował Mycielski J. Matka księcia Panie Kochanku // „Przegląd Polski” 16: 1882. – 369-371, 372-375, 376-380.
- Radziwiłł F.U.** Utwory wybrane / Tłum. na białoruski. Układ S. Kawaliow, przedmowa Ż. Niekraszewicz-Karotkaja i N. Rusieckaja, komentarz S. Kawaliow, N. Gardzienko, Ż. Niekraszewicz-Karotkaja. – Mińsk: Wyd. Propyleje, 2003 („Białoruski Knigazbor”, t.[26]). – 445 s.

Ziomek J. Autobiografizm jako hipoteza konieczna („Treny” Jana Kochanowskiego) // Powinowactwa literatury. – Warszawa: PWN, 1980. – 215–243.

Рэзюме

Даследчыца прадстаўляе спачатку змест праекту выдання твораў Ф.У. Радзівіл у амерыканскай серыі “Іншым голасам”, дзе спецыфіка жаночага пісьменства ўзбагачаецца адметнасцю паходжання аўтаркі – з Сярэдне-Усходняй Еўропы, і спецыфікай часу, у якім яна жыла – першай паловы XVIII ст. У асноўнай частцы артыкула робіцца спроба адшукаць ключ да жаночага бачання свету, уласцівага княгіні Радзівіл і абумоўленага як яе асабістым жыццёвым досведам, так і ўплывам тагачаснай антрапалагічнай думкі.

ДРАМАТУРГІЧНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦІШКІ УРШУЛІ РАДЗІВІЛ

Народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч напісаў у адным з сваіх артыкулаў у 1980 годзе: “Прыдворны тэатр быў самай прыгожай з’явай у беларускай культуры XVIII стагоддзя”. Сапраўды, гэты век у айчыннай гісторыі адзначаны актывізацыяй культурнага жыцця ў магнацкіх ардынацыях. Следам за каралямі-меламанамі Аўгустам II і Аўгустам III беларускія магнаты ствараюць культурныя асяродкі ў межах сваіх ардынацый. Дзякуючы іх намаганням у арыстакратычным асяроддзі Беларусі фармуецца своеасаблівая музычная, тэатральная і паэтычная культура, цесна звязаная з традыцыямі заходнееўрапейскага (найперш, французскага і італьянскага) мастацтва. Храналагічна першай “сядзібай Муз” на Беларусі стаў Нясвіж, а заснавальніцай першага і, бадай, самага знакамітага літаратурнага і тэатральнага салона – княгіня Францішка Уршуля Радзівіл з Вішнявецкіх.

У 1725 годзе князёўна Францішка становіцца жонкай Міхала Казіміра Антонія Базыля V Радзівіла, уладальніка Нясвіжскай ардынацыі. Паколькі князь Міхал часта адсутнічаў у Нясвіжы з прычыны ўдзелу ў сеймах і трыбуналах, а таксама ў рэгулярных аб’ездах іншых сваіх уладанняў, маладая княгіня асабіста займалася вырашэннем большасці пытанняў па гаспадаранню ў ардынацыі. Яна кіравала рэстаўрацыяй Нясвіжскага замка пасля разбуральных войнаў са Швецыяй, бараніла Нясвіж ад наездаў расійскіх войскаў у 30-я гады, упарадкавала і папоўніла княжацкую бібліятэку, аднавіла друкарню. Вельмі рэдка пакідаючы Нясвіж, яна разгарнула вялікую культурна-прапагандысцкую і хрысціянска-асветніцкую дзейнасць. Літаратурны талент і здольнасці да вытанчаных мастацтваў дазволілі княгіні Францішцы ў дастаткова кароткі тэрмін зрабіць Нясвіж адным з цэнтраў культурнага жыцця ў дзяржаве.

Паэтычная творчасць княгіні Радзівіл пачынаецца яшчэ ў 20-я гады, але перыядам яе драматургічнай дзейнасці (згодна датаванню п’ес нясвіжскай аўтаркі ў зборніку “Komedye y tragedye...” ([Жоўква] 1753), складзенаму Якубам Фрычынскім) прынята лічыць 1746–1752 гг. Трэба заўважыць, аднак, што ў пісьменстве эпохі позняга Барока на Беларусі значнае пашырэнне набыў мастацкі топас “theatrum mundi” (“тэатр сусвету”), а слоўнае вытанчанае мастацтва ў арыстакратычнай культуры часта спалучалася з цыры-

маніяльнымі формамі. Слова маглю арганічна дапаўняць паратэатральныя відовішчы (трыумфальныя або жалобныя шэсці), архітэктурныя формы (напрыклад, паэтычныя інскрыпцыі *castrī doloris*), музычныя імпрэзы. Слову надавалася таксама вялікая выхаваўчая роля. Таму, паводле трапнага выразу Барбары Юдко-вяк, мастацкае слова ў акрэсленай культуры і ў адзначаны перыяд было пераважна “словам інсцэнізаванам” [Judkowiak 1992]. Вось чаму часам даволі цяжка аддзяліць драматычныя творы Францішкі Уршулі Радзівіл ад яе вершаў, тым больш, што апошнія часта ўключаліся ў тэксты першых.

Пра матывы арганізацыі тэатральнай сцэны княгіняй Радзівіл польскі даследчык Пул’яноўскі пісаў так: “Княгіня Уршуля была вельмі адукаванай асобай... Гэтая пані застае ў Нясвіжы арганізаваны аркестр і дух забавы, які выражаецца ў форме катання на санях, каруселі, баляў і да т. п. забаў, узорам якіх служылі князю яго ўспаміны пра наведванне Дрэздэна і Парыжа. Княгіні, якая адчувала цягу да п’яра і аўтарства, не дастаткова было такой праграмы: у пэўны момант яна складае камедыю ў якасці сюрпрыза для мужа ў дзень яго імянін...” [Цыт. па: Miller 1936, 30]. “Цяга да п’яра і аўтарства” – на маю думку, недастаткова пераканаўчае тлумачэнне заснавання ўласнага тэатра: гэтую цягу да канца дзён можна было рэалізоўваць праз лісты і вершы. Да таго ж, пытанне пра тое, калі ж пачынаецца тэатр Францішкі Уршулі Радзівіл, застаецца нявырашаным. Ці сапраўды адпраўным пунктам драматургічнай дзейнасці княгіні быў 1746 г.?

Даследчыкі не раз спрабавалі адказаць на гэтае пытанне. Антоні Мілер піша, што ў Нясвіжы у перыяд ардынацтва князя Міхала Казіміра вечарам, а часам непасрэдна пасля абеду, цешылі зрок і слых гасцей “драмы”, “аперэты” і “оперы” [Miller 1936, 28]. Сапраўды, “Дыярывуш” Міхала Казіміра Радзівіла рэгулярна фіксуе падобныя імпрэзы. Алаізій Сайкоўскі выказваў сумненне, што княгіня пачала пісаць драматычныя творы толькі ў 1746 г. Ён меркаваў, што фрагменты або нават чарнавікі некаторых п’ес маглі з’явіцца яшчэ каля 1732 г., калі княгіня актыўна разважала пра каханне і шлюб у трактаце “*Du mariage*” [Sajkowski 1962, 539–552]. А. Палінскі меркаваў, што Францішка Уршуля Радзівіл пачала пісаць п’есы для свайго тэатра ў Нясвіжы каля 1735 г. [Poliński 1907, 152]. Аднак, як бачым, усё гэта – толькі гіпотэзы. А пытанне, тым не менш, застаецца: чаму на працягу дваццаці гадоў яснавiallyможная пані Францішка піша вершы, паэтычныя лісты, нават маральныя трактаты – і толькі ў 1746 г. адбываецца своеасаблівы творчы

“выбух”, які пазней атрымае назву тэатра Францішкі Уршулі Радзівіл?

Для высвятлення гэтага пытання прыгадаем выказванне старажытнагрэцкага філосафа Эпіктэта: “Τὰ ἄρσσει τοὺς ἀνθρώλους οὐ τὰ πράγματα, ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν πραγμάτων δόγματα” (“Людзей хвалююць не справы, а меркаванні пра гэтыя справы”). Каб зразумець глыбінныя матывы заснавання ўласнага *theatrum* княгіняй Радзівіл, мы павінны адчуць інтэлектуальны клімат, які панаваў у тым спецыфічным асяроддзі, якое я назвала б радзівілаўскім сусветам.

“Каралём у Нясвіжы” звычайна называюць Караля Станіслава Радзівіла, хаця і яго бацька, Міхал Казімір Радзівіл, заслугоўвае гэтага тытула. Абодва Радзівілы, стаўшы самымі багатымі людзьмі ў краіне, неаднаразова імкнуліся падкрэсліць сваё першынства ў дзяржаве, сваё каралеўскае *de facto* становішча ў ёй. Фундамент своеасаблівага калі не палітычнага, то духоўнага “каралявання” стварыла маці князя Міхала, Ганна Кацярына Радзівіл з Сангушкаў. Менавіта яна пачала клапаціцца пра тое, каб атачыць імя Радзівілаў усімі атрыбутамі, неабходнымі манаршым асобам. Прыгадаем паступова ўсе гэтыя атрыбуты.

Вядома, што кожная каралеўская дынастыя павінна легалізаваць свой радавод, і Ганна Кацярына замаўляе калекцыю радзівілаўскіх партрэтаў у лаўровых вянках. Менавіта паводле такой выяўленчай мадэлі малявалі Габсбургаў – імператараў Свяшчэннай Рымскай Імперыі. З ініцыятывы Ганны Кацярыны была створана “асабліва вялікая група твораў гэтага фармата (больш за 100) ... Кампазіцыя твораў абапіралася на канчаткова ўпарадкаваны тып адлюстравання ў вянку, выпрацаваны знакамітым беларускім гравёрам Л. Тарасевічам у графічным шлюбным партрэце Караля Станіслава (1692), мужа Ганны Кацярыны” [Хадыка, Зварыка 2003, 8]. Партрэты Радзівілаў у лаўровых вянках трымае на сваіх крылах арол (цэнтральны геральдычны знак гэтага магнацкага роду), аздоблены радзівілаўскім гербам “Трубы”. Прысутнічае ў гэтай серыі і партрэт легендарнага Вайшымунда, князя Літоўскага, уяўнага бацькі Осціка Крыстына з Кернава, ад сына якога, Радзівіла, пачынаецца аднайменны род [Гістарычны партрэт 2003, 38].

Што яшчэ павінна суправаджаць імператарскую асобу? Слава – і ў першую чаргу слава за тое, што рымляне называлі “gesta” (“дзяянні”). На франтах унутраных палітычных войнаў выдатна праявіў сябе Міхал Казімір Радзівіл, аднак наймення сапраўднага патрыёта і абаронцы сваёй Айчыны варты яго сын, Караль Станіслаў Радзівіл (дазволю сабе гэтае парушэнне храналогіі). Пачынаю-

чы з 1764 г. ён адважна бараніў Нясвіж і Слуцк ад нападнікаў. Нездарма Вайніслаў Казімір Савіч-Заблоцкі назваў Караля Станіслава Радзівіла (разам з Канстанцінам Астрожскім, Янам Тарноўскім, Львом Сапегам) сапраўдным арыстакратам – “гетманам людзей з ласкі Божай і з уласных сваіх намаганняў” [Суліма-Савіч-Заблоцкі 2004, 156]. Цяжка было б аспрэчваць той факт, што пачуццё гарачай любові да Радзімы з дзіцячых гадоў выхавалі ў Каралі яго бабка, Ганна Кацярына, а таксама бацька і маці.

“Gesta” Міхала Казіміра Радзівіла датычыліся не толькі ваенна-палітычных, але і духоўных спраў. Ён актыўна спрыяў пашырэнню хрысціянскай асветы. На працягу 30–40-х гг. па загаду князя былі заснаваны некалькі духоўных навучальных устаноў у Нясвіжы і Сержані, пабудаваны вялікі манастыр у Нясвіжы. Каля 1747 г. па задуме князя ў Нясвіжы была заснавана Ваенная (Рыцарская) акадэмія для навучання юнакоў-шляхціцаў, узорам для якой паслужылі рыцарскія школы ў Люнэвілі, Дрэздэне, а таксама навучальная ўстанова ў Лігніцы. Князь Радзівіл імкнуўся быць першым у самых розных галінах: ён валодаў вялікімі нумізматычнымі калекцыямі, зборамі розных раслін і жывёл. Ён цікавіўся фізічнымі эксперыментамі, і плёнам гэтага захаплення былі фантастычныя феерверкі і ілюмінацыі, якія наладжваліся пад час прыезду ў Нясвіж шаноўных гасцей. Міхал Казімір Радзівіл меў непасрэднае дачыненне да развіцця мануфактур, заснаваных яго маці галоўным чынам на Падляшшы, на Наваградчыне і ў Слуцку. З яго ініцыятывы з’явіліся новыя прадпрыемствы па вырабу шкла, керамікі, жалеза, тканін, сукнаў, паясоў і дываноў. Ён сам выдаваў інструкцыі і правілы, што датычыліся арганізацыі працы на гэтых прадпрыемствах. Усяго гэтага не магло абмінуць мудрае і цікаўнае вока княгіні Францішкі.

Апошні атрыбут, які вылучае каралеўскую асобу з ліку іншых смяротных, – урачысты адыход з жыцця. «Qualis artifex pereo!» (“Які ж мастак памірае!”) мог сказаць пра сябе толькі Нерон, бо ён быў Неронам. У 1746 г. памірае Ганна Кацярына Радзівіл. Перад смерцю яна прасіла пахаваць сябе вельмі сціпла. Аднак яе сын, Міхал Казімір Радзівіл, не выканаў апошняй волі маці і загадаў пабудаваць шыкоўны *castrum dolōris* (“шаты жалбы”) пад купалам калегіяты ў Нясвіжы, якая выконвала ролю некропаля для Радзівілаў. *Castrum dolōris* уяўляе сабою разнавіднасць аказіянальнай архітэктуры і генетычна звязваецца з аналагічнымі збудаваннямі антычных часоў пачынаючы ад найбольш славутага – грабніцы цара Маўзола. Аўтарам праекта нясвіжскага *castrum* быў італьянец

Маўрыцыю Педэты, архітэктар еўрапейскага ўзроўню, які ў 1746–1750 гг. працаваў пры двары ў Нясвіжы.

Няцяжка зразумець, што дом Радзівілаў быў тым культурным асяродкам, які дзейсна ўплываў на інтэлектуальную атмасферу не толькі ў сваім рэгіёне, але і ў цэлай дзяржаве. Францішка Уршуля Радзівіл не толькі бачыла на ўласныя вочы ўсе вышэй пералічаныя эпізоды ў тэатры жыцця радзівілаўскай ардынацыі, але і брала чынны ўдзел у гэтым своеасаблівым спектаклі, расцягнутым на многія гады. Якую ж выснову павінна была зрабіць для сябе князеўна Вішнявецкая, стаўшы княгіняй Радзівіл? “Калі Радзівілаўскае – то павінна быць найлепшым!” Але ж таленавітая жанчына адчула ў сабе самой здольнасці перафармуляваць гэты тэзіс на іншы: “Найлепшае, бо Радзівілаўскае!” Вось чаму на працягу дваццаці гадоў яна выношвала ў сабе сваё самае пяшчотна каханае дзіцятка, якое нарадзілася – не як плод улоння яе, але як плод яе душы – 13 чэрвеня 1746 г. У гэтым годзе напярэдадні імянінаў мужа княгіня Францішка на працягу некалькіх тыдняў пісала камедыю, пра што паведамляла князю Міхалу ў лісце ад 4 мая: “рыхтую *une fête* для майго Пана на дзень яго неацэннага нараджэння *avec une petite comédie* (свята... з маленькай камедыяй), над чым сама цэлымі днямі працую” [Цыт. па: Wierzbicka 1961, 190–191]. Так нарадзілася яе першая п’еса, камедыя “Дасціпнае каханне”, прэм’ера якой адбылася 13 чэрвеня 1746 г. на імправізаванай сцэне пад небам летняй рэзідэнцыі Альбы. Пачынаючы з лета 1746 і да восені 1752 г. княгіня Радзівіл напісала яшчэ восем камедый, пяць трагедый і дзве оперы.

Аднак ужо тая першая тэатральная імпрэза патэнцыяльна выклікала (і павінна была выклікаць!) імкненне супаставіць тое, што адбывалася ў Радзівілаў, з тым, што адбывалася “u króla Sasa”. Тут, у Нясвіжы, як і там, у Варшаве або Дрэздэне, погляды шаноўных глядачоў радавала стракатым шматквеццем італьянская камедыя dell’arte. Аднак было і некалькі істотных адрозненняў: там, на каралеўскай сцэне, – па-італьянску, тут, у Нясвіжы, – па-польску; там – у выкананні прыезджых актораў-чужаземцаў, тут – у выкананні моладзі “з прыдворных паноў і паняў”, у тым ліку і дзеяцей Радзівілаў. Пазней у Нясвіжы пачынаюць клапаціцца пра спецыяльную падрыхтоўку актораў, бо, як піша А. Сайкоўскі, па меншай меры з 1749 г. да такіх дысцыплін, як матэматыка, права, верхавая язда, фехтаванне, танцы, малюнак, навучанне мовам, дадаецца яшчэ і сцэнічнае мастацтва. Абавязковым становіцца ўдзел кадэтаў у тэатральных выступленнях [Sajkowski 1961, 410].

Калі працягваць гэтае супастаўленне, трэба адзначыць, што доступ глядачоў да каралеўскай сцэны быў абмежаваны; нясвіжская ж пастаноўка *sub dio*, на вале ўжо паводле самой адкрытасці сваёй формы была разлічана на магчымасць дастаткова шырокага доступу глядачоў. Адзначу, што праблема даступнасці тэатральных пастановак адразу ж была для Радзівілаў актуальнай. Доказ таму – пабудаванне ў Нясвіжы ўжо праз год пасля прэм’еры вялікай тэатральнай залы на тысячу глядачоў у будынку Рыцарскай Акадэміі. Адкрыццё нясвіжскага *Komediahaus*’а адбылося літаральна за некалькі дзён да адкрыцця вялікага *Opernhaus*’а ў Варшаве. Радзівіл не мог не быць першым за караля, бо быў Радзівілам.

У фінальнай сцэне камедыі “Дасціпнае каханне” на сцэне адначасова выступала больш за семдзесят асоб – гэта была сапраўдная тэатральная феерыя са спевамі, танцамі, зменаю дэкарацый, з панегірычнай дэкламацыяй напрыканцы і з раздаваннем падарункаў для ўсіх удзельнікаў. Фактычна, кожны прысутны чалавек быў уцягнуты ў гэтае прыгожае відовішча. Гэта і быў *theatrum mundi*.

Магчыма, менавіта гэты высокі, сапраўды каралеўскі ўзровень культурнага жыцця ў Нясвіжы спрычыніўся да таго, што так хутка развівалася далейшая драматургічная творчасць княгіні Францішкі. Наступная п’еса – “Справа Боскай наканаванасці”, інсцэнізацыя адной з самых любімых казак дзяцей усіх часоў і народаў – казкі пра каралеўну Снежку (Беласнежку, каралеву ў шкляной труне). Менавіта гэтая казка была апрацавана трыма найлепшымі казачнікамі ўсяго свету: братамі Грым, Шарлем Перо і Пушкіным. Але на гэты, гаворачы мовай сучаснай масавай культуры, будучы казачны *brand* першай звярнула ўвагу княгіня Францішка. Была першай, бо была Радзівіл.

Пасля першых драматургічных вопытаў яснавяльможная пані вырашыла даказаць, што не толькі народная казка, але і антычны міф атрымліваюць гасцінны прыём на нясвіжскай сцэне. І з-пад яе пярэ выходзіць камедыя “Каханне – зацікаўлены суддзя”, дзе інсцэнізуецца ізноў жа найпапулярнейшая старагрэцкая легенда: гісторыя траянскага каралевіча Парыса ад яго нараджэння да прыбыцця ў Трою з чароўнай Аленай. Аднак падарожжа Парыса ў Грэцыю атрымлівае новую інтэрпрэтацыю. Радзівілаўскі Парыс выбіраецца ў далёкае падарожжа не дзеля вызвалення сястры Прыяма Гесіёны (як у міфе), але для таго, каб атрымаць адукацыю ў цывілізаваных краінах. Гэты асветніцкі струмень прабіваецца ў мностве іншых п’ес княгіні Францішкі. І ў гэтым яна таксама была адной з першых, бо яе драматургічная творчасць, поўная

адмысловых пышных форм, матываў і вобразаў позняга Барока, зазьяла на золку беларускага Асветніцтва.

Францішка Уршуля Радзівіл у камедыі “Каханне – зацікаўлены суддзя” прапануе цалкам арыгінальную – арыстакратычную – трактоўку сутнасці траянскага міфа. Яна цалкам рэабілітуе Парыса і Прыяма, у той час як папярэдняя літаратурная традыцыя давала ім пеяратыўную ацэнку. Іншую інтэрпрэтацыю атрымлівае славуная сцэна “суду Парыса”. Радзівілаўскі Парыс упэўнены, што павінен быў бы баяцца гневу Багоў,

*Gdybym fortuna albo cnota przekonany,
Oddał jabłko dla władzy, rozumu potęgi*
[Radziwiłłowa 1754, 111].

Толькі каханне, якое, па слову Вергілія, *omnia vincit* (“перамагае ўсё”), – найважнейшы аргумент для Парыса. І гэты апошні пункт – *ultima ratio regum* (“апошні аргумент каралёў”) яснавяльможнай княгіні, гэта цэнтральная тэма ўсіх яе драматычных твораў. Бо што ёсць самым яскравым пачуццём у жыцці кожнага чалавека? Што ёсць пачаткам жыцця чалавечага? Што, урэшце, адрознівае чалавека ад жывёлы? Каханне. Яно – як Бог, як свет, – *hodie, cras, semper* (“сёння, заўтра, заўжды”). Каханне (любоў) пасяляецца ў сэрцы беднага пустэльніка і блазнаватага недавучкі, жорсткага тырана і бязлітаснага ката, нахабнага распусніка і цнатлівых пакутніц-хрысціянак. Каханне з’яўляецца ў Афінх і на Кіпры, у старажытным Рыме і ў сучасным Парыжы, у экзатычным Мусэле і айчынным Нясвіжы.

*... każdy człowiek na świecie stworzony
Choć raz miłością bywa zwyciężony*
[Radziwiłłowa 1754, 237].

Калі кінуць позірк на ўсю астатнюю драматургічную творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл, так бы мовіць, з вышыні птушынага палёту, выявіцца, што амаль у кожнай яе п’есе прадстаўлена тое ці іншае мастацкае вынаходніцтва. „Безразважлівы суддзя” – арыгінальная спроба стварэння трагедыі-маралітэ для сцэны магнацкага (а не школьнага!) тэатра. У вусны афінскага заканадаўцы Салона з камедыі „У вачах нараджаецца каханне” аўтарка ўкладвае свой праект ідэальнага палітычнага ўладкавання дзяржавы (фактычна, сваю „утопію”). Яе Цэцылія („Золата ў агні”) – цуд шлюбнай вернасці, Аруя („Распуснікі у пастцы”) – цуд вынаходлівасці, Філіда („Каханне – дасканалы майстра”) – цуд паслухмянасці і цнатлівасці. А хіба ж не цуд, што камедыям бліскачага Мальера нясвіжская аўтарка здолела надаць другое жыццё, перапрацаваўшы

іх выдатнай мовай – „вольнай ад макаранізмаў, а часта нават жывой і пластычнай” [Wierzbicka-Michalska 1977, 49].

Не магу абмінуць хрэстаматыйнага пытання пра ўзровень мастацкага таленту Францішкі Уршулі Радзівіл. На ўзор яснавяльможнай аўтаркі, якая прапанавала свае адказы на французскія „Пункты для кожнай жонкі, які погляд павінна мець на мужа”, я хацела б прапанаваць і тут своеасаблівыя „Пункты для кожнага даследчыка, які погляд павінен мець на творчасць Францішкі Уршулі Радзівіл”:

1. Чаму княгіня Радзівіл выкарыстоўвала вядомыя казачныя, міфалагічныя і літаратурныя сюжэты для стварэння сваіх п’ес? Бо ў цэнтры яе ўвагі былі вельмі сур’ёзныя і складаныя праблемы адносін паміж жанчынай і мужчынам. Спробы прэзентаваць разважанні на гэтую тэму ў выглядзе філасофскіх вершаў або праязічных трактатаў, напэўна, не задаволіла аўтарку. Хутчэй за ўсё, гэтыя спробы не зрабілі такога эфекту, на які разлічвала аўтарка, – эфекту выхаваўчага. Маралізатарства нават у вершах выглядала недастаткова пераканаўчым. Тэатральная сцэна прадстаўляла ў гэтым сэнсе намнога больш шырокія магчымасці.

Ф.У. Радзівіл з інтуіцыяй выдатнага псіхааналітыка вырашыла, што не трэба абцяжарваць гледачоў запамінаннем імёнаў герояў яе твораў. Вось чаму сваім героям яна надае імёны, добра вядомыя для яе сучаснікаў. Аўтарка жадала, каб усю сваю ўвагу гледачы скіравалі на само дзеянне, каб яны былі занятыя толькі асэнсаваннем мастацкай ідэі твора. Гэта – самы лёгкі шлях дасягнення *κἀθαρσις*.

На думку адукаванай арыстакраткі, яе асабісты духоўны вопыт быў варты таго, каб зрабіць яго грамадскім здабыткам, яна, як і іншыя паэты эпохі Барока, адчувала сябе шчаслівай уладальніцай ісціны. “Барока, – пісаў Г. Вельфлін, – было ўласціва пачуццё выключнасці свайго права на існаванне і выключнай бязгрэшнасці, як ніводнаму іншаму стылю” [Вельфлін 1913, 15]. Гэтае пачуццё, дадаваў А.М. Панчанка, выклікала ўсведамленне інтэлектуальнай элітарнасці [Панченко 1999, 322]. Нездарма выдавец драматычных твораў княгіні Якуб Фрычынскі называў сваю гаспадыню “цудам мудрасці” [Komedye u tragedye 1854, 13] – падобная інтэнцыя выпраменьваецца з многіх твораў паэтыкі. Гэтым можна растлумачыць яе “нехайнае” стаўленне да праблемы аўтарства. З аднаго боку, княгіня Францішка лічыць магчымым перапісаць уласнай рукою верш французскага паэта Франсуа Малерба і “забыцца” занатаваць у рукапісе імя аўтара, з другога, – прыпісвае свае вершы аўтарству іншых асоб (як, напрыклад, “Падзяка Яснавяльможнага князя Ям-ці Лявона Радзівіла...” або “Верш на ўспамін Яснавяльможнай Ям-ці панне Ганне Мыцельскай...”). Для

паэткі важныя тыя словы, што стасуюцца з яе ўласным светаадчуваннем, з’яўляюцца адэкватнай ілюстрацыяй жыцця яе душы. Таму мастацкі тэкст, які адпавядае ўнутранаму “ego” княгіні, незалежна ад аўтарскай прыналежнасці, набывае для яе эстэтычную самадастатковасць.

2. Адбор мастацкага матэрыяла для драматургічнай апрацоўкі, а таксама спосаб апрацоўкі гэтага матэрыяла – найлепшае сведчанне ўзроўню эстэтычнага густу Францішкі Уршулі Радзівіл. Так, Карына Вяжбіцка-Міхальска адзначала, што ў 1724–1726 гг. на варшаўскай прыдворнай сцэне пераважалі французскія камедыі, а менавіта, драмы Данкура, Ранара, Мальера, Дэтуша [Wierzbicka-Michalska 1964, 57]. Які выбар зрабіла нясвіжская паэтка, вядома. Яна выбрала Мальера, і гэты факт гаворыць сам за сябе. Да таго ж, Ф.У. Радзівіл выпрацавала сваю арыгінальную методыку адаптацыі: не акрэсліваючы нідзе выразна, што дзеянне п’есы адбываецца ў айчынным краі, княгіня ўнушае глядачам гэтае ўражанне з дапамогай адпаведных змен у арыгінальным (мальераўскім) тэксце. Мясцовы каларыт – адна з найбольш вызначальных рысаў мальераўскіх адаптацый Ф.У. Радзівіл. Пазней гэтую методыку будуць выкарыстоўваць і развіваць у сваёй творчасці Ф. Багамалец і М. Цяцёрскі.

3. Часам у працах польскіх даследчыкаў побач з імем Францішкі Уршулі Радзівіл прыгадваецца імя другой знакамітай паэткі XVIII стагоддзя – Эльжбеты Дружбацкай. Знамянальная гісторыя злучыла ў маёй свядомасці імёны дзвюх таленавітых жанчын. У бібліятэцы збору Асалінскіх у Вроцлаве захоўваецца адзін з асобнікаў “Камедыі і трагедыі” Францішкі Уршулі Радзівіл. На адвароце вокладкі экзэмпляра з *Ossolineum* – надпіс, які сведчыць, што гэтая кніга – уласнасць “польскай Сафо” Эльжбеты Дружбацкай. Я звярнула ўвагу на тое, што ў гэтым асобніку выдання (у адрозненне, скажам, ад мінскага) правы ніжні край кожнай старонкі – вельмі тонкі, амаль празрысты. Ці не сведчыць гэта пра тое, што ўжо 60-гадовая “польская Сафо” з вялікім задавальненнем чытала па вечарах камедыі, трагедыі і оперы, “складзеныя Яснавяльможнай княгіняй з князёў Вішнявецкіх Карыбутаў Радзівіл... з найдасціпнейшай вынаходлівасцю, цудоўным гатункам верша, адметныя значнасцю тэмы і паважнымі прыкладамі”? Ці не адказ гэта на спробы даследчыкаў параўнаць дзвюх паэтак, высветліць, хто з іх лепшая?

4. Вялікі паэт-лаўрэат Мацей Казімір Сарбеўскі, талент якога квітнеў у сценах Полацкай езуіцкай акадэміі, пісаў у сваім трактаце “De perfecti poesi” (“Пра дасканалую паэзію”): “Sola enim poesis per

functiones suas proxime accedit ad praestantissimam omnium actionum, creationem, quae est Dei propria” (“Адна толькі паэзія згодна сваіх функцый найбольш набліжаецца да найвышэйшага з усіх відаў дзейнасці, да стварэння, якое ўласцівае Богу”) [Sarbiewski 1954, 26]. Сваю інтэпрэтацыю акта стварэння паводле кнігі Быцця пані Францішка ўкладае ў вусны Агапы (“Безразважлівы суддзя”), якая адкрывае каралеве “артыкулы веры”:

*W Jednego wierzyć Boga, który wszystko stworzył,
On ciało uformował, Duch przez niego ożył,
Ciemność z jasnością dzielił, Miesiące, Gwiazdy, Słońce,
I w niebieskiej Planety on ustawił gońce.
Ziemię, powietrze, ogień, wodę y żywioły
Postawił i sam sączył wilgoć w zimne doły,
Ograniczył powietrze, zawiesił świat cały,
Aby obłoki ziemię w koło okrążały;
Ptaki, zwierze, gadziny, atomy, motyle,
Stworzył potem człowieka w tey co widzisz sile:
Gdy stworzył siedmiodniowe Elementów dzilo,
Z gliny ulepił męża, tchnął w nim Duszę silą
Ruchawą i rozumną, a wraz z uśpionego
Wyjął żebro, dał formę rodzaju naszego*

[Radziwiłłowa 1754, 151].

Юльян Кжыжаноўскі адмовіў Францішцы Уршулі Радзівіл у праве называцца паэткай [Krzyżanowski 1961, 9]. Напэўна, яна паэткай і не была, бо была Паэтам. Яна сфарміравала непаўторную паэтычна-драматургічную культуру, якая сталася сведчаннем высокага ўзроўню духоўных запатрабаванняў нашых арыстакратаў, сярод якіх Радзівілы заўсёды трымалі першынства. Яна арганізавала аматарскі тэатр, які паступова набываў характар рэпертуарнага і які паклаў пачатак прафесійнай тэатральнай творчасці на нашай зямлі. Яна стварыла унікальную мастацкую сістэму, якая ўвабрала ў сябе найлепшыя дасягненні папярэдніх мастацкіх эпох, а таксама сучасныя ёй эстэтычныя тэндэнцыі. Яна сваёй творчасцю спарадзіла менавіта тую прыгажосць, якая, паводле слоў Фёдара Дастаеўскага, павінна ўратаваць свет.

Сённяшні зварот да культурных здабыткаў прыдворнага тэатра на Беларусі звязаны з імкненнем узнавіць цэласную выяву гісторыі айчыннага тэатра і драматургіі, прасачыць пакутлівы шлях развіцця (часцей, на жаль, выжывання) драматургічных жанраў “высокага шцілю” ў беларускай літаратуры. Прыдворны тэатр на Беларусі з поўным правам можна назваць класічным, паколькі ў XVIII стагоддзі тут працавалі найлепшыя майстры з Заходняй Еўропы, а ў тэатральных імпрэзах пры дварах беларускіх магнатаў

сумяшчаліся традыцыі італьянскай оперы, французскай камедыі, нямецкага зінгшпіля. На гэтым грунце ўзнікаў не штучны эклектычны кангламерат, а фарміравалася арыгінальная драматургічная культура, сапраўднае *une fête* (“свята”) тэатра. Еўрапейскае тэатральнае мастацтва ў спалучэнні з мясцовай культурнай традыцыяй сталі тым падмуркам, на якім узводзіўся пышны палац Таліі і Мельпамены на Беларусі: у Ружаных – Сапегамі, у Слоніме – Агінскім, у Гародні – Тызенгаўзам, у Свіслачы – Тышкевічамі, у Слуцку – Мацеем Радзівілам, у Шклове – Зорычам... Але найперш – у Нясвіжы, княгіняй Францішкай Уршуляй Радзівіл, апошняй з роду князёў Вішнявецкіх, першай з пляяды беларускіх драматургаў.

Літаратура

- Judkowiak B.** Słowo inscenizowane: O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce. Poznań: WiS, 1992.
- Krzyżanowski J.** Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U.F. Radziwiłłowej // Teatr Urszuli Radziwiłłowej / Opracowała i posłowiem opatrzyła K. Wierzbicka. Warszawa: PIW, 1961.
- Miller A.** Teatr polski i muzyka na Lizwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). Wilno, 1936.
- Polński A.** Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów: Wyd-wo Towarzystwa Nauczycieli, 1907.
- [Radziwiłłowa F.U.]** Komedye y tragedye prednio-dowcipnym wynalazkiem wybornym wiersza kształtem ... przez Jaśnie oświeconą księżnę z xiążąt Wiśniowieckich Korybutow Radziwiłłową ... złożone. <...> [S. l.], 1754.
- Sajkowski A.** (recenzja): Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa: PIW, 1961, ss.225 // Pamiętnik teatralny. 1962. R. XI. Z. 3–4 (43–44).
- Sajkowski A.** Z dziejów teatru nieświeskiego // Pamiętnik teatralny. 1961. R. 10. Z. 3 (39).
- Sarbiewski Maciej Kazimierz.** O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer=De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus / Przełożył Marian Plezia, opracował Stanisław Skimina, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1954.
- Wierzbicka K.** O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w. // Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa, 1961.
- Wierzbicka-Michalska K.** Teatr warszawski za Sasów. Wrocław: Wyd-wo PAN, 1964.
- Wierzbicka-Michalska K.** Teatr w Polsce w XVIII wieku. Warszawa: PWN, 1977.
- Вёльфлин Г.** Ренессанс и барокко. СПб., 1913.
- Панченко А.М.** О смене писательского типа в петровскую эпоху // Панченко А. М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб.: «Юна», 1999.
- Суліма-Савіч-Заблоцкі В.К.** Арлалёты і Падканвойны, або Полацкая шляхта // Польша. 2004. № 1.
- Хадька А., Зварыка І.** Ідэя выставы // Гістарычны партрэт Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVIII стагоддзяў: Каталог выст. (май 2002 – май 2003) / Укл. І. Зварыка; Нац. музей гісторыі і культуры Беларусі. Мн.: Юніпак, 2003.

ЗАБАВЫ І ГУЛЬНІ НА КНЯСКІМ ДВАРЫ

Адным з найбольш улюбёных заняткаў магнатаў, а пры гэтым яшчэ і ў значнай ступені тэатралізаванай забавай, было даўней паляванне. Акрамя таго, было яно пацехай, якая дастаткова высока цанілася ў вышэйшых сферах грамадства, бо лічылася “адпаведнай для людзей шляхетнага паходжання” [Czapliński 1982, 129]. На шляхетны характар палявання звяртаў увагу яшчэ Ян Астрарог у сваёй кнізе „Myślistwo z ogary” (1618 г.). Лічылася таксама, што ловы добра ўплываюць на здароўе і агульнае самаадчуванне чалавека, праганяюць меланхолію, даюць адпачынак і загартоўваюць, у пэўнай ступені з’яўляюцца неблагой падрыхтоўкай да вайсковай выпраўкі [Czapliński 1982, 130]. Вядомы былі таксама розныя віды палявання: з сакаламі, з сабакамі, на дробную і на буйную звярыну, на птаства. З паляваннем сцісла звязаны былі такія захапленні магнатаў, як гадоўля пародзістых сабак і коней, калекцыянаванне зброі і інш.

На ловы выбіраліся звычайна вялікай грамадой: з лоўчымі, службай і нават з дзецьмі. Усё было загадзя запланавана, распісаны своеасаблівы сцэнарый імпрэзы, кожны ўдзельнік меў акрэсленую задачу і сваё месца: адны заганялі звера, іншыя чакалі яго і ў адпаведны момант павінны былі страляць. Былі і пасіўныя ўдзельнікі відовішча – гледачы, якія збіраліся на ўзлеску, ці на вялікай паляне і назіралі за падзеямі, якія разгортваліся на лясной сцэне крыху збоку. Звера трэба было высачыць раней, а падчас лоўлі важна было не рабіць замяшання, не блытаць вызначанага месца, бо гэта пагражала небяспекай: можна было параніць, а нават забіць каго-небудзь з удзельнікаў. Інакш кажучы кожны мусіў добра выконваць сваю ролю, каб вясёлая забава не ператварылася ў трагедыю.

Францішка Уршуля Радзівіл асабіста брала актыўны ўдзел ў такіх імпрэзах, як паляванне, што занатаваў у сваім дзённіку яе муж Міхал Казімір Радзівіл: “1747 год. 29 лістапада. Ранюсенька ўстаўшы, мы з жонкаю маёю паехалі ў Дыямпаль, там сыны нашыя і дочки начуюць; падсілкаваўшыся і ўзяўшы іх з сабою, паехалі мы за Нёман, за Магільну, на аблаву. Жонка мая з драбавіка смяротна параніла там досыць вялікую мядзведзіцу, якую мы ў сецях дабілі” [Радзівіл 2003, 392] Паляванне на буйнога звера: ласёў, мядзведзяў, дзікоў, было не толькі прыемнай, але і вельмі небяспечнай забавай. На такую выправу выязджаў толькі той магнат, які меў дастатковую

колькасць спецыяльна падрыхтаваных лоўчых і адпаведную амуніцыю. Як бачым, княгіня Радзівіл была не з баязлівага дзесятку, яна смела трымала ў руках не толькі пяро, але і сапраўдную зброю.

Эмоцыі, выкліканыя паляўнічымі выправамі, знаходзілі сваё адлюстраванне ў паэтычнай творчасці нясвіжскай гаспадыні. „Wiersze do J.O. Хсія wybierającego się w pole” прысвечаны галоўнаму герою “лясных спектакляў” – князю Міхалу Радзівілу. У панегірычным стылі паэтка апявае і услаўляе свайго мужа, непераможнага паляўнічага:

Bojcie się zwierza, kryjcie się niedźwiedzie,
Straszny myśliwiec jutro na was jedzie.
Różne oręża pobrawszy i bronie
W dzikiej was będzie tropić psami stronie.

[BC 2347-I, 9]

Такімі радкамі пачынаецца невялікі (24 радкі) зграбны верш, у якім выразна і амаль наглядна прадстаўлена ўся карціна палявання. Па мастацку створаны малюнак дзікай прыроды (“dzika strona”, „leśna knieja”), з дакладнасцю псіхалагічнага партрэта перададзены стан звяроў („zwierza z wątpieni w nadziei”, „na sierści zjeżą włosy”). Апрача галоўнага героя – князя Міхала, “на сцэну” выведзена група моладзі, якая ўдзельнічае ў паляванні:

A cóż dopiero zgraja żywej młodzi,
Za którą męstwo i odwaga chodzi.

[BC 2347-I, 9]

Маладыя шляхцічы павінны былі прадэманстраваць (можа ўпершыню?) свае здольнасці і ўменні, а, як мы ўжо падкрэслівалі, паляванне адыгрывала вялікую ролю ў падрыхтоўцы юнакоў да вайскавай службы, з’яўлялася для іх своеасаблівай “рыцарскай школай”. Аўтарка верыць у маладое пакаленне паляўнічых, выказвае спадзяванне, што ніводная куля, выпушчаная імі, не схібіць:

Przynajmniej teraz pokażą swe dziła,
Że was z nich żadna kula nie chybiła.

[BC 2347-I, 9]

Нарэшце ёсць у вершы і “музычнае суправаджэнне”, карціна, створаная фантазіяй аўтаркі, ажывае дзякуючы гукам паляўнічых труб:

Myśliwskiej trąby puściwszy odgłosy...

[BC 2347-I, 10]

Напрыканцы верша паэтка прадказвае багатую здабычу, якая чакае ўдзельнікаў аблавы:

A kilkunastu zabiwszy tułaczów,
Stu zato sobie narobimy łgaczów.
[BC 2347-I, 10]

Напэўна сама княгіня не выпраўлялася тым разам на паляванне, пра што могуць сведчыць апошнія радкі, у якіх аўтарка гаворыць, што са справаздачай з месца падзей будзе чакаць лоўчага і нейкіх Абрамовічаў, яны павінны будуць асабіста распавесці таксама, “co sam xiąże wymyśli z łowami”. Верш, напэўна, ўрачыста распачынаў забаву і зачытваўся непасрэдна перад ад’ездам усёй кампаніі ў лес. Напісаны з нагоды канкрэтнага здарэння, выкарыстаны, трэба думаць, адзін толькі раз – непасрэдна падчас аднаго з паляванняў, тэкст з’яўляецца класічным прыкладам акалічнасцёвай паэзіі шырока распаўсюджанай у XVIII ст., якая служыла паэтызацыі штодзённага жыцця магнатэрыі і шляхты Рэчы Паспалітай.

З канкрэтным адзінкавым здарэннем, смешным і недарэчным, якое хутчэй за ўсё мела месца падчас чарговых ловаў, звязаны верш „Myśl wolna swywolna”. Ф.У. Радзівіл пералічвае ўдзельнікаў цкавання зайца: Залускі, Трот, Канопка, якія ганяліся за зайцам увесь дзень („do zachodu słońca”), але той быў спрытнейшы і нягледзячы на сабак і лоўчых уцёк („choć ma psa w zapędach, ubiega po grzędach”). Хацелі пасмяяцца з зайца, а маленькі звярок насмяяўся з усіх прысутных:

My drwili, po chwili,
Drwiąc z nas, zając uciekł puł mili.
[BO 11984-I, 45]

Згадваючы гэты твор у сваёй кнізе “Слова інсцэнізаванае” польская даследчыца Б. Юдковяк акрамя вышэй пералічаных асобаў – удзельнікаў гісторыі, называе яшчэ Тосю, якую нам не ўдалося знайсці ў вершы. Магчыма, гэтае імя з’явілася ў выніку памылковага прачытання ў рукапісе невыразных словаў „I psia stopka” (гаворка тут ідзе пра сабачую зграю) [Judkowiak 1992, 94].

Тэатральныя прэм’еры ў Нясвіжы таксама суправаджаліся разнастайнымі аказіянальнымі творами, у адпаведнасці з тым, да чаго было прымеркавана прадстаўленне. Добрай нагодай былі сямейныя урачыстасці, каляндарныя святы, і самыя розныя іншыя больш ці менш значныя падзеі, такія як прыезд гасцей, вяртанне дадому гаспадара са службовай паездкі і г.д. Напрыклад, паказ п’есы “Каханне – дасканалы майстра”, які адбыўся 15 жніўня 1752 г., быў прымеркаваны да прыезду князя Міхала Казіміра з сынам Каролем Станіславам са Сховы. Васемнаццацігадовага княжыча бацька,

напэўна, невыпадкова забіраў з сабой, калі аб'язджаў свае зямельныя ўладанні – ён вучыў яго гаспадарыць, дзяліўся асабістым вопытам. Канкрэтная жыццёвая сітуацыя ўвасобілася ў два прывітальныя вершы панегірычнага характару – “Text na szczęśliwy powrót Jaśnie Oświeconego Xięcia Imci Dobradzieja” і “Text na szczęśliwy powrót Jaśnie Oświeconego Xięcia Imci Podczaszego”, якія чыталіся (ці нават спяваліся, як пазначана ў рукапісе) перад пачаткам альбо напрыканцы спектакля. У польскай анталогіі „Świat poprawiać – zuchwałe rzemiosło” назва першага з гэтых двух вершаў вынесена чамусьці ў якасці агульнага загалоўка да тэкстаў, якія не маюць нічога агульнага ані з названымі вершамі, ані з п'есай пастаўленай з нагоды вяртання князя з сынам. Назва гэтая ў анталогіі папярэднічае такім творам, як „Serce z rozumem w utarcze ustawnej”, „Gdyby przynajmniej w nieszczęśliwej doli” і інш. [Świat 1981], а гэта ўжо зусім іншыя творы (магчыма, таксама песні).

Па-старшынству першы спеў гучаў у гонар бацькі – князя Міха-ла Радзівіла, дабрадзея, як называе яго аўтарка:

Powrót w Nieświskie progi Pański tak nas cieszy,
Że każdy z kunsztem swoim pod twe nogi śpieszy.

[НГАБ, 163]

Гаспадара з радасцю вітаюць усе прысутныя – госці, члены сям'і, прыдворныя:

Dwie córki, dam gromada, rycerstwo i żona,
Wita cię z wesołością licznych sąsiad strona.

[НГАБ, 163]

Потым ідзе традыцыйны для вершаў панегірычнага характару цэлы шэраг самых зычлівых пажаданняў ад шчырага сэрца: „wieżęcia w wyrokach, ile jest gwiazd w obłokach, / Ile piasku na ziemi, żyj wiekami różnymi,” а ў апошнім радку гучыць наступная заповедзь: „sto lat i dali Vivat biedziemi śpiewali”. Просты, нескладаны тэкст верша (а хутчэй песні) цалкам пазбаўлены інфарматыўных элементаў, засяроджаны пераважна на ўхваленні адрасата, стварае ўрачысты настрой, спрыяе яднанню ўсіх гледачоў, абуджае ў іх пачуццё ўдзячнасці ветліваму гаспадару.

Значна цікавей выглядае тэкст, прысвечаны маладому княжычу, пабудаваны на разгорнутай метафары. У канве твора з'яўляюцца вобразы Юпітэра і Ганімеда. Як вядома, галоўны бог грэчаскага Алімпу, уражаны прыгажосцю юнака, выкраў яго ў бацькоў і зрабіў сваім падчашым замест Гебы, якая да з'яўлення Ганімеда частавала багоў амброзіяй. Вялікі гетман літоўскі і ягоны малады сын, які быў на той час на пасадзе падчашага, выдатна адпавядаюць вобразам

старажытных багоў. Варта звярнуць увагу яшчэ і на тое, што ў вершы паэткі міфалагічныя героі самым непасрэдным чынам суіснуюць з эмблематычнымі сімваламі “арла” і “арліных крылаў”, адсылаючы нас да выявы радзівілаўскага гербавага птаха:

Wymówić trudno; co z radością widzę,
Podobno Jowisz z Ganimedem w lidze.
Lot orlich skrzydeł cieszy nas, nie straszy,
Wszak u Jowisza Ganimed Podczaszy.
Tamten na barkach orlich wleciał w gurę,
Ten w swych honorach też liczy naturę.

[НГАБ, 163-адв.]

У наступных радках “сястра і маці” жадаюць адрасату поспеху ў кар’еры і доўгіх гадоў жыцця. Заканчваецца твор падобна як і папярэдні вельмі традыцыйна:

Karol Radziwiłł niech do stu lat żyje.

[НГАБ, 163-адв.]

Акрамя згаданых прывітальных вершаў у выданні “Трагедыі і камедыі” 1754 г. былі змешчаны 22 вершаваныя загадкі, складзеныя Францішкай прыблізна ў 1746 г. Іх з’яўленне ў кнізе ўкладальнік Я. Фрычынскі тлумачыць тым, што акурат гэтыя “Enigmata альбо Загадкі” чыталіся са сцэны пасля прагляду спектакля “Справа Боскай наканаванасці”, а той з удзельнікаў забавы, хто даваў правільныя адказы альбо цікавыя тлумачэнні, атрымліваў ад яснавяльможнага князя Радзівіла каштоўны падарунак.

Варта памятаць, што тэатральныя пастаноўкі ў Нясвіжы былі не толькі добрай забавай, але і адукацыйным мерапрыемствам. Вядома, што Ф.У. Радзівіл была добрым педагогам: яна сама займалася выхаваннем дзяцей, замаўляючы з-за мяжы спецыяльную дыдактычную літаратуру. Нават само з’яўленне тэатра ў Нясвіжы можна разглядаць як частку выхаваўчага працэсу. У пастаноўцы п’есы “Справа Боскай наканаванасці” ўдзельнічалі князеўны Тэафіля і Караліна. У аснову твора лёг казачны сюжэт пра злую мачаху, чароўнае лютэрка і заснуўшую прыгажуню. Дзеці, напэўна, з вялікай цікавасцю ўваходзілі ў дзівосны свет тэатра і ахвотна выконвалі даручаныя ім ролі, гулялі ў казку і вучыліся жыццю. Такім чынам, здзяйсняўся адзін з важнейшых пастулатаў педагогікі, актуальны яшчэ і сёння: гуляючы навучаць.

Разгадваючы загадкі – таксама вельмі карысная гульня. Яна трэніруе памяць, выпрацоўвае здольнасць заўважаць, назіраць і судзіць, супастаўляць розныя рэчы на падставе асацыяцый. Істотным з’яўляецца і той факт, што гэтая забава патрабуе абавязковай прысутнасці двух удзельнікаў: таго, хто загадвае, і таго, хто

прапаноўвае свае варыянты адгадак. Паміж удзельнікамі ўзнікае дыялог, які з'яўляецца таксама асноўнай формай драматычнага дзеяння. Невыпадкова загадкі Францішкі чыталіся са сцэны тэатра, тым больш, што менавіта ў жывым камунікатыўным акце загадка да канца застаецца загадкай: пытаннем, на якое аднаму з удзельнікаў трэба самастойна знайсці правільны адказ. Калі ж чытач бачыць перад сабой напісаны тэкст загадкі з пададзенай “гатовай” адгадакй, то ён міжволі забягае цікаўным вокам наперад і прачытвае адказ значна хутчэй, чым знойдзе яго ўласным розумам, не паспеўшы праявіць свае здольнасці лагічнага мыслення.

Большасць загадак Ф.У. Радзівіл (15 з 22) – гэта “маналогі рэчаў”. Той, хто зачытвае загадку “не ад свайго імя просіць адказаць на пытанне. Ён пазычае свой голас іншаму прадмету, апялюе да візуальнага ўяўлення слухачоў. Адсюль толькі крок да тэатра, акторскага выканання і касцюму, да “жывых вобразаў” [Judkowiak 1992, 100].

Загадкі Ф.У. Радзівіл налічваюць ад 2 да 26 рыфмаваных радкоў, аб'яднаных парнай рыфмоўкай, і з'яўляюцца яскравым сведчаннем паэтычнага майстэрства аўтаркі. Напэўна, першая наша паэтка яшчэ ў XVIII ст. адчувала, што “загадкі прызначаны перш за ўсё для таго, каб адкрываць чалавеку паэзію ва ўсім, што яго акружае, каб развіваць у ім здольнасць глядзець на свет навакольных прадметаў і з'яў вачыма паэта” [Гілевіч 1976, 43], як гэта дакладна акрэсліў у XX ст. паэт Ніл Гілевіч. Магчыма, яшчэ і таму выбар прадметаў, зашыфраваных княгінняй у вершах-загадках, не адрозніваецца асаблівай арыгінальнасцю: з'явы прыроды, часткі чалавечага цела, вопратка і г. д. Падобныя матывы і вобразы даволі часта сустракаюцца як у вусна-паэтычных творах, так і ў літаратурных загадках розных еўрапейскіх народаў.

З'явам прыроды прысвечана ўсяго дзве загадкі: пра дождж і пра маланку. Сярод беларускіх народных загадак пра дождж найбольш падобныя да францішкавай з'яўляюцца два наступныя варыянты: “Мяне ўсе просяць, мяне ўсе чакаюць, а як толькі з'яўлюся, хавацца пачынаюць”, альбо яшчэ карацей, але затое менш паэтычна: “Чакаем і просім, а прыйдзе – усе хаваемся” [Загадкі 1972, 44]. У Ф.У. Радзівіл развіццё тэмы расцягнулася на 12 радкоў, з якіх першыя два найбольш блізкія да прыведзеных фальклорных тэкстаў:

Często ten, co mię żąda, ode mnie się chroni,
Y ucieka w zawody, gdy go mój kurs goni
[Radziwiłłowa 1754, 80.]

У адрозненні ад народных твораў, у якіх “мы” (людзі) “яго” (дажджу) просім і чакаем, у загадцы Францішкі “дождж” сам расказвае пра сябе. У наступных радках ён разважае пра тое, што прыходзіць ён часцей гучна, чым паціху, можа прыносіць і карысць, і шкоду, здароўе і немач, але ён перакананы, што абсалютна ўсім патрэбны на гэтым свеце, а таму заканчвае свой маналог словамі:

Często na me przybycie żal w ludziach y trwoga,
A często, gdy mnie nie masz, proszą o mnie Boga.
[Radziwiłłowa 1754, 80.]

У традыцыйных загадках беларускі народ параўноўваў бліскавіцу – таямнічую, незразумелую, дзікую з’яву прыроды; з ліскай – добра вядомым звярком, хоць і дзікім, але пазнавальным і зусім нястрашным. Бегла ліска каля лесу блізка, ні яе дагнаць, ані след пазнаць [Загадкі 1972, 40]. Францішка ў двух радках сваёй загадкі, зноў складзенай ад першай асобы, падкрэсліла толькі найбольш характэрныя асаблівасці маланкі – нечаканасць з’яўлення і кароткі час існавання: “umieram zaraz, dgy się rodzę” [Radziwiłłowa 1754, 83]. У такім апісанні маланка засталася таямнічай з’явай, хоць і атрымала пэўныя рысы жывой істоты, якая “нараджаецца” і “памірае”.

Значная колькасць загадак Ф.У. Радзівіл прысвечана чалавеку і яго знешняму выглядзе: вочы, язык, рукі, пазыханне, старасць. Сярод іншых сустракаюцца тэксты, якія дастаткова адкрыта гавораць пра інтымныя рэчы ў жыцці чалавека. Пра элементы эротыкі ў творчасці Ф.У. Радзівіл пісаў В. Арэшка, падкрэсліваючы, што інтымныя тэмы, якія ва ўсе часы смела закраналіся паэтамі-мужчынамі, загучалі нарэшце ў інтэрпрэтацыі жанчыны, распачынаючы “плынь уласна “жаночае” літаратуры” [Арэшка 1998, 66-73]. Адна з загадак традыцыйна прыпадабняе кашулю да партнёра-любоўніка, скіроўваючы, таго, хто шукае адгадку, на памылковы шлях, правакуючы яго на няправільны, больш таго – непрыстойны адказ:

Dotykam ściśle nayskromniejsze Damy,
Te mi swą nagość oddaią bez tamy.
Y approbują moich sił odwagi,
Wkradam się wszędzie nie bojąc się plagi.
[Radziwiłłowa 1754, 83].

Падобныя творы можна сустрэць у французскіх зборніках загадак XVII ст., што прымушае задумацца над пытаннем: а ці не карысталася імі сама Францішка? Не бракуе такіх загадак з падтэкстам, а часам і з непрыстойнай адгадкай у беларускім фальклоры,

якія не траплялі на старонкі выданняў, бо належалі да сферы культурнага “табу”.

Апошняя загадка, на якую мы звернем увагу ў нашым артыкуле, самая незвычайная, самая “філалагічная”, найбольш набліжаная да шарады і, як запэўнівала Б. Юдковяк, “неперакладальная на іншыя мовы” [Judkowiak 1992, 103]. Сведчанне польскай даследчыцы мы вырашылі абвергнуць і на практыцы даказаць адваротнае. У арыгінале загадка, якую не так проста разгадаць, гучала так:

Ja początkiem miłości, na końcu umieram,
W połowicy terminu, kończę tym zawieram.
[Radziwiłłowa 1754, 83]

У нашым перакладзе двухрадковае атрымала наступны выгляд:

Пачынаецца з мяне міласць і маўчанне,
Мае памяць у сабе, мае паміранне.

Каб знайсці правільны адказ на каверзную загадку княгіні, не толькі сучаснікам Ф.У. Радзівіл даводзілася праявіць незвычайную кемлівасць і вынаходлівасць, для сённяшняга чытача яна таксама не самы “лёгкі арэшак”. Адгадка тут зусім не відавочная, а нават нечаканая і крыху парадаксальная, хоць гэта ўсяго толькі літара “М”. Падобнага роду загадкі трапілі значна пазней, трэба думаць толькі на мяжы XIX і XX стагоддзя. Напрыклад, літары “М” прысвечана наступная: што стаіць пасярод зямлі?

Яшчэ адна загадка, на якую мы б хацелі звярнуць увагу, прысвечана картам. Гульня ў карты пачала актыўна распаўсюджвацца ў асяроддзі магнатэрыі шляхты Рэчы Паспалітай яшчэ XVII ст. З цягам часу карты і розныя разнавіднасці гульняў рабіліся ўсё больш папулярнымі, а ўжо у XVIII ст. шырока вядомай была і такая з’ява як шулерства [Czarliński 1982, 136-137]. Невядома ці ўласцівы быў азарт Францішцы Уршулі і яе мужу, але напэўна гульня ў карты была добра вядомай і ў Нясвіжы. Вось якое апісанне атрымалі карты ў загадцы нясвіжскай гаспадыні:

Praktykują nas dwory, gminy pospolite,
Biją nas w dzień i w nocy, w każdy czas użyte
Być możemy: zniszczamy domy wraz bogate,
Lecz naszej władzy krótką mamy alternatę.
[Radziwiłłowa 1754, 82]

Сярод іншых гульняў і забаваў, якія панавалі на княскім двары можна згадаць яшчэ чытанне ўслых, музыка і спевы, шахматы, шашкі, разнастайныя балі і маскарады, карузелі, кулігі і г. д. Усе гэтыя мерапрыемствы спрыялі тэатралізацыі штодзённага жыцця

магнатаў. Францішка Уршуля Радзівіл, распачала сваю літаратурную дзейнасць з лістоў і вершаў, пісаных з аказіі розных урачыстых падзей – імяніны, дзень народзін, прыезд гасцей, паляванне, – прыносячы паэтычныя акцэнты ў прозу жыцця. На нашу думку, менавіта загадкі, створаныя у форме “маналогаў рэчаў”, уяўляюць сабой пераходны этап у творчасці княгіні: ад твораў паэтычных да драматургічных, калі “несур’ёзная” забава, гульня словам, набыла новую якасць, распачала сваё жыццё на тэатральнай сцэне, з асобных сцэнак і маналогаў перайшла ў паўнаважныя драматычныя творы, узбагаціўшы такім чынам культурнае жыццё ў Нясвіжы яшчэ адным відам мастацтва.

Літаратура

- Арэшка** В.У. пошуках новае прасторы пачуццяў. Некаторыя элементы абсцэну і эротыкі ў творчасці У.Ф. Радзівіловай // Нясвіж: Гісторыя. Культура. Мастацтва. Варшава-Мн., 1998. С. 66-73.
- Гілевіч** Н.С. Паэтыка беларускіх загадак. Мн., 1976.
- Загадкі.** Рэд. А.С. Фядосік. Мн., 1972.
- Радзівіл** М.К. Дыярыуш князя Міхала Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана вялікага ВКЛ (урыўкі) // Радзівіл Ф.У. Выбраныя творы. Мн., 2003. С. 381-398.
- НГАБ** - Рукапіс Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі, ф. 694, воп. 1, спр. 248.
- Czapliński** W., Długosz J. Zycie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku. Warszawa, 1982.
- Judkowiak** B. Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej-poetce. Poznań, 1992.
- Radziwiłłowa** F.U. Komedye y tragedie... Żółkiew, 1754.
- BC** - Rękopis Biblioteki Czartryjskich w Krakowie, sygn. 2347.
- BO** - Rękopis Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 11984-I.
- Świat** poprawiać – zuchwałe rzemiosło. Antologia poezji polskiego oświecenia. Oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński. Warszawa, 1981.

Summary

Lyrics of F.U. Radzivil (1705-1753) are analyzed in this article. Unlike the drama heritage the lyrics of F.U. Radzivil are much less studied by the literature experts.

TRAKTATY O ŻYCIU SZCZĘŚLIWYM WEDŁUG FRANCISZKI URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ

Wstęp

Traktaty Franciszki U. Radziwiłłowej, czyli „*O wzajemnych obowiązkach mężczyzny i kobiety, o uprzejmości i pomyślności*”, w wersji pierwotnej zawarte w dziele „*Manuskrypt różnych wierszyw przez zemnie komponowanych oraz na rozkaz Xięcia JMści męża mego kochanego ręką moją własną przepisanych [...] w Nieświeżu 29 marca roku 1732.*”¹ – to raczej skromna – z punktu widzenia filozoficznego – próba zapisania jej ideału życia szczęśliwego. W ponad 400-stronicowym wyborze utworów, wydanym w Mińsku w 2003 r. zajmują one zaledwie 20 stron [Радзівіл 2003, 311-332]. Utwory tego typu, pisane przez filozofów, publicystów, moralistów czy ludzi Kościoła w poprzednich epokach, a także w czasach współczesnych Franciszce, zazwyczaj były dużych rozmiarów i stanowiły rozprawy poświęcone szczegółowemu omówieniu jakiegoś obszernego problemu (weźmy chociażby „Traktat o naturze ludzkiej” D. Hume’a z XVIII wieku).

Problematyczność pojęcia szczęście

Samo pojęcie *szczęścia, szczęśliwego życia* sprawiło w historii filozofii niemało zamieszania, przybierało subtelne często odmiany i odcienie pojęciowe, lecz zawsze oznaczało ono coś dodatniego i cennego. Wśród tej różnorodności można w końcu znaleźć najbardziej typowe i rozpowszechnione pojęcia : a- szczęście jako pomyślny los, b- to intensywna radość, c- pomyślność w posiadaniu dóbr, d- zadowolenie z życia. Filozof nauczony ścisłego myślenia i stosowania dystynkcji skłonny będzie do wybierania jednego określenia i eliminowania pozostałych, pozostających jakoby w sprzeczności z tym wybranym. Skoro bowiem istnieje i odrębne pojęcie „szczęście” i różne od niego pojęcie „pomyślność” czy „zadowolenie” czy w końcu ‘wielka radość’, to znaczy nie może być między nimi identyczności.

Przeciętny natomiast człowiek będzie chciał jednym wyrazem obejmować te wspomniane różne rzeczy. W hipotetycznej obronie przed zarzutem mętności w myśleniu ów zwykły człowiek mógłby po prostu odpowiedzieć, że wprawdzie szczęście jako radość można osiągnąć i bez

¹ W rękopisie oprócz traktatów znajdują się również wiersze w języku francuskim, to nie jest nazwa własna traktatów, tylko ogólna rękopisu (zbioru tekstów). Rękopis – autograf znajduje się teraz w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie pod numerem 2268-III.

pomyślnego losu, ale przy sprzyjających okolicznościach jest przecież łatwiejsze do osiągnięcia; że być może udaje się szczęście osiągnąć i bez wielu dóbr, ale przecież posiadanie ich zdecydowanie potęguje wartość życia szczęśliwego itd.

Ostatecznie jednak, filozofowie, formułując definicję szczęścia jako pełnego, trwałego zadowolenia z życia zbliżają się do tego myślenia zdroworozsądkowego. Immanuel Kant, na przykład, definiował w XVIII w. szczęście jako zadowolenie wszystkich naszych skłonności (szczęście pełne), zarówno pod względem ich zakresu, jak i intensywności oraz rozciągłości, czyli trwania. Władysław Tatarkiewicz, współczesny filozof polski ze szkoły Lwowsko-Warszawskiej, biorąc pod uwagę różne zastrzeżenia i zmagając się z wieloma wyjątkami(na przykład z istnieniem ludzi zadowolonych z życia, ale nie odczuwających szczęścia, albo z faktem psychologicznym, iż nieprzerwany stan przyjemny byłby w końcu nudą czy przykrością dla psychiki ludzkiej) stwierdza ostatecznie, w swoim potężnym traktacie „O szczęściu”, że *szczęście to „życie dające trwałe, pełne i uzasadnione [nie subiektywne-HR] zadowolenie”* [Tatarkiewicz 1985, 40]. Zdaje sobie przy tym doskonale sprawę, iż taka definicja określa szczęście idealne z jego komponentami: trwałością, pełnią i całością. Ale wie też, że tak bywa w świecie pojęć etycznych czy szerzej: społecznych: definiuje się tu tylko stany i modele idealne, a życie realne ma się do nich powoli przybliżać.

Szczęście idealne i szczęście realne według Franciszki Radziwiłłowej

Podobnie postępuje, dużo wcześniej, nie posiadając przy tym wyszkolonego filozoficznie i analitycznie umysłu, pisarka, poetka Franciszka Radziwiłłowa. W swoich zapiskach, które mają formę raczej literacką¹, pisząc o *idealnie szczęśliwym życiu, to znaczy o udanym związku małżeńskim dwojga ludzi zawartym przez nich na całe życie*, podając wskazówki, jak zabezpieczyć tę możliwość, zdaje sobie jednocześnie sprawę, iż naturą realnego życia ludzkiego jest nietrwałość. Albowiem zmienność jest jednym z elementów składowych niosących zadowolenie dla ludzkiej duszy. Dlatego też przypadki zgodnych i kochających się wzajemnie i długo małżeństw zdarzają się niezwykle rzadko².

¹Treść *Traktatów* nie jest podana w sposób dyskursywny, czasami występują dłuższy i powroty w wyjaśnianiu pewnych kwestii, dlatego artykuł ten jest filozoficzną próbą odtworzenia toku myślenia Franciszki Radziwiłłowej.

² Trzeba tu koniecznie dodać, że winą za nietrwałość przyjaźni w małżeństwach Radziwiłłowa obarcza mężczyzn, którzy jako bardziej przenikliwi, rozumniejsi i

Odmienne jednak od wspomnianych (i nie wspomnianych) tutaj przeze mnie filozofów rozumie ów fundament życia szczęśliwego. Żaden z nich bowiem nigdy nie pisał wprost, jak czyni to pisarka, iż pełne, trwałe zadowolenie z życia osiąga się w monogamicznym życiu małżeńskim. Epikur na przykład, szukając trwałości przyjemności czyli szczęścia, upatrywał je w męskiej przyjaźni, a małżeństwo było dla niego czymś, co pozbawia mędrca spokoju narzekaniem żony, płaczami dzieci. Arystoteles, gdy myślał o człowieku szczęśliwym pojmował go jako kogoś, kto „żyje dobrze i dobrze się ma”, a to życie dobre oznaczało z kolei życie doskonałego moralnie mężczyzny po 40. roku życia. Żona mogła być w tym przypadku jednym z elementów najwyższej sumy dóbr, tak duchowych jak i materialnych, jaka miała być, w ideale antycznym, dostępna człowiekowi. Natomiast w historii filozofii współczesnej F. Nietzsche, posiadając ambiwalentne podejście do małżeństwa stwierdzał, że wskazane jest dla jednych a przez innych powinno być unikane, a poza tym wiąże się ściśle się z okresem życia: *„w dwudziestym roku życia jest konieczne, w trzydziestym pożyteczne, ale nie konieczne, w późniejszych latach bywa często szkodliwe i powoduje duchowe zwyrodnienie mężczyzn”* [Nietzsche 1980, II, .277].

Radziwiłłowa, proponując swoją wizję szczęścia i zdając sobie przenikliwie sprawę z nietrwałości ludzkich fascynacji, uczuć, urody, czy nawet zdrowia formułuje warunki, które mają zapewnić stabilność małżeństwa, a za nim - i szczęścia. Na samym wstępie, za tradycją kościoła chrześcijańskiego, zakłada zachowanie wolności wyboru i decyzji jako warunku małżeństwa religijnego, co jest u niej tożsame z małżeństwem katolickim. Zdaje sobie jednak sprawę, iż owa wolność w wyborze współmałżonki niesie ze sobą wiele błędów, zagrożeń i przykrych konsekwencji. Powołuje się tu na pisma współczesnych francuskich moralistów (między innymi na nieznanego już później filozofa Mirtasa, prawdopodobnie Mirtau), ale i myślicieli antycznych (List Solona do Talesa), którzy akurat dostrzegali same negatywne następstwa takich wyborów. Jak twierdził ów Mirtas, źle jest gdy żona jest dobra, bo jej utrata rodzi cierpienie, źle jest gdy jest piękna - bo wnosi zamęt do małżeństwa z powodu ciągłych starań o jej względy innych mężczyzn; źle jest gdy jest biedna i źle gdy jest bogata. Tales natomiast obawiał się utraty pomyślności z powodu złego charakteru przyszłej żony lub nieudanego życia swoich dzieci. Jeszcze inny, satyryk Rene Lessage, poprzedzający swoją twórczością epokę francuskiego

silniejsi od kobiet [Радзівіл 2003, 319] mogliby, przy odpowiednim zaangażowaniu, pomóc ją utrzymać.

oświecenia, twierdził, iż kobiety odgrywają zawsze fatalną rolę w życiu wielkich ludzi, co musi budzić popłoch u tych, którzy chcą się ożenić.

Gdyby posłuchać dzisiejszych głosów sceptycznych, trzeba byłoby stwierdzać, iż owa wolność wyboru jest czymś niezwykle złudnym. Faktycznie można mówić tylko o różnego rodzaju determinizmach, bliżej nieuświadomianych sobie przez wybierającego. Można „dokonywać wyborów”, które faktycznie są ucieczką przed toksycznymi rodzicami, przed samodzielnością, staropanieństwem czy starokawalerstwem. A jeśli nie jest to ucieczka, to znowu jest to poszukiwanie odpowiedniej osoby, zdeterminowane przez archetyp z podświadomości, szukanie swego ojca czy matki.

Radziwiłłowa nie podziela w pełni sceptycyzmu i obaw swoich oponentów, próbuje zająć stanowisko pozytywne, meliorystyczne. Z pewnością wyraża tu zasady obyczajowe arystokracji XVII i XVIII wieku. Aby wybór był słuszny i owocował w przyszłości harmonią związku zaleca, by przyszły mąż nie szukał u swojej wybranki zewnętrznego piękna lub nie czynił z niego centrum swojego zainteresowania. Nietrwałość piękna fizycznego prowadzi bowiem łatwo do rozczarowania. Poza tym, ujmując rzecz psychologicznie, autorka stwierdza, iż ludzkie oko bardzo szybko przyzwyczaja się i przestaje zauważać ów czarujący blask urody kobiecej. Twierdzi też, z czym -jak się wydaje - nie zgodziłby się żaden mężczyzna, że i do brzydoty też tak łatwo się przyzwyczai, już tak później nie przeraża. Zatem i w pierwszym i w drugim przypadku zacierają się pierwsze wrażenie. Idealem byłoby, gdyby mąż szukał żony o urodzie przeciętnej (umiarkowanej). A najlepiej będzie, jeśli mąż skupi się na pięknie charakteru lub nawet własnymi wysiłkami wydobydzie je. Najpiękniejszymi zaś cechami charakteru żony będą: prawdziwa pobożność, światły rozum, dobroć i wielkie oddanie (posłuszeństwo). Pod pojęciem światłego rozumu autorka nie ukrywa zdolności do nauk i myślenia abstrakcyjnego, gdyż ta, jej zdaniem, prowadzi do nadmiernego poczucia dumy i pychy, które są przeszkodą w małżeństwie, lecz rozsądek, inteligencję praktyczną, która pozwala umiejętnie rozstrzygać różne problemy rodziny i budować szczęśliwe stosunki z ludźmi o różnym pochodzeniu społecznym.

Myślenie kobiece F. Radziwiłłowej

Dokonując rekonstrukcji stanowiska Radziwiłłowej nie można nie zauważyć, że wystąpiło tutaj kobiece myślenie sensu stricte. Dla typowego mężczyzny nie ma nic gorszego w świecie niż miłość brzydkiej kobiety i przyjaźń [jedynie] z piękną. Mężczyzna podąża za pięknem fizycznym, nie myśli o czekającym go rozczarowaniu czy nieszczęściu, gdyż Eros- jak pisał Platon- każe mu „płodzić w pięknie”. Owszem, może

przyjaźnić się z kobietą brzydką, bo dla przyjaźni uroda nie jest istotna. Taka relacja nie przerodzi się jednak u niego w pożądanie, niezbędne mu przecież do aktu seksualnego i płodzenia dzieci. Natomiast w przypadku przyjaźni z kobietą piękną czy trochę chociaż od niego ładniejszą przejście do namiętności jest wielce prawdopodobne. Owszem, w długotrwałym związku charakter czy osobowość stają się bardzo ważne, ale mężczyźni nadal nie zapominają o urodzie kobiet, która ciągle zajmuje wysoką pozycję w ich hierarchii (a jej brak czy zaniedbywanie atrakcyjności fizycznej może być jedną z przyczyn rozwodu). Ponadto, jak stwierdzają na podstawie badań empirycznych psychologowie społeczni, fascynacja pięknem zmienia percepcję mężczyzn, popełniają wtedy błąd atrybucji, gdyż dopisują pięknym fizycznie kobietom inne pozytywne cechy: zdrowie, pożądane cechy charakteru czy osobowości. Socjobiologowie natomiast, znani z redukcjonistycznej koncepcji człowieka, stwierdzają iż kobieta piękna wydaje się mężczyźnie idealną kandydatką na reproduktorkę genów, gdyż piękno ciała jest tu tożsame ze zdrowiem.

Kobiety kochają natomiast partnera niezależnie od tego, jak wygląda. I tutaj Radziwiłłowa trafnie oddaje wartościowanie kobiet, niesłusznie jednak przenosząc je także na wartościowanie mężczyzn. Kobiety szukają w mężczyźnie przede wszystkim osobowości, poczucia humoru, wrażliwości, inteligencji i dopiero na koniec - ładnego ciała. Chociaż ten ostatni element w hierarchii jest już efektem społecznego oddziaływania mediów na kobiety współczesne. Radziwiłłowa nie chce, a raczej nie zdaje sobie sprawy ze swojego kobiecego perspektywizmu. Jego uniknięcie wymagałoby, niestety, bardzo dobrej znajomości natury mężczyzn jako takich. Wiedzy takiej jednak nie posiadała ani z badań teoretycznych ani z autopsji. Stąd też jej propozycja musi być niepełna i łatwo skazuje się na porażkę. Zresztą, sama osobiście przeżywała tę porażkę, kiedy musiała konstatować rozbieżność skonstruowanego przez siebie ideału ze swoim realnym związkiem małżeńskim. Kiedy cierpiała i dumnie nie zauważała licznych przygód miłosnych męża, księcia Michała Radziwiłła.

W tej idealnej wizji szczęścia małżeńskiego oprócz zadowolenia z tak dyskusyjnego, jak się okazuje, wyglądu zewnętrznego czy charakteru współmałżonki równie ważna powinna być (ale nie ważniejsza) kwestia majątku i pozycji społecznej wnoszonej przez nią. Rozważając sytuację, kiedy wybranka jest zbyt biedna lub zbyt bogata znowu proponuje stanowisko meliorystyczne: majątek wnoszony przez żonę powinien być podobny do majątku przyszłego męża. W przeciwnym razie życie męża będzie skoncentrowane jedynie na walce o przeżycie i zapewnienie znośnego poziomu materialnego albo pełne będzie frustracji rodzących

przez niemożność zaspokojenia kaprysów żony. W tym przypadku nasz dialog z zasadami XVIII wiecznej obyczajowości arystokratycznej musi owocować przyznaniem im ogromnej mądrości praktycznej. Chociaż przyszły mąż dokonuje wyboru kobiety na żonę, to i przyszła żona ma coś do powiedzenia. Ona pozwala lub nie pozwala się wybrać¹. Dokładniej rzecz biorąc, w realiach osiemnastowiecznych społeczeństw, to rodzina żony udziela tego pozwolenia. Owe mądre rady dotyczące urody, charakteru i majątku, jak oczekuje Radziwiłłowa, powinny być brane pod uwagę także i przez drugą stronę. Mężczyźni bowiem dłużej zachowują młodość, czyli korzystny wygląd zewnętrzny. Zwłaszcza zaś poznanie charakteru przyszłego męża jest czymś nieodzownym. Ów charakter może być bowiem źródłem sukcesów męża w sferze publicznej, albo też i zawadą. I, jak ironicznie stwierdza Radziwiłłowa, może być przeszkodą w dostępie do kuferka z pieniędzmi... Tak oto, w tym momencie, ujawnia się w myśleniu Radziwiłłowej *czysto kobieca strategia życiowa*, wypracowana na drodze ewolucyjnej przez całe tysiąclecia. Jak dokładnie przebadali ją psychologowie ewolucyjni [Buss 2000, 247 i nast.], kobiety mają zazwyczaj silniejszą preferencję do mężczyzn stojących wysoko w hierarchii społecznej, zasobnych ekonomicznie i skłonnych do dzielenia się swymi zasobami tylko z nimi.

Ślub jest zatem- zdaniem Radziwiłłowej- początkiem nie tylko szczęścia idealnego (szczęścia wiecznego w Niebie), ale też i początkiem szczęścia realnego: sumiennego życia, posiadania dzieci, powiększania swego majątku, codziennych radości i przyjemności. Związek na całe życie ma być związkiem monogamicznym i nienaruszalnym, a jego ciężar, który może nieraz dawać się odczuć w życiu powinien być likwidowany przypomnieniem, iż „To, co Bóg złączył, człowiek nigdy nie może rozłączyć”. Monogamia, negująca inne historyczne i współczesne formy życia seksualnego, jest nie tylko narzucana przez religię chrześcijańską, ale też i zgodna z rozumem. Wybierają ją – jak twierdzi autorka powołując się na XVIII-wieczną moralistykę francuską², ale i

¹ Co ciekawe, Radziwiłłowa sama wybrała sobie męża, a jej mąż z kolei ożenił się wbrew woli swojej matki.

² Wbrew sugestiom znanej badaczki, Barbary Judkowiak, aby dokładniej przyjrzeć się wpływom tej nieznannej już dzisiaj, popularnej osiemnastowiecznej moralistyki na *Traktaty* F. Radziwiłłowej, sprawdzić, czy nie powtarza ona wprost cudzych poglądów, sądzimy że takie detektywistyczne podejście nie jest absolutnie konieczne. Chcemy tu prowadzić hermeneutyczny dialog z Autorką, interpretować przedstawione przez nią poglądy, aby solidaryzować się z nimi, a nie nieufnie śledzić, skąd je zaczerpnęła. Nie możemy przenosić naszego nowoczesnego wartościowania z jego naczelną ideą oryginalności na czasy, w których takie wartościowanie było jeszcze obce (dopiero powoli się rodziło).

przypominając tym współczesnych nam antropologów i socjologów, wszystkie narody o wysokim poziomie cywilizacji. Albowiem reguluje w sposób sprawiedliwy przynależność dzieci do ich rodziców, daje mężczyźnie powiernicę i kochankę w jego kłopotach i w pracy, tworzy tamę dla męskiej i kobiecej pożądlivosti, o wiele skuteczniejszą od takich czy innych duchowych zasad.

Związek ten, jak pisze dalej, ma opierać się na łądzie ewangelicznym: mąż jest zwierzchnikiem i głową rodziny, żona jego pomocnikiem, mąż ma obowiązek kochać swoją żonę, żona - ma go szanować. Owa miłość mężowska nie jest jednak chwilową fascynacją, namiętnością, lecz raczej przyjaźnią i poszanowaniem żony. Także i żona winna jest mężowi szacunek.

Jak się zdaje, Radziwiłłowa używa tu pojęcia przyjaźni w sensie nieostrym, potocznym i niekoniecznie tylko staropolskim. W sensie ścisłym przyjaźń zawsze, przynajmniej w kulturze chrześcijańskiej, pojmowana była jako *miłość braterska*, pozbawiona elementu podniecenia fizycznego czy namiętności. Stanowiła bardzo ważny rodzaj więzi emocjonalnej między ludźmi, opartej na poczuciu bliskości, akceptacji, podziwu, sympatii i wzajemnej chęci pomagania. Nieścisle rozumienie przyjaźni skupia się - jak widać - tylko na pewnych jej elementach składowych.

Radziwiłłowa, kreując wizję udanego związku małżeńskiego wie doskonale, że nie wystarczy wskazać tylko na pewne powinności i obowiązki, należy je też uzasadniać. Tradycja religijna, teologowie chrześcijańscy podporządkowanie żony mężowi uzasadniali tym, że Bóg jako pierwszego stworzył mężczyznę, obdarzył go większymi darami, a dopiero później postawił obok niego kobietę. Radziwiłłowa uzupełnia tę argumentację w sposób naturalistyczny: przyroda także uczyniła go lepszym, bo silniejszym, sprytniejszym a nawet o wyższym wzroście, z przenikliwym rozumem.

Sądzi także, że jeśli żona będzie szanować męża, unikać zjadliwości w mowie, okazywać mu łagodność i delikatność, to ją również będą szanować (chętnie uczące się na przykładach, a nie na słowach) własne dzieci, a także i służba. Trwałość i harmonia małżeństwa zależy zatem od wzajemnego szacunku obojga. Mimo owego podporządkowania żony mężowi mąż powinien traktować żonę jak równą sobie. Inaczej bowiem może łatwo dojść do tyranii niszczącej ład małżeński i- dodajmy- do zniszczenia ich przyjaźni. Tu Radziwiłłowa dotyka mocno drażliwej kwestii, zakłada bowiem przyjaźń przy postulowanej i deklarowanej jedynie, jak się zdaje w pierwszej chwili, równości stron relacji. Nie da się przecież uniknąć mężowskiego protekcjonizmu, bo żona jako kobieta jest słabsza i mniej stabilna fizycznie, jest zazwyczaj od niego młodsza i

podlega zmiennym namiętnościom i pragnieniom. I mimo że wnosi do małżeństwa posag (który-zresztą- powinien być szybko wypłacany przez rodzinę żony i mądrze wykorzystywany w małżeństwie), to przypada jej jedynie rola wykonawcy w kierowaniu gospodarstwem domowym i zajmowanie się wychowaniem dzieci oraz różnymi detalami w sferze prywatnej życia rodziny, podczas gdy mąż zabezpiecza i pomnaża dobrobyt materialny rodziny na zewnątrz, w sferze publicznej. Protekcjonizm, tak tutaj ewidentny, zdaniem filozofów analizujących fenomen przyjaźni, wyklucza równość stron. Radziwiłłowa nie popełnia tu jednak sprzeczności logicznej, ani nie jest też pierwszą skrajną feministką, jeszcze przed Simone de Beauvoir, domagającą się jakoby równości partnerskiej i zniesienia dominowania jednej ze stron. Także i w tym momencie, na swój własny sposób przedstawia tradycję Kościoła, według której pozycja i autorytet żony w zarządzaniu gospodarstwem domowym są, oczywiście, drugorzędne, małżonkowie mogą być równi natomiast wtedy, gdy chodzi o *równość moralną*, równość w godności małżonków.

Problemy z zapewnieniem dobrobytu materialnego mogą być poważną przeszkodą w harmonii małżeństwa i rodziny, w osiągnięciu szczęścia. Mimo to, autorka sądzi, że mąż i ojciec rodziny nie powinien z tego powodu podchodzić negatywnie do innego składnika szczęśliwego życia - radości z posiadanych dzieci. To prawda, często wydaje się, że ta radość byłaby większa przy pomyślniej sytuacji materialnej, ale autorka zapewnia, że w tym przypadku okazuje się często, iż gorsze warunki materialne czynią rodzinę silniejszą, dzieci są mocniej ze sobą związane i chętniej pomagają sobie w życiu. Są darem Boga i sprzeciwianie się jego woli wydaje się czymś nagannym. Także nienaturalne jest, jej zdaniem, narzucanie powołania i zawodu dzieciom, skoro przynoszą ze sobą owo powołanie od Boga. Największym darem, i to wcale niematerialnym, ze strony ojca i jego wkładem w ich kształtowanie jest wychowanie dzieci na ludzi godnych, z otwartym sercem i duszą, ku pomyślnemu życiu. Owszem, dobrze jest urodzić się w bogatym stanie szlacheckim, ale i ten nie zwalnia z obowiązku kształtowania jego przedstawicieli na ludzi pełnych umiaru, nie pogardzających niżej urodzonymi, uczciwych i otwartych. Tylko bowiem te dwie cechy charakteru wywołują powszechną przychylność u innych.

Podsumowanie

Każda interpretacja przeszłości zawsze czemuś służy: poszukiwaniu sensu, solidarności lub jako argument wymierzony w ideowego oponenta. W naszym przypadku owej interpretacji przyświeca dążenie do *wyważonego solidaryzowania się* ze stanowiskiem Radziwiłłowej.

Jak zostało tu bowiem pokrótce zasygnalizowane, Franciszka Radziwiłłowa w swoich *Traktatach* reprezentuje kobiece podejście do moralności, opierające się bardziej na harmonijnych związkach międzyludzkich niż na ogólnych zasadach i regułach obiektywnego rozumu, który nie musi liczyć się z harmonią, może stawiać na walkę, na sprzeczności będące źródłem zmian.

Fakt, iż to kobiety cenią harmonijne i zgodne stosunki międzyludzkie jest skutkiem wielowiekowego oddziaływania nań społeczeństw. Ono to eliminowało kobiety ze sfer życia, w których toczy się walka, rozgrywa się konkurencja z towarzyszącą jej przemocą. Eliminowało kobiety nawet z działalności filozoficznej, która w tradycji europejskiego filozofowania jest oparta na paradygmacie walki, w której filozof powinien być dobrym wojownikiem. Czas chyba, aby zacząć odkrywać kolejne karty w historii myślenia kobiecego. Nawet jeśli nie było ono realizowane w paradygmacie walki i spisywane w postaci potężnych, wielostronicowych traktatów. Nawet jeśli przy tym odkrywaniu ujawnia się głęboki tragizm ludzkiego życia. Taki tragizm wynika z naszej rozmowy z Radziwiłłową. Okazuje się bowiem, że nawet w tej dziedzinie życia, jaką jest życie rodzinne, życie w sferze prywatnej, mającej z założenia chronić przed niepokojami w sferze publicznej (sferze władzy, walki, przemocy) - niemożliwa jest harmonia. Związek małżeński łączy bowiem ludzi o rozbieżnych strategiach i skalach wartości, skazany jest zatem na walkę. I na zmienność. *Szczęśliwe życie, to znaczy udany(harmonijny) związek małżeński dwojga ludzi zawarty przez nich na całe życie musi pozostać w sferze ideału.*

Literatura

Радзівіл Ф.У. Выбраныя творы. Мн., 2003.

Buss D.M. Ewolucja pożądania. Przeł. B.Wojciszke. Gdańsk, 2000.

Nietzsche F. Dzieła zebrane. Berlin-Nev York, 1980. T. II.

Rękopis Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie. №2268-III.

Tatarkiewicz W. O szczęściu. Warszawa, 1985.

Рэзюме

Артыкул з'яўляецца спробай рэканструкцыі ідэалу шчаслівага жыцця, прадстаўленага ў маральна-дыдактычных трактатах Ф.У. Радзівіл. Гэтай рэканструкцыі спадарожнічае выяўленне жаночай перспектывы мыслення пісьменніцы, якую яна беспадстаўна атаясамлівае з мысленнем увогуле.

EPISTOLOGRAFIA FRANCISZKI URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ

Epistolografia Franciszki Urszuli Radziwiłłowej stanowi jedno z najciekawszych i najmniej zbadanych zjawisk w literaturze polskiej i białoruskiej XVIII wieku. Listy księżnej datowane na lata 1725-46, pisane po polsku i częściowo francusku, obejmują utwory wierszem i prozą (w liczbie ponad 1300), skierowane do osób z bliskiego i dalszego kręgu księżnej. Najczęstszym ich adresatem jest mąż Michał Kazimierz Radziwiłł, syn Karola Stanisława, kanclerza litewskiego, który – jak czytamy w dziennikach księcia – doprowadził do zerwania zaręczyn panny z Sewerynem Józefem Rzewuskim, synem hetmana polnego koronnego Stanisława Mateusza, by w 1725 r. pojąć Franciszkę Urszulę z Wiśniowieckich za żonę. Właśnie do męża Franciszka napisała pierwszy – pochodzący z 1725 roku – ze znanych nam listów. Zapiski do ukochanego mężczyzny stanowią drugą pod względem liczebności grupę rękopisów omawianego okresu i ustępują jedynie wierszom poświęconym różnej wagi, nierzadko tragicznym, wydarzeniom życia codziennego, wśród których znajdują się między innymi strofy poświęcone zmarłym dzieciom księżnej, wierszowane kołysanki, życzenia, opisy polowania, przyjazdu gości, sąsiedzkich wizyt, tańców i bali.

Najbardziej obszerną, wnikliwą analizę twórczości epistolarnej Franciszki Urszuli odnajdujemy w pracy Barbary Judkowiak. Ze względu na charakter listów, badaczka dzieli je na kilka grup, z których pierwszą stanowią różnej treści doniesienia, oznajmienia i komunikaty, zawierające *epizody życia codziennego i domowej codzienności, często sygnały tylko lub aluzje – dziś już nieczytelne – do spraw dobrze znanych adresatowi* [Judkowiak 1992, 19]. Reprezentatywnym, cytowanym przez Autorkę listem jest relacja z 4 sierpnia 1734 roku o obronie Nieświeża. Dynamiczna, ekspresywna narracja stanowi tu nie tylko cenne źródło historyczne, ale także uwypukla autokreację skazanego na uczestniczenie w jakże niebezpiecznym wydarzeniu podmiocie: *„Niespodziewanie wpadłszy do miasta Nieświeża najpierwej furwachty po wszystkich bramach rozstawili [...], rajtarię wszystkłą zabrali, a potem do mnie nic nie wiedzącej o niczym dwóch towarzystwa przysłali, prosząc o wydanie tych ludzi [tj. piechoty nadwornej], bo jeżeli dobrym sposobem nie wydam, tedy gwałtem brać i rewidować będą. Jam zaraz, uniosłszy się żalem i cholerą, powiedziała, że ich nie mam, bo choćbym miała, tedy bym – jako żadnym ordynansom niepodległa – onych nie wydała. Wtem dają mim*

znać, że ludzi moich zabierają. [...] Sama na otwartej kolasce wyjechawszy, wysiadłam [...] między to uszykowane i uzbrojone tałatajstwo i zaraz pytam, po co przyjechali i za którym ordynansem” [Judkowiak 1992, 20-21].

Innym typem listu omawianego przez badaczkę jest list-mowa, którego przykładem może być fragment supliki do regimentarza wojsk konfederackich z dnia 9 sierpnia 1734 roku, w której podmiot wypowiedzi wyraźnie zaznacza swą wyższość wobec adresata, która daje jej prawo do przyjęcia tonu dydaktycznego, mentorskiego. Jednocześnie list ten jest apelem kobiety o miłosierdzie i litość nad *uciemiężonym ludem*, stąd w zakresie elokucji hiperbolizowany tekst przesycony jest formami imperatywnymi (*daj ucho, skłoń serce*) oraz epitetami dobranymi tak, aby wywołać w czytającym litość i współczucie (*straszny sąd, przerażające lamenta, płaczliwa suplika*).

Duża część dorobku epistolarnego Franciszki Urszuli obejmuje listy-rozmowy, w których obecność domniemanego, lecz milczącego słuchacza, określają same formy tytułaturowe, które nie odbiegają od staropolskiej normy, np.: *Jaśnie oświeconemu księciu Jego Mości Radziwiłłowi, staroście przemyskiemu z serca, z duszy najukochańszemu mężowi i dobrodziejowi*.

Jednakże najbardziej interesujące dla współczesnego czytelnika są listy-wyznania. Tematyka listów Franciszki Urszuli Radziwiłłowej oscyluje wokół problematyki miłosnej, jednakże sprowadzenie zapisków do jednego tylko wątku byłoby dużym uproszczeniem. Miłość przedstawiona w epistolografii jest zróżnicowana i wielowymiarowa, tak jak różne są jej obiekty: inaczej opisywane jest przepelnione gorącą namiętnością i szczerym oddaniem uczucie do męża, odmiennie – przywiązanie i szacunek do teściowej, jeszcze inaczej – troska o losy swojej dalszej rodziny, krewnych, znajomych, czy wreszcie lokalnej społeczności. Nie mniej ważne miejsce w rozważaniach księżnej zajmują relacje o stanie jej zdrowia w wymiarze cielesnym i duchowym, a także nacechowane troską refleksje dotyczące wydarzeń o skali lokalnej i krajowej. Tak więc, różnorodność tematyczna listów pozwala wyróżnić kilka płaszczyzn ich analizy, z których zasadniczą wydaje się opis wyłaniających się z badanego materiału relacji między Franciszką Urszulą a Michałem Kazimierzem Radziwiłłem. Opis tych relacji musiał być jednak zgodny z obowiązującymi w epoce wyznacznikami sztuki pisanego listu. Staropolska ars epistolandi zakładała kunsztowność formy, nacechowanie utworu pierwiastkami intelektualnymi i zmysłowymi zarazem, wykorzystanie oryginalnych epitetów, metafor i śmiałych porównań, unikanie powtórzeń i długich wywodów tak, aby utwór zdawał się lekki i miał znamiona żywiołowości i prostoty. Efekt spontaniczności wynikał również z nasycenia tekstu zwrotami

potocznymi, familiarnymi, nierzadko poufałymi, a także z preferowania nieskomplikowanej, opartej w dużej mierze na parataksie składni. Styl – ściśle implikowany przez treść – dopuszczał pewną dowolność, związaną z typem relacji między nadawcą i adresatem. Powszechnie wykorzystywano makaronizmy.

Księżna Franciszka Urszula dobrze znała powyższe reguły, zapewne w jej zbiorach bibliotecznych przechowywane były w tzw. listownikach wzorce listów na różne okazje i o różnorodnej tematyce, którymi mogła posłużyć się kochająca żona pisząc do swojego oblubieńca. Pozycja Franciszki jako kobiety nakazywała jej jednak przyjąć – nawet wobec najbliższej jej sercu osoby – postawę pełną pokory, oddania i szacunku. Nie można wszak zapominać o tym, że tradycyjny świat szlachecki upowszechniał – również dzięki naukom biblijnym – przekonanie o kobiecie jako kapłance domowego ogniska, zajmującej się gospodarstwem, wychowaniem dzieci oraz wspieraniem męża. Przy wyborze życiowej partnerki szlachcic kierował się wielkością jej posagu, pochodzeniem („zacnością domu”), koligacjami i wpływami rodu. Aranżowane małżeństwa trwały długo, były bowiem transakcjami zawieranymi na całe życie, zgodnie z nakazami religii i tradycji między małżonkami panował wzajemny szacunek, lojalność, przyjaźń. Związana węzami małżeńskimi kobieta stawiała się *klejnotem drogim i ozdobą męża*, co potwierdzają ówczesne testamenty, listy, intercyzy i pamiętniki [por. Bystoń 1993, Bogucka 1998, Bogucka 1994, Kuchowicz 1975, Gałaj 1998]. Jej obowiązkiem było bezwzględne oddanie mężowi, służenie mu i darzenie należnym szacunkiem, czego dowody niewątpliwie odnajdujemy w zapiskach Franciszki Urszuli.

Właśnie do ukochanego męża księżna kieruje najwięcej listów. Zapisy te łączy wielkie, graniczące z poświęceniem oddanie dla wybranka, który w epistolografii jawi się jako niezmienny obiekt uwielbienia i zachwytu. Idealizacja adresata stanowi niewątpliwie dowód ogromnego przywiązania i szacunku Autorki, osiągnięta ona została dzięki wykorzystaniu różnorodnych środków stylistycznych. Wstawki, wtrącenia, a niekiedy całe zdania w języku francuskim stanowią w listach nie tylko dowód erudycji Franciszki Urszuli, ale są jakby woalką, zasłoną, pozwalającą pisać o najbardziej intymnych, osobistych odczuciach, bez obaw o zdemaskowanie ich przez przypadkowe, niepożądane osoby. Ciągłe nastawienie na adresata, niezmienna obecność ukochanego widoczna jest nawet po pobieżnym przejrzeniu listów, które swoją tytułaturą ujawniają uwielbienie i adorację zakochanej kobiety, nie odbiegają też od staropolskiej normy: *Mój serdecznie w życiu najukochańszy Michasińku Dobrodzieju!, kochany mężu i Dobrodzieju!, Najukochańszy Mężu!, kochany Michaleńku!, moje kochanie serdeńku!, panie i dobrodzieju miłościwy, najukochańszy*

Michasięku, mężu i dobrodzieju mój najmilszy. Nie mniej ciepłe zwroty odnajdziemy w samych listach, w których oddana żona zwraca się do swego oblubieńca słowami *mój Panie, jedyna pociecho mej duszy, mój mężu kochany; jedyne kochanie*, określa go jako *Pana życia, serca, zdrowia, doli*, swoim *obrońcą, panem, opiekunem, księciem*. W jednym z wierszowanych listów księżna stawia męża na drugim miejscu po Stwórcy świata: *Ten tytuł daje ci żona kochana: / Po Bogu nie mam oprócz Ciebie Pana!* Dowody zachwytu i oddania odnajdujemy również w części końcowej, w której autorka czule żegna ukochanego zapewniając go o swej głębokiej i wiecznej miłości oraz bezgranicznym oddaniu. Stałym, choć modyfikowanym elementem listów jest podpis: *Waszej księżęcej Mości z duszy, serca najukochańszego męża i dobrodzieja z serca i dobrodzieja z serca, duszy najukochańsza żona najniższa podnóżka Radziwiłłowa.*

Stała i – jak zapewnia autorka – wieczna miłość Franciszki do męża stanowi oś kompozycyjną listów, na którą nakładają się jedynie wątki obyczajowe, które – chociaż nie mniej ważne – przekazywane są przez księżną z dystansu, który pozwala jej skupić się na tym, co najbliższe jej sercu. Stąd, słowem-kluczem utworu jest odmieniana przez wszystkie przypadki miłość, dana raz na zawsze, pełna wiary i ufności, wieczna i niezmienna. To właśnie ona zapewnia właściwy osąd rzeczy ziemskich oraz zbliża do spraw boskich, ponadczasowych, uniwersalnych, a więc najważniejszych w życiu każdego chrześcijanina. Bóg jako źródło tej miłości pozwala wytrwać przy wybraną, a także udźwignąć ciężar duchowych pokut i obowiązków wynikających z bezgranicznego oddania się oblubieńcowi. Bezmiar i potęgę uczucia określają słowa księżnej: *Punktualna pamięć Waszej Księżęcej Mości Dobrodzieja konwikuje serce moje [...] Ale się też wspólnym nagradza obligiem, bo lubo z przysięgłej powinności adoruję Waszą Księżęcą Mość Dobrodzieja, gdyby się jednak mogło co nazwać nadnaturalną miłością zwyciężyłabym wszystkich...* O uczuciu Franciszki świadczą też wyznania, w których zapewnia ona Michała o życiowym związaniu jej osobistego losu z wybrankiem, który jako jedyny jest w stanie utrzymać ją w dobrym zdrowiu i przy zdrowych zmysłach: *Oszaleję bez prezencji kochanego dobrodzieja, Życ bez Waszej Księżęcej Mości dobrodzieja nie mogę, Będziesz pospieszał, kochany Michaleńku, do tej, co żyć bez ciebie nie może...* Nieprzypadkowy jest więc wniosek N. Rusieckiej, że w listach poetyckich Franciszki Urszuli dominują i niezmiennie krzyżują się trzy główne motywy: *uwielbienie dla męża z jednoczesnym ciągłym zapewnianiem go o swojej miłości i oddaniu; smutek, strach, troski, związane z długą nieobecnością ukochanej osoby i wreszcie – zazdrość, nieufność, wåtpliwość* [Rusieckaja 2002, 95].

Aż trudno uwierzyć, iż droga do tego tak namiętnego i szczerego uczucia wiodła nie poprzez pełne uniesień spotkania i romantyczny zachwyty, lecz determinowana była chęcią ustatkowania się Michała, który – jak opisuje A. Sajkowski – od dawna rozglądał się za kandydatką na żonę: *W tym czasie spędzał wesołe tygodnie w trybunalskim Lublinie i miał tam swoje inklinacje, „bo siła pięknych panien było”. Szczęściem, że w kilku się naraz kochał i nic z mariażu nie wyszło. Do ołtarza miał poprowadzić osobę, o której na jesieni tegoż roku [1724] coś niecoś słyszał od Anny z księząt Wiśniowieckich Ogińskiej starościny gorzkowskiej. Była to dobiegająca lat dwudziestu księżniczka Franciszka Urszula, córka Janusza Wiśniowieckiego wojewody krakowskiego [Sajkowski 1965, 143].* Plany kawalera mogły jednak napotkać na przeszkody ze strony jego matki, która – chociaż gorąco namawiała syna do ożenku – była zwolenniczką mariażu z jakąś księżniczką z linii niemieckiej. Nie mając dostatecznego wpływu na syna, próbowała za wszelką cenę zatrzymać go przy sobie popadając *w cholere*, kładąc się do łóżka i udając śmiertelnie chorą. Niełatwe były też początki znajomości z samą księżną, co opisuje w swoich dziennikach sam Michał Kazimierz: [Józef Miaskowski, cześnik poznański] *przyprowadził mnie do księżniczki, uznałem, że młoda i piękna jednakże dla ciemna w pokojach źle iluminowanych nie mogłem discernencyji uczynić, niedługo potem poszliśmy na kolację. Stół ekstrema wielki i lubo świec było siła ja i tam przypatrzeć się nie mogłem, księżniczkę posadzili na jednym końcu stołu a ja na drugim przez świece, com mógł widzieć to mi się twarz piękna wydawała, ale oczy krzywe. Po kolacji w pokoju księżninym zasiedliśmy za łóżkiem, tam dosyć ciemno było. Księżniczka mało mówiła, tylko drugie damy. Tego wieczoru ani sposobu nie miałem widzieć się ni twarzy, ni rozumu. Poszliśmy do stancji i ja całą noc nie spałem żałując tu przybycia mego [Sajkowski 1965, 146].*

Jednakże Opatrzność czuwała nad Michałem niezmiennie. Przy jednym z następnych spotkań księżna zaskoczona nagłym wejściem przyszłego oblubieńca wypuściła z rąk książkę, która otworzyła się na stronie ze słowami: *kończ coś zaczął, ja ci dopomogę*. Odczytując te słowa jako przesłanie boskie, zapytał Franciszkę o to, czy może według nich postąpić. Mając jej przyzwolenie *rękę [jej] pocałował i od tego momentu kochać strasznie zaczął*. Zaręczyny odbyły się 10 lutego 1725, a ślub 22 kwietnia. Związku Michasia długo nie chciała zaakceptować jego matka, która przez długi czas utrzymywała chłodne stosunki z synową i złagodniała dopiero po przyjściu na świat w 1734 r. wnuków: Janusza i Karola [Sajkowski 1965, 152].

Płomiennie wyznania zakochanej kobiety zdają się przekonywać czytelnika o szczęściu i harmonii duszy Franciszki. O stanie jej ducha decyduje jednak nie tylko uwielbienie swego obiektu, lecz także poczucie

nieskończonej tęsknoty podczas jego nieobecności. Opisy pragnienia ujrzenia Michała, pytania o datę jego powrotu do Nieświeża, a także refleksje związane z cierpieniem wynikającym z oddalenia ukochanego zajmują ważne miejsce w epistolografii pani Radziwiłłowej. Motyw tęsknoty i nierozłącznego z nią smutku występuje w wielu listach, między innymi w tych z datami 2 kwietnia 1727, 26 listopada 1741, 15 września 1751 i innych. Przewagę wspólnego przebywania nad stanem osamotnienia Franciszka tłumaczy racjonalnie, chociaż jej następstwem jest wewnętrzne rozdarcie i niepewność. Po pierwsze, obecność ukochanego męża przynosi sercu więcej słodyczy, niż towarzystwo *całego świata*, po drugie – pozwala zaspokoić pragnienia i żądze i wreszcie po trzecie – sprzyja powiększeniu rodu, co może jedynie umocnić jego pozycję.

Samotna, wyczekująca powrotu męża kobieta pocieszenie znajduje w nadziei szczęśliwego przyjscia na świat potomka. Stan zdrowia, konsultacje z lekarzami, zabiegi zdrowotne przyszłej matki, a potem szczęśliwe narodziny stanowią jedne z najmocniej akcentowanych przez autorkę informacji w listach do męża. Wiadomościom tym towarzyszy nie tylko wielka radość, przekonanie o szczególnej opatrności i łasce boskiej, dzięki której potomkowie są silni i zdrowi, co skrupulatnie odnotowuje ich matka, ale także troska o materialne zabezpieczenie przyszłości przyszłych spadkobierców. W liście z dnia 16 kwietnia 1734 Franciszka – zawiadamiając męża o szczęśliwych narodzinach – wykorzystuje często stosowaną w owym czasie poetykę snu, z którego nagle należy się obudzić, aby zapewnić swojej rodzinie dobrobyt i należną pozycję. Wiele radości, ale i matczynej troski przynosi Franciszce wychowanie dorastających dzieci, o czym księżna informuje męża wielokrotnie, podkreślając swoje cierpienie i ból, jeżeli pociechy chorują: *Córki moje bardzo na kaszel chore, osobliwie Karolina: jak się zakaszle, to prawie pół godziny bez zmysłów. Ja sama ledwie żyję. Prawdziwy czyściec za grzechy moje wycierpię.*

Poczucie osamotnienia potęguje milczenie Michała, który nieregularnie odpowiada na listy. Pomimo żalu i rozgoryczenia, lojalna żona zapewnia ukochanego, że swój ból i cierpienie powierza jedynie Bogu, który dzięki modlitwie przynosi jej pocieszenie i ukojenie. Nie pomija jednak milczeniem uczucia odrzucenia, pisząc w liście z dnia 11.05.1738, że nie opisuje swoich spraw, bowiem zapewne nie mają one dla adresata żadnego znaczenia. Ponadto zarzuca Michałowi brak chęci powrotu do Korelicz i niedbałość o sprawy rodzinne: zawiadania o niezbędnych wydatkach. W innym liście, z dnia 30.01.1733 wprost wypomina mężowi: *Dziwno mi [...], że Wasza Księżęca Mość, mając racje pewnej ciekawości o zdrowie moje w terażniejszą porę, nie pytasz się o nim. Więc ja dla umartwienia i na pomstę swoją nic więcej nie*

donoszę... W jeszcze innym piśmie: O naszych sukcesach rzetelniej się Wasza Księżęca Mość za przybyciem swoim dowiesz. Mnie się już uprzykrzyło o tym pisać, o co Wasza Księżęca Mość nie dbasz. W zapiskach z 23 maja 1733 wierna żona obwinia męża o rozwiązły tryb życia: skorom się dowiedziała o częstych balach i traktamentach Waszej Księżęcej Mości, całem się dziwować przestała, że spóźniona ekspedycja, gdyż po takich zabawach czasu nie było do poczty [Judkowiak 1992, 29-30].

Oddalenie, oczekiwanie męża nie tylko budzą gorycz i smutek, lecz powodują utratę chęci do życia, brak powodów do cieszenia się codziennością, wędnięcie, jak kwiat bez wody, a także płacz i szlochanie:

*Wszystko, cokolwiek biorę albo kładę,
To ma niesmaki, nikiżemność i wadę.
Najpiękniejszy dzień, jasność i pogoda,
Muzyka, tańce, śpiewanie lub moda:
Za nic to wszystko! Osobność mi miła,
Przed nią swe żale miłość wynurzyła.*

[Judkowiak 1992, 47]

Listy księżnej – dzięki nasyceniu ich intymnymi wyznaniem – stanowią świadectwo prawości charakteru Autorki, która – żywiąc przekonanie o konieczności wypełniania woli boskiej i postępując zgodnie z regułami etyki chrześcijańskiej – jawi się jako wzorowa żona i matka. Obraz nieskazitelnej niewiasty dopełniają listy Franciszki adresowane do innych osób: teściowej, Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej, dzieci Janusza i Karola, Stanisława Leszczyńskiego, Antoniego Pocieja, Janusza Wiśniowieckiego. W liście z dnia 2 lutego 1734 r. skierowanym do teściowej Franciszka opisuje wydarzenia, związane z wydarzeniami po śmierci króla Augusta II, kiedy to w okolicach majątku Radziwiłłów aktywnie działali zwolennicy byłego króla Stanisława Leszczyńskiego. Franciszka znalazła się wówczas w bardzo trudnej, niebezpiecznej sytuacji, ponieważ jej mąż był zwolennikiem popieranego przez Wschód Augusta III. Będąc świadkiem rabowania nieświeskiego majątku rodowego, księżna – nie zważając na swoje zdrowie – prosi teściową o przekazanie jej mężowi prośby o pozostanie dla bezpieczeństwa w Krakowie. W innym liście, z dnia 28 marca, donosząc o kolejnych rozbojach uzala się nad koniecznością dalszej rozłąki z Michałem, który nie powinien wracać do Nieświeża, ponieważ mógłby narazić się na ataki przeciwnego obozu. Idealistyczny wizerunek księżnej dopełniają jej słowa z listu datowanego na 22 listopada 1741, w którym Franciszka – przywołując imię swego męża – odwołuje się również do swojego czystego sumienia oraz umiłowania Boga i ojczyzny. Na wolę bożą powołuje się również Franciszka pisząc do swoich dzieci o zaszczytach, jakich dostępuje ich ojciec: zapiskach z dnia

9 listopada donosi o nadaniu Michałowi Kazimierzowi tytułu hetmana polnego litewskiego.

Listy adresowane do rodziny cechuje większy – w porównaniu z epistołami do męża – dystans, mniejsza wylewność, nastawienie na przekazanie większej ilości informacji, przy ograniczeniu odautorskiego komentarza, stąd widoczna w zapiskach dbałość o szczegóły, fabularność akcji, ograniczona skłonność do osobistych zwierzeń.

Zapiski księżnej stanowią interesujący materiał nie tylko dla przeciętnego czytelnika, ale i dla historyka literatury. Treści w nich zawarte pozwalają lepiej zrozumieć historię rodu Radziwiłłów linii nieświeskiej, opiewają też dzieje ziem polskich i litewskich (dzisiejszych białoruskich) w czasach wielkiego historycznego zamętu. Listy niosą ze sobą także ważne przesłanie o ówczesnym systemie szlacheckich wartości, prezentują obraz kobiety niezłomnej, odważnej, gotowej do poświęceń, wierzącej w wieczną miłość i niezłomność wiary, która pozwala przetrwać nawet najtrudniejsze czasy. Język i styl XVIII-wiecznej epistolografii Franciszki Urszuli wciąż stanowi nieodkryty obszar, czekający na swojego badacza.

Literatura

Bogucka M. Białogłowa w dawnej Polsce: kobieta w społeczeństwie polskim XVI-XVIII wieku na tle porównawczym. - Warszawa: Trio, 1998. - 225 s.

Bogucka M. Staropolskie obyczaje w XVI-XVII wieku. - Warszawa: PIW, 1994. - 229 s.

Bystron J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVII, t.1. Warszawa: PIW, 1994. - 474 s.

Bystron J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVII, t.2. Warszawa: PIW, 1994. - 592 s.

Gałaj R. Życie codzienne szlachty polskiej w okresie sarmatyzmu. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 1998. - 152 s.

Judkowiak B. Słowo inscenizowane. - Poznań: Wydawnictwo WiS, 1992. - 146 s.

Kuchowicz Z. Obyczaje staropolskie. - Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975. - 481 s.

Rusieckaja N. Paetycznyja listy Franciszki Urszuli Radziwił // Pracy kafiedry historyi biearuskaje litaratury Biełdziażuniwersiteta. Wypusk treci. Mińsk: "Prawa i ekanomika", 2002. - 91-102.

Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. - Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1965. - 256 s.

Рэзюмэ

Артыкул прысвечаны эпісталаграфічнай спадчыне Ф.У. Радзівіл. Лісты княгіні 1725-1746 гадоў, напісаныя па-польску і часткова па-французску, адрасаваныя асобам з бліжэйшага кола сям'і і знаёмых аналізуюцца пры выкарыстанні польскамоўных прац вядомых даследчыкаў А. Сайкоўскага, Б. Юдковяк і інш.

OBRAZ FRANCISZKI URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ W DRAMACIE SIARHIEJA KAWALOWA "FRANCISZKA, ABO NAVUKA KACHANNIA"

„Вяртанне да кніжных ведаў, назапашаных нацыў за тысячу гадоў, магчымае праз практыку інсцэніроўкі літаратурнай класікі. Найбольш плённа ажыццяўляе такія праекты драматург Сяргей Кавалёў, які інсцэніраваў творы Яна Баршчэўскага, Саламеі Пільштыновай-Русецкай, Уладзіміра Караткевіча ды іншых у п’есах *Звар’яцелы Альберт, Саламея, Заяц варыць піва, Трыстан ды Ізольда*” [Васючэнка 2003, 11] - pisze we wstępie do książki *Сучасная беларуская драматургія* Piatro Vasiuczenka.

O charakterze swej twórczości dramaturgicznej mówi sam Siarhieј Kavalou wyraźnie zaznaczając, iż pracuje nad tzw. „projektem hermeneutycznym”, który zrodził się na skrzyżowaniu jego zainteresowań filologicznych i miłości do teatru: „Wszystko zaczęło się od dość bolesnego uświadomienia sobie, że w literaturze białoruskiej XVI-XIX wieku nie było utworów dramatycznych na poziomie powieści rycerskich *Bawa i Tryszczan*, pamiętników Salomei Pilsztynowej z Rusieckich, książki Jana Barszczewskiego *Szlachcic Zawalnia albo Białoruś w opowiadaniach fantastycznych*” [Kawalou 2004, 10]. Kavalou dąży zatem do tego, aby „przetłumaczyć” te oraz inne utwory z dawnych epok na język współczesnego dramatu, zaktualizować spuściznę literacką i oryginalnie ją zinterpretować [Kawalou 2004, 10]. Realizację tego zamierzenia twórczego dostrzegamy w utworze *Franciszka, abo Nawuka kachannia*.

Analizowany dramat zajmuje bez wątpienia ważne miejsce w całym dorobku dramaturgicznym Siarhieј Kavalowa. Umiejętna konstrukcja świata przedstawionego, liczne analogie do rzeczywistości historycznej (postaci, zdarzeń, miejsc), oryginalna kreacja postaci literackich, zarówno głównych, jak i drugoplanowych czy nawet epizodycznych potrafi wywołać zainteresowanie odbiorcy i nadaje utworowi nowatorski i oryginalny charakter. Pomijając cały szereg interesujących zagadnień zaprezentowanych w analizowanym dramacie, skupimy się na sposobie kreacji głównej bohaterki dramatu Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.

Księżna Franciszka Urszula Radziwiłłowa (1705-1753), żona Michała Kazimierza zw. Rybeńko, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego rezydującego w Nieświeżu, matka głośnego Karola Panie Kochanku, interesuje nas przede wszystkim jako poetka i dramatopisarka. Recepcja twórczości i pamięć o literackich dokonaniach

księżnej nie sprzyjały przez długie lata sprawiedliwemu, na miarę zasług ukształtowanemu obrazowi jej dorobku oraz działalności kulturalnej. W wielu ważnych słownikach czy kompendiach literackich nie znajdziemy jej nazwiska, w innych poświęca się jej miejsce marginalne. J. Krzyżanowski w przewodniku encyklopedycznym po literaturze polskiej tak oto podsumowuje literacką aktywność Franciszki Radziwiłłowej: „Utwory te uderzają prymitywizmem, autorka bowiem, która знаła dramat francuski, skoro przełożyła 3 komedie Moliera, wyrosła w starych tradycjach, sięgających średniowiecza, i szła śladem, przerabiając na scenę czytane romanse, bajki, nowele czy żywoty świętych. [...] Twórczość ta, przypominająca metody M. Reja czy W. Potockiego, produkt bezstylowej kultury pani Nieświeża, rozmiłowanej w świecie baśni, interesująca bardziej dla folklorysty niż dla historyka literatury pisanej, wprowadzała tematykę bardzo różnorodną, niepozbawioną swoistego wdzięku” [Krzyżanowski 1985, 272]. Krzyżanowski zauważa jednakże, iż dramat barokowy, choć nie zdobył się na żadne dzieło naprawdę wybitne, wykazał wielką żywotność i prężność jako dziedzina twórczości pisarskiej sięgająca głęboko w przeszłość, a zarazem rzutuująca w przyszłość [Krzyżanowski 1972, 149]. Ważną rolę w przybliżaniu spuścizny literackiej Franciszki Radziwiłłowej, obok polskiej badaczki Barbary Judkowiak [Judkowiak 1992], odegrali białoruscy historycy literatury i tłumacze. Znawczynie literackiej spuścizny księżnej Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, Żanna Niekraszewicz-Karotkaja w roku 2002 wydała monografię poświęconą dramaturgii Radziwiłłowej [Некрасэвіч-Кароткая 2002], ponadto K. Kamiejsza, N. Rusiecka, A. Astraucou, A. Kanapielka, Ż. Niekraszewicz-Karotkaja, A. Chadanowicz, V. Areszka, A. Volski, Z. Kołas, N. Hardzijenka, H. Żarko przetłumaczyli na język białoruski liczne dzieła Franciszki Radziwiłłowej. W roku 2003 zostały one zebrane i opublikowane w osobnym tomie w serii “Беларускі кнігазбор”. Tom ten, opatrzony przedmową Żanny Niekraszewicz-Karotkiej i Natalli Rusieckiej, zawierający liczne wiersze, sześć dramatów (*Безразважлівы суддзя, Золата ў агні, Гульня фартуны, Распуснікі ў пастцы, Суддзя, пазбайлены розуму, Каханне-дасканалы майстра*), trzy traktaty (*Пра ўзаемныя абавязкі мужчыны і жанчыны, пра ветлівасць і дабрадзейнасць, Дачыненні з іншымі і скрытасць, Пра шлюб*) oraz trzydzieści dziewięć listów z bogatymi komentarzami S. Kavalowa, N. Hardzijenki, Ż. Niekraszewicz-Karotkaj stanowi niezwykle cenne źródło dla historyków literatury [Радзівіл 2003]. Jak trafnie zauważyły autorki przedmowy do wspomnianego tomu: „Францішка Уршуля Радзівіл стаяла ля вытокаў беларускага прыгожага пісьменства. Яна настойліва шукала ў ім свае сцежкі-

дарожкі, ішла часам навобмацак і не заўсёды знаходзіла тое, што хацела б. Ды нам цікавыя і твая пошукі. Без яе творчасці немагчыма ўявіць праўдзівую панараму шматмоўнай літаратуры Беларусі” [Радзівіл 2003, 6]. Dużo uwagi białoruskie badaczki poświęcają także roli stworzonego przez Franciszkę Radziwiłł teatru w Nieświeżu: “Само заснаванне і дзейнасць тэатра ў радзівілаўскай рэзідэнцыі ў Нясвіжы, далучэнне праз яго да высокага мастацтва шырокіх колаў беларускага грамадства-найвялікшая заслуга нясвіжскай асветніцы”[Радзівіл 2003, 24].

Dramat S. Kavalowa *Franciszka abo Navuka kachannia* został opublikowany w oryginale po raz pierwszy w 2001 roku w siódmym numerze czasopisma „Полымя”, w 2005 roku dramat ukazał się w wydaniu książkowym [Кавалёў 2005], natomiast w przekładzie na język polski w roku 2004 wraz z trzema innymi dramataми: *Tristan i Izolda lub powrót romansu, Cztery historie Salomei, Zmęczony diabeł* [Kawalou 2004, 141-216]. Ramy czasowe dramatu wyznaczają konkretne daty, mające swe odpowiedniki w czasie historycznym. Akcja utworu rozpoczyna się w sierpniu 1752 roku, a kończy w listopadzie 1755 roku. Wszystkie zaprezentowane zdarzenia dzieją się w Nieświeżu. Rozpisana na dwa akty i pięć scen sztuka stanowi w istocie studium kobiecej psychiki. Kavalou ukazuje nam tytułową bohaterkę z kilku różnych perspektyw. Dla realizacji swego zamierzenia twórczego dramaturg starannie selekcjonuje określone fakty z biografii księżnej, tworząc tym samym swój, Kavalowowski jej wizerunek. Postać księżnej Franciszki Radziwiłłowej pojawia się już w pierwszej scenie dramatu. Z didaskaliów rozpoczynających utwór dowiadujemy się, iż Franciszka siedzi za sztalugami i maluje. Kiedy zatem Franciszka pojawia się w świecie przedstawionym utworu wiemy o niej niewiele. Wypowiedzi i działania postaci, a także liczne, choć niezbyt rozbudowane didaskalia są niezwykle pomocne w prezentacji głównej bohaterki. Jak wiemy, zasadniczym sposobem działania dla bohatera dramatu jest wypowiedanie się [Głowiński 1975, 394], bohater ujawnia się w nim z reguły o tyle, o ile się wypowiada. Przy czym ważna dla nas będzie nie tylko sama treść wypowiedzi, ale i sposób jej wypowiedzenia. W zależności od sytuacji, nastroju i adresata swej wypowiedzi Franciszka przemawia z oburzeniem, nieco zasmucona, uroczyście, niepewnie, bezradnie, spokojnie, pouczająco, bądź też z zadowoleniem. Wraz z rozwojem świata przedstawionego przybywa informacji na temat księżnej. W scenie pierwszej dramatu Kavalou prezentuje Franciszkę jako osobę stanowczą, wymagającą i surową w stosunku do swych dwórek. Kiedy podczas pozwania do obrazu jedna z nich zaczyna się wiercić nakłada na nią „dotkliwą” karę – przełożyć z języka łacińskiego

wiersz *Ut dominam teneas* ...Ta krótka scena dostarcza nam kilku istotnych informacji na temat naszej bohaterki. Dobrze znała łacinę i umiejętnie się nią posługiwała na co dzień, była miłośniczką twórczości Owidiusza, w szczególności zaś jego *Sztuki kochania*, którą częstokroć cytowała, dbała o staranne wykształcenie swoich dwórek, od których wymagała nienagannyh manier. Kiedy jedna z dwórek pokazuje język wychowawicy Teresce daje jej srogą reprymendę: „Мельпамена, ты паводзіш сябе брыдка. Мусіш перакласці з французскай мовы сентэнцыю...” [Кавалёў 2005, 137]. Powyższy cytat, a także kolejne partie tekstu prezentują nam Franciszkę jako osobę wymagającą obcowania ze światem na swój sposób, czyli na modłę poetki, twórczyni, artystki. Widzimy, że porozumiewa się najlepiej z kimś, kto poetycko odczuwa świat, kto obdarzony jest skłonnością do artystycznej kontemplacji, życiowej pasji. Wypowiedzi Franciszki świadczą o jej erudycji literackiej i wysokim stopniu kultury humanistycznej. Język staje się tu więc narzędziem autocharakterystyki głównej bohaterki. W strukturze postaci dramatu *Franciszka, abo Navuka kachannia* przewagę uzyskują elementy psychologiczno-moralne, osadzone w kontekście funkcjonowania rodziny książęcej. Ukazując więzi rodzinne, budujący je system zależności materialnych, a przede wszystkim emocjonalnych, troska o wychowanie dzieci, szczerłość i serdeczność w codziennych kontaktach składają się bez wątpienia na apologię cnót księżnej Franciszki. Franciszka jest wymagająca i władcza także w stosunku do swego syna Karola. Krytycznie patrzy na jego skłonności do alkoholu i lekkomyślny stosunek do życia. Ma nadzieję, że z pomocą teatru uda jej się naprawić trudny charakter syna. W utworze zaprezentowany zostaje także stosunek Franciszki do przyjaciół i krewnych. Kiedy do Nieświeża przybywa Anna Mycielska z bratem Stanisławem przyjmuje ich niezwykle serdecznie, okazując swe zadowolenie z ich przyjazdu. W kreacji wizerunku Franciszki Radziwiłł znacząca rolę odgrywa dialog Franciszki z Anną, który mówi o jej spojrzeniu na miłość małżeńską. Według Franciszki miłość małżeńska wymaga ogromnego wysiłku, trzeba ją zatem pielegnować i chronić. Miłość jest dla Franciszki wszystkim, czym tylko może być, potrafi dać upojenie rozkosznej chwili, uobecnia pierwotną siłę natury. W dialogu Franciszki z Anną wyraźnie widać, że jego struktura językowa podporządkowana została ściśle zasadom dramaturgicznego studium postaci, ich indywidualno-psychologicznych i społecznych uwarunkowań. W odbiorze Anny Franciszkę cechuje zbyt ni idealizm: „пакінем паэзію ў спакоі, жыццё вакол нас зусім не такое, як у вершах” [Кавалёў 2005, 142]. Sama Franciszka jest natomiast dumna, że jej miłość do męża przetrwała tak długo, oraz że wraz z Michałem

wytrwali w małżeńskiej wierności: „Пачыналіся і заканчваліся войны, нараджаліся і паміралі нашыя дзеці, а мы заставаліся закаханымі і вернымі адзін аднаму” [Кавалёў 2005, 142]. Dla Franciszki miłość ma moc ocalającą, dlatego uzala się szczerze nad Anną i jej życiem pozbawionym miłości. Scena pierwsza dramatu dostarcza nam też pewnych informacji na temat stosunku Michała Radziwiłła do żony. Jest on opiekuńczy, troskliwy i czuły, co odzwierciedlają liczne zwroty: Франусенька, Франуся, рыбанька, жоначка. Stałym elementem opisu w dramacie Kavalowa jest ukazywanie skali uczuć, co realizowane jest zarówno przez gromadzenie określeń (przysłówek, przymiotników), jak i przez dobór odpowiednich leksemów zawierających w sobie intensywność cechy.

W drugiej scenie dramatu Kavalou skupia się przede wszystkim na zainteresowaniach teatralnych Franciszki Radziwiłłowej. Do utworu wstępują nowe postaci, Książdz i Jakub Fryczyński, przyjaciel księżnej i to oni głównie dopełniają obraz Franciszki zrealizowany w dramacie. Książdz ma dość krytyczny stosunek do twórczej aktywności księżnej: „Але чаму могуць навучаць легкадумныя камедыі княгіні, каго яны могуць выхаваць?” [Кавалёў 2005, 146]. Zgoła odmienny stosunek prezentuje natomiast Jakub Fryczyński. Z zapalem bierze udział w przedstawieniach teatralnych, umiejętnie przydziela role, dba o jak najlepsze efekty sceniczne. Mając pełną świadomość tego, iż księżna żyje w nierealnym i nieco wyimaginowanym świecie, świecie rządzącym się własnymi prawami, mającym własną autonomię, ze wszech miar pragnie zachować ten nieświeski porządek. Wykazuje niezwykłą troskę o to, aby ów świat nie uległ zmianie. Kiedy w Nieświeżu pojawia się Anna i Jakub przeczuwa, iż może stanowić ona zagrożenie dla zastanego porządku, otwarcie stwierdza: „кожны чалавек мае права бачыць сусвет вакол сябе такім, якім хоча. Не варта разбураць гэты прыгожы, але крохкі сусвет выпадковымі праўдамі жыцця” [Кавалёў 2005, 149]. Te dość enigmatyczne słowa mogą być początkowo niezrozumiałe w odbiorze. Wprowadzenie w końcowej partii sceny dialogu Talii i Melpomeny rzuca nowe światło na wizerunek Franciszki. Franciszka, osoba jakoby wierząca w siłę miłości małżeńskiej i wierność męża, dla której doświadczenie miłości zdawało się być najwyraźniejszym doświadczeniem własnej egzystencji, była niejednokrotnie zdradzana przez Michała i to – o ironio losu - z dwórką Melpomeną. Stosunek Talii i Melpomeny do Franciszki jest wyraźnie ironiczny. Dwórki twierdzą, że to honor, dobre wychowanie i szlachetność nie pozwalają jej widzieć tego, co dzieje się wokół niej. W scenie trzeciej dramatu zaprezentowana została sztuka Franciszki Radziwiłłowej *Niecnota w sidłach*, co pozwala odbiorcy zapoznać się z charakterem twórczości księżnej i wyrazić swój

własny doń stosunek. Dostrzegamy tu, iż rozsmakowanie się w arcydziełach literatury francuskiej i dobra znajomość folkloru wschodniego nie pozostały bez wpływu na warsztat twórczy Franciszki Radziwiłłowej. Przejawia się on w postawie eklektyczno-stylizatorskiej, w świadomym nawiązywaniu do uznanych wzorów, słowem w traktowaniu literackiej tradycji i współczesności jako materii dla własnych poszukiwań twórczych i rozwiązań artystycznych. Franciszka czyni z pisanie jedyny sensowny sposób bycia. Najpełniej realizuje się jako pisarka.

Z dramatu Kavalowa wynika, że przedstawienia teatralne, które odbywały się w Nieświeżu to prawdziwe wydarzenia kulturalne. Uroczysta kolacja po przedstawieniu, bal i fajerwerki świadczą niewymownie o nadaniu tej formie aktywności życiowej ogromnej roli. Osią konstrukcyjną czwartej sceny dramatu staje się, budowany za pomocą dialogu, nastrój, sugerujący bezsilność człowieka wobec determinizmu śmierci. Odpowiednio konstruowana linia napięcia dramatycznego, operowanie starannie dobranymi środkami stylistycznymi (niedopowiedzeniami, pytaniami retorycznymi, wykrzyknieniami, aluzyjnym tokiem wypowiedzi), podkreślają złożoność losu Franciszki. Z rozmów Lekarza Szulca z Fryczyńskim dowiadujemy się, że stan zdrowia księżnej nie napawa optymizmem i pozostało jej niewiele życia. Liczne ciążę i poronienia wyczerpały organizm Franciszki. Lekarz przypuszcza, iż Franciszka ma pełną świadomość tego, iż zostało jej już niewiele życia. Zaskakujące, że rzeczywistość śmierci, to najistotniejsze ludzkie doświadczenie, Franciszka przyjmuje z pokorą i spokojem:

“Ф р ы ч ы н с к і. Князь ведае пра стан здароўя жонкі?

Л е к а р. Вы першы, каму я кажу.

Ф р ы ч ы н с к і. А сама пані Францішка?

Л е к а р. Думаю, здагадваецца, што засталася няшмат часу.

Ф р ы ч ы н с к і. І траціць апошнія сілы на спектаклі... Што за жанчына!”

[Кавалёў 2005, 184]

Dramatyzm postaci Franciszki Radziwiłłowej, tak wyraźnie, choć stopniowo zarysowujący się w dramacie Kavalowa wyostrza się, kiedy na scenę wstępują Anna Mycielska i Michał. Michał obnaża przed Anną swe prawdziwe oblicze i ze śmiechem stwierdza, iż czule listy, wzniosłe wiersze i „nauka kochania” to zabawy nieodpowiednie dla ludzi dorosłych. Franciszka jest także świadkiem romantycznego spotkania Michała z Anną w altance, lecz tajemnicę tę kryje głęboko w sercu. Scena piąta, choć dzieje się w 1755 roku, a więc już po śmierci Franciszki, jest najważniejsza dla naszego widzenia postaci Franciszki. Na prośbę Anny Mycielskiej, drugiej żony Michała Radziwiłła do Nieświeża przybywa Jakub Fryczyński. Fryczyński zarzuca Annie, iż ta nie spełniła jego

prośby. Anna chcąc się usprawiedliwić pokazuje Jakubowi list Franciszki, jaki odnalazła między stronicami *Sztuki kochania* Owidiusza. Z listu wynika, że Franciszka doskonale zdawała sobie sprawę z tego, co działo się wokół niej. Potrafiła przewidzieć romans Michała z Anną i to, że Anna zajmie jej miejsce przy Michale. Czując nadchodzącą śmierć prosi zatem Annę, aby zaopiekowała się dziećmi, teatrem i biblioteką. Nie chce także, aby Annę dręczył wyrzuty sumienia i nie wstydziła się swych czynów. Po prostu „Пан Бог раздае полі, а мы іх толькі старанна выконваем” [Кавалёў 2005, 198]. Powyższe słowa Franciszki, pochodzące z jej listu do Anny świadczą o tym, że Franciszka starała się żyć zgodnie ze swym przeznaczeniem.

Dramaturg oświetla nam zatem postać Franciszki Radziwiłłowej z kilku różnych punktów widzenia. W analizowanym tekście widoczna jest postawa wartościująca zarówno racjonalnie, jak i emocjonalnie, przy użyciu różnych środków językowych: od rzeczowników, czasowników, przymiotników, przez porównania, metaforę aż po ironię. Łącząc wszystkie te spojrzenia w jedną całość otrzymujemy niezwykle bogatą i wielce złożoną osobowość. W losach Franciszki postrzegamy wyraz sytuacji egzystencjalnej kobiety, która zasłuchana w głos własnego przeznaczenia, stała się aktorką ponurego dramatu miłości i śmierci. Marzenie i wyobraźnia – tak istotne elementy psychicznej struktury Franciszki, będące jednocześnie podstawą sztuki świadczą o jej dążeniu do przekraczania „naturalnych” ograniczeń miejsca, czasu i przestrzeni. Niezwykle wymowna i po mistrzowsku skonstruowana jest symboliczna scena kończąca dramat. Na scenie pojawiają się postaci widmowe – Tereska i Franciszka, które zmywają z twarzy makijaż. Tereska pośpiesza Franciszkę, gdyż zaraz ma zacząć się ostatni, najważniejszy akt sztuki, na co ta odpowiada: „Таму трэба старанна змыць з сябе грым. Ты хочаш з’явіцца перад Рэжысёрам з брудным тварам?” [Кавалёў 2005, 199]. Chwilę później znikają w jasno oświetlonym prześwicie. Scena ta zdaje się potwierdzać, że to ukryte za zasłoną głębokie „ja”, spowite aurą przeczuć, niejasności zacznie marzyć nową sytuację – odsłonięcia siebie, swojej duszy, wniknięcia w drugie „ja”. Jest to wskazanie na konieczność wyrwania się z pozorów, w których pogrążona ludzkość wciąż traci sens własnego istnienia. Na zrzucenie tej psychicznej maski, pod którą tak wielu z nas się ukrywa. Jak zauważył B. Suchodolski: „Pytanie, kim człowiek jest naprawdę, a jakim jest w społecznej masce, którą przybiera, stawało się w szekspirowskiej filozofii człowieka problemem, którego zasięg ważności okazywał się coraz większy. Szekspir pokazał [...], że życie w masce jest zasadniczym elementem międzyludzkich stosunków” [Suchodolski 1965, 503]. Wydaje się, że do tej koncepcji zwraca się Kavalou w analizowanym dramacie.

Franciszka Urszula Radziwiłł jawi się zatem jako kobieta skazana na tragizm istnienia między dwiema rzeczywistościami: światem wewnętrznym, światem marzeń, projektów i wyobraźni, światem sensów idealnych – i światem zewnętrznym, bogatym co prawda, ale niedocieczonym, nieczułym i surowym. Jako kobieta, która dojrzała do swego przeznaczenia. Jako kobieta, która żyjąc w kręgu podstawowych pytań i problemów egzystencjalnych swego historycznego i wiecznego czasu, żyje nimi, próbuje zrozumieć i przyjąć z pokorą.

Literatura

Кавалёў С. Навука кахання. П'есы. - Мн., 2005.

Некрашэвіч-Кароткая Ж.В. Нясвіжская Мельпамена: Драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл. - Мн., 2002 – 212 с.

Некрашэвіч Ж., Русецкая Н. Асветніца з Нясвіжа // Радзівіл Ф.У. Выбраныя творы. – Мн., 2003. – 448 с.

Радзівіл Ф.У. Выбраныя творы. - Мн., 2003. – 448с.

Сучасная беларуская драматургія: Традыцыі і наватарства // Уклад. і прадм. П. Васючэнкі – Мн.: Сэр-Віт, 2003. – 640с.

Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zarys teorii literatury. - Warszawa, 1975. – 543 s.

Judkowiak B. Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej-poetce. - Poznań, 1992. – 143 s.

Kawalou S. Teatr Franciszki Radziwiłłowej. Przeł. B. Siwek. // Kawalou. Zmęczony diabeł. Dramaty. – Lublin, 2004. – 267 s.

Kawalou S. Współczesny dramat białoruski. // Kawalou S. Zmęczony diabeł. Dramaty. – Lublin, 2004.- 267 s.

Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej. – Warszawa, 1972. - 680 s.

Krzyżanowski J. Radziwiłłowa (Franciszka) Urszula z Wiśniowieckich. // Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny. T. II. - Warszawa, 1985. – 831 s.

Suchodolski B. Narodziny nowożytnej filozofii człowieka. - Warszawa, 1965. – 619 s.

Рэзюме

У артыкуле засяроджваецца ўвага на літаратурным вобразе Францішкі Уршулі Радзівіл у творы *Францішка, або Навука кахання* беларускага драматурга Сяргея Кавалёва. Кавалёў раскрывае перад намі некалькі важных эпизодаў з біяграфіі княгіні Радзівіл і выяўляе драматызм яе жыцця. Ступень гэтага драматызму выразна павышаецца з развіццём дзеяння твора. Заключная з'ява, самая важная ў драме, паказвае вялікую прагу Францішкі Радзівіл жыць сапраўдным жыццём, каб вырвацца з існавання, у якім шэрая штодзённасць і хлусня з'яўляюцца цяжарам, несці які не хапае ўжо яе сіл.

DRAMATURGIA FRANCISZKI URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Dla teatru współczesnego nie istnieją teksty niesceniczne – jest on w stanie zmierzyć się nawet z materia dramaturgiczną książki telefonicznej, a jednak niezbyt często zaszczyca swą uwagą dramaturgię dawną. Tragedia antyczna (o wiele rzadziej komedia), Szekspir (rzadko Marlow, od święta inny dramat elżbietański), Molier (ale już nie np. Racine). Sporadycznie pojawiają się na deskach scenicznych Kochanowski, Bogusławski, Zabłocki. Teatr stale domaga się dramaturgii współczesnej, a jego zasadniczy repertuar zaczyna się kształtować od wieku XIX. Do tekstów starszych sięga w „jakichś” okolicznościach; trudno je tu jednoznacznie sprecyzować, więc motywację twórców, którzy zdecydowali się na wystawienie dramatów osiemnastowiecznej, niezbyt cenionej autorki, będą tu przedmiotem „szczególnej uwagi”.

I. Recepcja polska

Dramaturgia Franciszki Urszuli Radziwiłłowej – biorąc pod uwagę miejsce w historii literatury, jakie wyznaczyli jej literaturoznawcy, zwłaszcza polscy - rzeczywiście nie rokuje sukcesów na scenie. Do historii literatury polskiej przeszła jako pierwsza tłumaczka utworów Moliera i jako autorka mało cenionych dramatów własnych¹. Sąd ten opiera się przede wszystkim na autorytecie Juliana Krzyżanowskiego, który w przedmowie do wydania jej dramatów w 1961 roku niejako podsumował całą dotychczasową recepcję (powtarzając niechlubne osądy XIX-wiecznych krytyków) i nie oszczędził księżnej pani ostrych opinii, raz na zawsze określając rangę tej dramaturgii. „Najosobliwsza i najdziwaczniejsza z książek” – tak zaczyna opis foliału z 1754 roku Krzyżanowski: marny papier, liche druk, okropne ryciny. Tym okropnym cechem zewnętrznym tomu Radziwiłłowej „odpowiadają nie lepsze od nich wewnętrzne”, np. tytuły „szablonowe, niezindywidualizowane i luźno związane z wątkami, które nimi oznaczono”. Niewybaczalnym grzechem dla Krzyżanowskiego okazał się też fakt, że „księżna wojewodzina nie była biegła w tajnikach poetyki i że terminami jej posługiwała się tak, jak się zdarzyło”, czyli nie odróżniała komedii od tragedii. Zjadliwie cytując panegirystę-wydawcę, według którego tom odznacza się „wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami”, Krzyżanowski po kolei wszystkie te zalety

¹ W świetle ostatnich rozważań ani jedno, ani drugie nie jest prawdziwe, niemniej obie opinie funkcjonują na zasadzie pewnej myślowej kliszy, wręcz stereotypu.

obala: wyborny wiersza kształt znajduje „uderzająco prymitywnym”; „bujność rzeczy” czyli różnorodność tematyczną i bogactwo pomysłów sprowadza do wyjaśnienia źródeł literackich i ustalenia skali zainteresowań „jaśnie wielmożnej księżnej”, aby ostatecznie wydać wyrok o „prymitywnym charakterze jej prowincjonalnej kultury literackiej”. Po czymś takim rzeczywiście dziw bierze, że teatr tą dramaturgią się zainteresował. A jednak. W 1967 roku (premiera 31 grudnia) w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu wystawiono *Niecnotę w sidłach* w reżyserii Ireny Byrskiej. Autorem scenografii był Zbigniew Więckowski, muzykę napisał Jerzy Garbień. Do premiery doszło w rezultacie oryginalnej polityki repertuarowej ówczesnych dyrektorów wałbrzyskiego teatru - Krystyny Tyszarskiej i Celestyna Skołudy¹, którzy linię repertuarową, oparli – jak donosi oficjalna strona internetowa teatru - „o wielki i największy dramat (*Hamlet, Brytannik*) przegradzany niezbyt lotnymi komedijkami oraz wydobytymi z lamusa „znaleziskami” (*Niecnota w sidłach, Figiel za figiel*). „[...] Repertuar spleciony ze <<znalezisk>> i <<arcydział>> nie kokietował publiczności pozycjami, które lokują się poniżej godności placówki artystycznej”.

Inna próba wprowadzenia dramatu Franciszki Urszuli Radziwiłłowej miała miejsce na początku lat 70.² w Poznaniu. Tym razem do „lamusa” sięgnął teatr lalkowy³ i wydobył stąd parafrazę *Śpiącej Królowny* pod pouczającym tytułem *Opatrzności Boskiej dzieło*. Cenzura nie pozwoliła na zachowanie oryginalnego tytułu - nie podobala się Opatrzność Boska, więc spektakl nosił tytuł *Julija*. Ślady kłopotów z cenzurą pozostały również w tekście programu:

Juliji grożą rozmaite niebezpieczeństwa. Wydaje się, że nic jej nie uratuje. A jednak zły los, który gotują jej ludzie, okazuje się bezsilny. Zapytacie, jak się to dzieje? Dlaczego? Najpierw lituje się nad nią Baba, kiedy ma ją pozostawić w puszczy. Potem zaopiekował się nią Pustelnik. [...] Za każdym razem, kiedy ci ludzie pomagają królownie w niebezpiecznych dla jej życia chwilach, sami zwracają się do Boga. Zapominają o swoim udziale, o swym sercu i dobrych uczynkach, dzięki którym królowna została uratowana.

¹ Zwłaszcza pasja do dawnej polszczyzny Celestyna Skołudy, który dokonał adaptacji i opracowania dramaturgicznego *Niecnoty w sidłach*.

² Wg programu premiera miała mieć miejsce 20 XI 1971r., odbyła się wedle recenzji 6 I 1972 r. Prasa lokalna poświęciła spektaklowi dwie recenzje: pióra Czesława Michniaka w „Gazecie Poznańskiej” z 10.01.1972 nr 7 oraz Olgierda Błażewicza w „Głosie Wielkopolski” z 11.01.1972 nr 9. Odbyło się około 50 spektakli. Wszystkie informacje o poznańskim spektaklu zawdzięczam Barbarze Judkowiak.

³ Teatr Lalek z Poznania, istniejący od 1945 roku, zmieniał nazwę zgodnie z ewolucją poszukiwań artystycznych: Poznański Teatr Marionetek, Miejski Teatr Marionetek, Państwowy Teatr Młodego Widza, Teatr Aktora i Lalki „Marcinek” i wreszcie od 1989 - Teatr Animacji.

W programie znalazła się przedmowa skierowana do małych widzów i podpisana przez „patrona” teatru - Marcinka, w której zespół niejako tłumaczy się z dokonanego wyboru repertuarowego, wskazując na trzy czynniki – walory poznawcze (teatr dworski dawnej Rzeczypospolitej), treści uniwersalne (dobro zwycięża zło) oraz osiemnastowieczna polszczyzna:

Spotkanie z baśnią, która była napisana w połowie XVIII wieku, a więc bardzo dawno, jest także spotkaniem z mową tamtych czasów, z językiem polskim, który różni się znacznie od dzisiejszego. Sprawia to wiele trudności przy słuchaniu¹, lecz warto poznać dawny język, jak mówiono w przeszłości, jak nazywano przedmioty, jak niektóre z nich różniły się od dzisiejszych.

Reżyserem był Wojciech Wieczorkiewicz, autorem scenografii i lalek Zenobiusz Strzelecki, muzykę napisał Jerzy Kurczewski. O reżyserze po latach tak pisał Błażej Kuztelski:

W roku 1960 przybyła do Poznania Leokadia Serafinowicz wraz z Wojciechem Wieczorkiewiczem. To oni sprawili, że wkrótce o „Marcinku” mówiło się nie tylko w Poznaniu, ale i w całej teatralnej Polsce. Ba, stał się znany w Europie, a i na świecie. Był czymś tak odmiennym i oryginalnym, że polskie środowisko lalkarskie z trudem go akceptowało [Kuztelski 2005].

Spektakl nawiązywał konwencji Schillerowskich i Dejmkowskich inscenizacji staropolskich: wprowadzono postać, która tu rządzi - to diabeł-narrator; ukazywał się do połowy, uruchamiał maszynię, był „konkretny” w czarno-złotej masce (z papier *mâché* - jak i aniołki, którego wypierały go chwilami, lecz nie do końca, bo w finale, przewrotnie błogosławił młodym...). Machina teatralna była odsłonięta, zaś lalki postaci dworskich w muślinowych eterycznych sukniach oparto na konstrukcji z wikliny. Pustelnika i babę zbudowały zgrzebne materiały: jutowe worki i sznurek.

Sztuka *Opatrzności Boskiej dzieło* po raz drugi (w XX wieku) trafiła na deski sceniczne – i znów w teatrze lalkowym! - w roku 1987 w Lublinie. Reżyser i ówczesny dyrektor teatru Tomasz Jaworski dramat dawny darzył szczególnymi względami: wyreżyserował *Uciechy staropolskie* w opracowaniu Kazimierza Dejmka, misterium staropolskie *Amor Divinus* w opracowaniu Mieczysława Kotlarczyka, *Szopkę lubelską*, a w czerwcu 1989 roku zorganizował przegląd przedstawień „staropolskich” i dyskusję na temat miejsca repertuaru staropolskiego na scenie lalkowej. Widać tu wyraźną i konsekwentną politykę skierowaną

¹ I nie tylko przy słuchaniu. Najwyraźniej tekst Radziwiłłowej sprawiał również kłopoty aktorom. Wśród twórców spektaklu pomiędzy reżyserem a scenografem znajduje się rubryczka: współpraca reżyserska w zakresie pracy nad słowem – Krystyna Mazur.

na wzbogacenie i urozmaicenie repertuaru lalkarskiego. Ale nie tylko. Twórcom lubelskiego spektaklu przyświecała przede wszystkim idea zrekonstruowania sceny barokowej. „Chciałbym pokazać tradycję barokowego teatru” - otwarcie przyznawał się Tomasz Jaworski [Jaworski 1987]. Jak stwierdza jeden z recenzentów, Jaworski sięgnął po „ten bajkowy dramat księżniczki: bez pulsu, bez intrygi stanowczej a ciekawej, bliski omdlenia, co owszem, zdarza się księżniczkom, ale nie powinno zdarzać się dramatom” [Piątkowski, 1988] (ten wyrok co do wartości tekstu poprzedzony jest opisem nudzącego się w teatrze dziecka i cytatami z Krzyżanowskiego) – „dla urody rzeczy dawnych, dla zdziwienia tym osobliwym, choć prymitywnym „zabytkiem” bogatej kultury literackiej „wypichconym” w prowincjonalnej, choć magnackiej rezydencji” [Piątkowski, 1988].

Założenia te spełniała bogata barokowa oprawa sceniczna autorstwa Ireneusza Salwy (lustra, poźłota i kandelabry, cherubiny w barokowym stylu) oraz brzmieniem, melodyką i orkiestracją nawiązująca do „ducha epoki” muzyka napisana przez Leszka Żuchowskiego (w archiwum teatru przechowywana jest starannie wykonana i pięknie zdobiona partytura muzyczna, której sama oprawa graficzna świadczy o próbie dostosowania się do klimatu epoki).

Scenografia „bogata i wystawna, skomplikowana niby barokowy poemat, a zachwycająca <<sama w sobie>> i znakomicie obsługująca teatralne zdarzenia” [Piątkowski, 1988] składała się z barokowej ramy-frontonu, obficie zdobionej złotymi ornamentami, którą okalały bogato udrapowane na kształt kurtyny czerwono-bordowe kotary. Dekorację wewnątrz ramy stanowiły ruchome białe kulisy-parawany z takimi samymi jak na frontonie złotymi ornamentami. Parawany pozwalały na błyskawiczną zmianę miejsca akcji (dramat Radziwiłłowej liczy siedem aktów): połączone na środku sceny tworzyły horyzont, rozsuwane na boki pozorowały przechodzenie przez królewskie komnaty. „Złocene ornamenty atrakcyjnie zestawione z bielą, czernią i purpurą tła oraz lustra, w oryginalny sposób aranżują przestrzeń sceniczną. Dzięki nim uzyskuje się nie tylko różne plany, ale również operując światłem, nastrój pewnej magii” [Jankowska 1988].

Dworski przepych dekoracji kontrastował z prostą konstrukcją lalek (kukielek), których zamierzone ubóstwo plastyczne (głowę kukielki stanowiła drewniana kula bez twarzy) rekompensowane było plastyką skomplikowanego ruchu (liczne piruety, dygania, płynność przemieszczenia się w przestrzeni¹).

¹ „Podporządkowany zasadom estetyki wizualnej, ruch w znakomitej scenografii dawał niezwyklej wprost urody efekty” [Jankowska 1988].

Podobnie jak w inscenizacji poznańskiej kompozycja spektaklu została wzbogacona przez wprowadzenie postaci diabła-narratora: aktor żywego planu w czarnej masce dell'arte i trykocie wyraźnie nawiązywał do tradycji teatru osiemnastowiecznego wygłaszając przed każdym aktem argument i zadziwiając popisami sprawności fizycznej.

Kłopoty inscenizatorom sprawiała jednak polszczyzna: „aktorzy borykają się ze staropolskim słownictwem, pokrętną składnią zdań, długim okresem wypowiedzi” [Waszkiel 1988]; „do widza w ogóle nie docierają całe partie tekstu, giną w scenicznej obudowie jak w najgłębszej studni” [Piątkowski, 1988]; „[...] aby spełnił się akt porozumienia, między nadawcą a odbiorcą musi przepłynąć komunikat we wspólnym, czyli zrozumiałym dla obydwu stron kodzie. Dialogi toczone osiemnastowieczną, tylko trochę odarchaizowaną polszczyzną, nie spełniły tych wymogów. Prowadzone na dodatek z dworską układnością, dającą efekt monotonii, nie mogły utrzymać na sobie uwagi dzieciaków” [Jankowska 1988].

Jeden z recenzentów pisze dyplomatycznie:

Na pytanie kto, oprócz realizatorów, ma frajdę z tego przedstawienia odpowiedź jest złożona. Zachęcić można do jego obejrzenia miłośników pałacowych blasków, bywalców Desy, kolekcjonerów staroci, filologów – od literatury staropolskiej zwłaszcza. No dobrze, a dzieci, czyż znajdą się na szarym końcu listy? Dzieci jednak przedstawienie „kupuja”. [sz, 1987]

Drugi nie owijając w bawełnę tytułuje recenzję dosadnie *Na spektaklu dzieci się nudzą...* [Jankowska 1988]. Trzeci przeprowadza karkołomny wywód w obronie nudy w teatrze, aby stwierdzić, że *Opatrzności Boskiej dzieło* jest „niewątpliwie przedstawieniem nudnym i pięknym, a piękna nuda w teatrze działa jak bomba z opóźnionym zapłonem” [Piątkowski, 1988].

Spektakl został zarejestrowany przez telewizję i kilkakrotnie emitowany (pierwsza emisja 1988r.):

Telewizyjna wersja przedstawienia Państwowego Teatru Lalki i Aktora w Lublinie. Autorka tej „komedyi polskiej”, żona księcia Michała Kazimierza Radziwiła, wystawiła swój utwór w teatrze domowym w Nieświeżu, 11 grudnia 1746 r. Aktorami byli domownicy, a reżyserem przedstawienia - dworzanin Jakub Fryczyński. Opowieść o zwycięstwie dobra i sprawiedliwości nad zawiścią i złem nawiązuje do znanego motywu Królowy Śnieżki i okrutnej macochy. Królowa Zenobia dowiaduje się od czarodziejskiego zwierciadła, że jej córka Julija jest od niej piękniejsza. Zawistna matka różnymi sposobami próbuje pozbyć się córki, lecz złe zamiary królowej spełniają na niczym. Niewinnej dziewczynie sprzyja dobry los i czuwa nad nią Boska Opatrzność. Styłowe widowisko aktorsko-lalkowe, o dużej urodzie plastycznej, pełne wdzięku i uroku.

Na tym - jeden spektakl dla dorosłych i dwa przedstawienia dla dzieci - polska recepcja teatralna dramaturgii Franciszki Urszuli Radziwiłłowej się wyczerpała. Próby odświeżenia spojrzenia i nowej lektury poszły innym tropem, tropem wnikliwej, niejako „teatrologicznej” analizy poezji (znakomita praca Barbary Judkowiak *Słowo inscenizowane. O działalności kulturalnej Franciszki Radziwiłłowej*, Poznań 1991) oraz feministycznej lektury epistolografii księżnej.¹

II. Recepcja białoruska

Krytyka białoruska spogląda na twórczość nieświeskiej Melpomeny okiem o wiele łagodniejszym. Zupełnie inne podejście prezentują białoruscy literaturoznawcy, którzy zaciekle polemizują z krzywdzącymi opiniami Krzyżanowskiego, szukają okoliczności łagodzących i zamiast przymiotnika „prymitywny” (którym szafował Krzyżanowski) używają zdań w rodzaju: „dramaturgia Franciszki Urszuli Radziwiłłowej jest wyrazistym i wartościowym zjawiskiem w historii dramatu białoruskiego. [...] Ten rozkoszny kwitnący bukiet sztuki baroku również dzisiaj robi wrażenie swą urodą i wielobarwnością” [Некрасевич-Капоткая 2002, 183]. Doceniając rangę tej dramaturgii jako szczybla w rozwoju literackim, nie widzą jednak przed nimi przyszłości teatralnej: „Dramaturgia księżnej Urszuli, archaiczna zarówno w formie, jak i języku [...] spełniła swą misję historyczną i stała się reliktem teatralnym. Jej sztuki wzbudzały zainteresowanie swą problematyką tylko w wąskim kręgu otoczenia radziwiłłowskiego, a po stworzeniu teatru dworskiego zapomniano o nich nawet w okolicach Nieświeża: ich miejsce już na zawsze pozostało w bibliotece pałacowej” [Барышев 1992, 140] - tak kończy Gurij Baryszew rozdział poświęcony teatrowi w Nieświeżu i dramaturgii Urszuli Franciszki Radziwiłłowej. W roku 1992 badacz miał wszelkie podstawy, aby powiedzieć „na zawsze”. Ale jak wiadomo, nigdy

¹ Por. np. diagnozę Grażyny Borkowskiej, która wręcz ogranicza dorobek księżnej do epistolografii: „Na szczególną uwagę zasługuje, zupełnie nieznana szerszym kręgom czytelnictwem, Urszula Franciszka Radziwiłłowa (żyjąca w 18-nastym wieku), autorka wspaniałych listów do męża, które należą do wybitnych przykładów intymnej epistolografii, porównywalnej z *Heroidami* Owidiusza. Kreśli w nich portret własny nie pozostawiający cienia wątpliwości - była kobietą bezgranicznie zakochaną w mężu, skazaną - jak Penelopa - na miłość i czekanie, walczącą o prawo do miłości, otwarcie piszącą o swoich pożądaniach, tęsknocie, oddaniu i szaleństwie”. Grażyna Borkowska, *Pisarki polskie. Rekonesans na koniec stulecia*, www.institutksiazki.pl. W wydaniu książkowym [Borkowska, Czermińska, Phillips 2000] portret twórczy Radziwiłłowej został co prawda poszerzony o dorobek dramatopisarski, jednak zgodnie z linią interpretacyjną naszkicowaną w rekonesansie na pierwszym planie pozostaje epistolografia.

nie mów nigdy. Nie minęło i dziesięć lat, gdy z woli dramaturga-naukowca Siergieja Kowalowa dramat księżnej pani rozpoczyna nowe życie sceniczne jako II akt dramatu pt. *Franciszka, czyli nauka kochania. Niecnota w sidłach* Urszuli Franciszki Radziwiłłowej włączona do dramatu Kowalowa na zasadzie teatru w teatrze znów trafia na scenę.

Wprowadzając w swój dramat sztukę Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w całości Kowalow zmusza reżyserów do zmierzenia się z materia dramaturgiczną, na którą w innych okolicznościach nie mieliby ochoty. W ten sposób sześć razy wystawiany w Nieświeżu dramat Franciszki Urszuli Radziwiłłowej doczekał się dwóch wersji scenicznych we współczesnym teatrze białoruskim: w ramach teatru w teatrze wystawiany był w Homlu (Teatr Dramatyczny, listopad 2000) i w Grodnie (Teatr Dramatyczny, październik 2001 roku).

W Homlu dramat Kowalowa *Franciszka, czyli nauka kochania*¹ został wystawiony pod tytułem *Niecnota w sidłach*², czyli na afiszu sztuka Franciszki zdominowała „dramat podstawowy”. W Grodnie spektakl nosił tytuł *Nauka kochania*, podtytuł dopisany przez teatr brzmiał: *Nieświeski melodramat w dwu częściach*. Obie zmiany nie były przypadkowe, odzwierciedlały bowiem dwie odmienne strategie interpretacyjne obrane przez reżyserów.

Jako część „większej całości” *Niecnota w sidłach*, jak zresztą zawsze chwyt „teatru w teatrze”, spełnia kilka funkcji, ale przede wszystkim jest bardzo atrakcyjnym elementem metateatralnym i otwiera ogromne pole do interpretacji i popisu reżyserskiego.

II. 1.

Pierwszym i naturalnym odruchem inscenizacyjnym jest, jak się wydaje, próba archeologicznej rekonstrukcji dawnych konwencji teatralnych i historycznych uwarunkowań przedstawienia, próba ogarnięcia mechanizmów dramatu i budowy fabuły zgodnie z jej „logiką wewnętrzną”. Pavis nazywa to inscenizacją autotekstualną. Zabieg taki byłby ciekawy poznawczo i chyba odpowiadałby intencjom autora

¹ Niezbyt jasne są intencje tłumacza (uniknięcie skojarzeń z dziełem Owidiusza?), który w polskim przekładzie nadaje utworowi tytuł „Teatr Franciszki Radziwiłłowej”.

² W języku białoruskim w znakomitym przekładzie Natalli Rusieckiej *Niecnota w sidłach* brzmi jak *Raspustnicy w pastcy*. Jednak przed ukazaniem się przekładu w literaturoznawstwie panowała pewna dowolność w przekładaniu tytułu: Baryszew posługuje się tytułem *Zagana u cjanëtach*, Niekraszewicz-Karotkaja w tekście głównym pisze o *Rozpustnikach v pastcy*, ale w aneksach przekłada tytuł dosłownie *Niesumlennasc' v pastcy*.

dramatu o Franciszce, autora, który łączy dwie pasje - badacza i twórcy¹ - i wprowadza sztukę Franciszki Urszuli Radziwiłłowej (zgodnie z normami epoki pozbawioną tekstu pobocznego) przy pomocy didaskaliów zawierających właśnie taki – autotekstualny - projekt teatralny: „Aktorzy-amatorzy grają jak potrafią. Wiele krzyku, śmiechu, łez, nienaturalne ruchy, sztuczna intonacja. Jednym słowem rozpoczyna się zupełnie inny teatr.” Zwłaszcza ostatnie zdanie wskazuje, że Kowalowski zależy na przeciwstawieniu własnej propozycji dramatu historycznego o Franciszce Urszuli Radziwiłłowej zaprojektowanej w konwencji psychologicznego realizmu, barokowej sztuce swojej bohaterki, która ze względu zarówno na odmienne kryteria estetyczne epoki XVIII wieku, jak i na amatorski charakter teatru nieświeskiego, ma stworzyć wyraźny kontrast, zabrzmieć sztucznie. W swoich didaskaliach Kowalowski zastawia jednak pułapkę na współczesnego odbiorcę. Potoczne rozumienie terminu „amatorski” jako określenia pejoratywnego² może bowiem – i w pewnym sensie tak się staje – sprowadzić realizatorów na manowce. Podkreślając brak aktorskich umiejętności swych postaci aktorzy białoruscy przerysowują niezgrabność wypchniętych na scenę amatorów poprzez nienaturalną, wzniosłą intonację, kłopoty z emisją głosu, hiperpoprawną dykcję. Nieświeski teatr Franciszki Urszuli Radziwiłłowej rzeczywiście miał charakter zawodowo-amatorski, jednak w pierwszej połowie XVIII w. na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego zawodowego teatru z prawdziwego zdarzenia nie było: przy dworze królewskim grały zagraniczne zespoły (w tym dwa znakomite komedii dell'arte)³, bardzo rozpowszechniony był teatr szkolny¹, działało w tym

¹ Na okładce do białoruskiego wydania swoich dramatów pisze o sobie: „Jako historyk literatury i dramatopisarz w jednej osobie zajmuję się dramaturgią hermeneutyczną: próbuję aktualizować we współczesnej kulturze teatralnej znaczące pomniki dziedzictwa literackiego, ożywić zapomniane sensy i znaczenia” [Kavaleŭ, 2005].

² Właśnie z powodu „ładunku negatywnego”, które ma w sobie ten termin, teatr alternatywny, chociaż amatorski w swej istocie, wzbrania się przed tym określeniem.

³ W teatrze Augusta III wystawiano sztuki w języku obcym, w wykonaniu włoskich trup aktorskich, ale prezentowały one bieżące osiągnięcia teatru europejskiego, pobudzały do prób przekładowych, wywierając duży wpływ na kształt twórczości rodzimej i formowanie się gustów teatralnych warstw wykształconych. W 1748 roku August III wznosił osobny budynek teatralny z bogatym wyposażeniem w maszyny i dekoracje, tzw. Operalię w Ogrodzie Saskim, mogącą pomieścić ponad 500 osób. Oprócz zaproszonych gości wpuszczano bezpłatnie mieszczan, których zadaniem było wypełnienie sali. August III do swojego teatru angażował jedynie zespoły włoskiej komedii dell'arte, opery i balety.

okresie 10 teatrów magnackich². Teatry dworskie wzorowały się najczęściej na osiągnięciach sceny włoskiej i teatru operowego. Sprowadzali fachowców i solistów z zagranicy, lecz kształcili również rodzimą kadrę (utrzymanie zagranicznych gości nie było tanie, podczas gdy własnych twórców – poza kosztami wykształcenia – bezpłatnie). Role w swoich sztukach Franciszka Urszula Radziwiłłowa powierzała członkom rodziny, gościom, służącym oraz nauczycielom tańcu i śpiewu. W scenach masowych udział brali kadeci miejscowej Szkoły Rycerskiej. „Na scenie książęcej bardzo często występowali gościnnie studenci jezuicy z miejscowego kolegium w Nieświeżu” [Kruczyński, 1991, 108-109].

To iście barokowe pomieszanie wykonawców o najróżniejszych predyspozycjach nie ma nic wspólnego z amatorskim teatrem współczesnym. Ani z techniką gry, ani z wyposażeniem sceny. Stosowano na scenach magnackich malowane dekoracje iluzjonistyczne, wymieniane za pomocą stale udoskonalanej maszyny (prospekt, kulisy), stwarzające złudzenie perspektywy i bogactwo efektów wizualnych. Teatry szkolne również miały bardzo bogate wyposażenie. „Jezuici (i Pijarzy) zdawali sobie doskonale sprawę z estetycznego i wychowawczego znaczenia teatru. Działali przede wszystkim przez budzenie uczuć zadziwienia i oszołomienia – służyły temu błyskawiczne zmiany dekoracji, grzmoty i pioruny, anioły ulatające w górę na flugach, latarnia magiczna, muzyka i balet.” [Jackl 1960, 95].

„Dwór magnacki miał przede wszystkim olśniewać” – pisze Zbigniew Raszewski. I jest to powód, dla którego w Nieświeżu czy Białymstoku zakładano teatry (na wzór i podobieństwo królewskich), jest to też podstawowa idea estetyczna tego teatru. „Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa teatr nieświeski stosował już dekoracje malowane. Ale respektował również średniowieczny układ symultaniczny.” [Raszewski 1977, 51].

¹ W dziedzinie teatru szkolnego jezuici w swych 59 kolegiach utrzymywali podział językowy (przedstawienia szkolne - po łacinie, widowiska mistyczne i moralitety - po polsku), pijarzy (23 teatry), wystawiali klasyków francuskich w oryginale i przekładach

² Do najważniejszych należą teatry: nieświeski Radziwiłłów, podhorecki Rzewuskich i białostocki Branickich. Działalność sceny królewskiej pobudzała zainteresowania teatralne magnatów. Naśladując modę dworską, zakładali oni w swoich rezydencjach teatry wyposażone w nowoczesne maszyny. W okresie baroku (XVI-XVIII w.) utrwaliło się w teatrze panowanie sceny sukcesywnej.

„Okropne” – według określenia Krzyżanowskiego – ryciny Żukowskiego¹ są jednak dla nas cennym źródłem informacji i pozwalają zobaczyć, że w spektaklach nieświeskich większość kostiumów rzeczywiście miała charakter umowny, ale raczej nie amatorski we współczesnym rozumieniu. Zawinięcie się w pierwszą lepszą firankę czy papierowa korona - zwyczajowe praktyki teatru amatorskiego - nie wchodzi w grę. Należy pamiętać, że archeologiczną historycznością kostiumu i scenografii zachwycili świat dopiero pod koniec wieku XIX Meiningerzy, zaś w teatrze XVIII wieku nie było ani takiego postulatu, ani takiego pomysłu. Istniał natomiast „podręcznik” F. Langa, który regulował, a raczej zalecał pewne typy kostiumów dla teatrów szkolnych. Porównując te zalecenia z rycinami Żukowskiego Baryszew dochodzi do wniosku, że wpływ teatru szkolnego na teatr magnacki był w wieku XVIII aż nazbyt widoczny.

Na rycinie Żukowskiego przedstawiającą scenę *Niecnoty w sidłach* widzimy, że wschodnie wnętrza powstało z rozesłanych kobierców i pasów polskich, a wszystkie postacie, poza Arlekinem, ubrane są, według określenia Baryszewa: „w barwne, etnograficznie dokładne kostiumy tureckie”. Dla niezmiernie popularnych w tych czasach sztuk egzotycznych teatr dopracował się stereotypowego „zestawu wschodniego” (por. opublikowany i skomentowany przez Stanisławę Mrozińską *Inwentarz Garderoby J.K.Mci Teatralney podług Lustracji 1798 r.*, który zawierał między innymi: „suknie męskie tureckie teatralne: szarawary, dolman damisowy czerwony, kwiaty na nim poprzyszywane z galonem złotym massyfowym, płótnem podszyty kwiaty duże srebrne rzucone, ferezja turecka z krótkimi rękawami wełniana ponsowa, z galonem białym w kwiaty czarne; suknie damskie tureckie: zwierzchnia suknia i szarawary atlasowe cieliste” [Mrozińska, 1954, 99-125] itd. W tym zestawie „tureckim” – i nie należy tu przesadzać z wiernością etnograficzną - chodzi przede wszystkim o uzyskanie wrażenia bogactwa, o silny efekt kolorystyczny i uduchowienie egzotyczne. W teatrze nieświeskim bogactwo stroju miało istotne znaczenie, bajka opowiedziana przez księżną panią nieprzypadkowo opiera się na wschodnim pierwowzorze. Orientalizm był w tej epoce najbardziej wyrazistą formą egzotyizmu. Barok odznacza się ekspresyjnością, bogactwem formy i zdobnictwa, wschodnie motywy z ich bogatą ornamentyką odpowiadają tym dążeniom. Rozmiłowana w przepychu i

¹ Wadliwie wykreślonej perspektywy rzeczywiście nie da się tu złożyć na karb specyficznych założeń sztuki (jak było np. w średniowieczu), lecz należy to tłumaczyć brakiem umiejętności.

zewnątrznym splendorze szlachta sięga do egzotyki orientalnej, lubuje się w drogich materiałach, futrach, ozdobnej broni, klejnotach.

W inscenizacji z Grodna propozycja „kostiumu wschodniego” nieco razi zbytnią amatorszczyzną. Watki orientalne w sztuce Franciszki Urszuli Radziwiłłowej ograniczają się właściwie do imion postaci. Na scenie są one dodatkowo wzmacniane przez kostiumy i muzykę, odwołujące się do stereotypowych wyobrażeń o wschodzie: zwoje materii jako nakrycie głowy, turbany, szarawary i krzywe szable. Nie są to jednak kostiumy wysublimowane, wydają się wyciągnięte z teatralnych magazynów lub skompletowane z materiałów podręcznych.

Uruchomienie dyskursu teatralnego scen magnackich XVIII wieku jest prawdziwym wyzwaniem, wymaga od reżysera poważnych studiów z dziedziny historii teatru. Bardzo pomocne byłyby tu ustalenia poczynione przez Alojzego Sajkowskiego, Barbarę Judkowiak i Gurija Baryszewa. Inaczej – jak to się stało w przypadku spektaklu z Grodna – ryzykuje się wprowadzenie odbiorcy w błąd. W recenzji spektaklu z Grodna możemy przeczytać:

Za dramatopisarzem reżyser próbuje ożywić na scenie nie tylko postacie historyczne, lecz również wznowić – rzecz jasna stylizując ją - atmosferę ówczesnych spektakli teatralnych, wprowadzając do tkanki spektaklu poprzez chwyt teatru w teatrze całe inscenizacje ze sztuk Franciszki [Komanova 2001].

I ta „wznowiona atmosfera”, którą za czystą monetę bierze nawet nie naiwny widz, lecz i znawca, w połączeniu z podkreślonym i przerysowanym wątkiem „amatorszczyzny” budzi poważny niepokój. Nie tak jednak wyglądało życie teatralne na dworach magnackich, zwłaszcza biorąc pod uwagę totalną teatralizację zachowań wyższych sfer nawet w życiu codziennym¹.

II.2.

Drugim rozwiązaniem inscenizacyjnym, o które aż prosi się synkretyczny, barokowy dramat Franciszki Urszuli jest inscenizacja intertekstualna, która „traktuje każdą realizację sceniczną jako jedną z możliwych, sytuuje ją w obrębie pozostałych interpretacji i próbuje wszcząć polemikę z dotychczasowymi rozwiązaniami” [Pavis 1989, 111]. Z punktu widzenia teatralności taki dialog z nieświeskimi inscenizacjami, a przede wszystkim z konwencją komedii dell’arte, na materiale sztuki Radziwiłłowej byłby przedsięwzięciem nadzwyczaj interesującym. Łatwość asymilowania różnych stylów pisarskich i inscenizacyjnych, która cechuje dramaty Franciszki Urszuli

¹ Co na przykładzie Rosji przekonująco pokazał Jurij Łotman, a na przykładzie dworu Radziwiłłowskiego – Barbara Judkowiak.

Radziwiłłowej, znalazła może najpełniejsze odzwierciedlenie właśnie w *Niecnocie w sidłach*: fabuła zaczerpnięta z wschodniej bajki została tu u dramatyzowana za pomocą dobrze rozpoznawalnych masek komedii dell'arte. Co prawda na początku XVIII w. komedia dell'arte już dogorywała, jednak przy dworze Augusta II i Augusta III zespoły włoskie utrzymywały się przez całe lata [Korzeniowski 1954, 29-56]. Sposób dramatyzacji bajki przez Franciszkę Urszulę Radziwiłłową zdradza, że samo jej myślenie o teatrze opierało się o włoską komedię masek, co pozwala nazwać ten teatr w pewnym sensie prototypowym dla owego czasu. Prototypowy, bo właściwie jedyny zawodowy. Należy pamiętać, że komedia dell'arte w istocie swej to pierwszy w historii teatru europejskiego teatr zawodowy, który wykształcił się ze względu na improwizacyjny charakter spektakli, ponieważ udział w przedstawieniach tego rodzaju wymagał od aktorów o wiele większego warsztatu niż *commedia erudita*.

Niecnota w sidłach nie była oczywiście dokładną kopią włoskiej komedii masek, odmienna gramatyka gatunku nie pozwalała na pełną realizację masek komedii dell'arte. Podstawowy scenariusz tego gatunku opiera się na schemacie fabularnym: młodzi się kochają, starzy przeszkadzają, a słudzy komplikują – i do schematu tego *Niecnota* nie pasuje. Ale sztukę tę trudno też jednoznacznie odnieść do wschodnich fars rozpowszechnionych w XVIII wieku i typowych dla baroku sarmackiego, jak to nieraz postulują literaturoznawcy. Podstawą komedii jest rozpowszechniony w literaturze i folklorze wątek fabularny o bogatych i niegodziwych starcach, których zwabiła do pułapki piękna i sprytna kobieta. Gdyby zrobiła to dla młodego ukochanego, byłibyśmy w kręgu komedii dell'arte, wierność wobec starego i biednego męża przenosi nas w krąg wartości chrześcijańskich. Jak pisze Andrzej Kruczyński: „Chociaż sytuacja teatru radziwiłłowskiego jest w pewnej mierze wyjątkowa ze względu na ożywioną działalność dramaturgiczną księżny, to jest przecież jednocześnie bardzo typowa. Ten model eklektycznego teatru uwzględniający w ograniczonym zakresie także przekazy treści i sensów natury religijnej był, jak należy podejrzewać, charakterystyczny dla większości teatrów magnackich w czasach saskich” [Kruczyński 1991, 108-109].

Maski w komedii dell'arte badacze według funkcji dzielą na trzy kategorie: satyryczne - starcy, komiczne - służący (tzw. *zanni*) oraz zakochani. W sztuce Franciszki Urszuli Radziwiłłowej występuje wyrazista para *zannich* - Arlekin i Laura oraz starcy: trójka z nich angażuje się w tak charakterystyczne dla komedii dell'arte amory i ląduje w kufrze (też typowe dla dell'arte *lazzi* – ośmieszenie podstarzałych

zalotników¹). Łamie schemat komedii wprowadzenie zamiast bezbarwnych zakochanych cnotliwej Aruji i jej starego męża, któremu przy innym układzie przysługiwałyby maska Pantalone, funkcjonalnie jednak ze względu na cnotliwość Aruji, Banut nie zostaje ośmieszony, co nie wyklucza teatralnej interpretacji tej postaci w ramach maski Pantalone. Twórcza przeróbka maski Pantalone pojawia się w twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej nie po raz pierwszy zresztą, por.:

Franciszka Urszula Radziwiłłowa w *Miłości dowcipnej* dodała do kanonów masek komedii włoskiej swoją korektę: Pantalone otrzymuje nowe imię – Lucydor, zamieszkuje w Egipcie, z kupca staje się bogatym pasterzem i otrzymuje tuzin córek. Dalej zaś wszystko według tradycji: Lucydor jest stary i pobożny, nieufny i kłótniwy, lubi odnajdywać u siebie choroby i tracić przytomność, nosi okulary i nie wie, jak dopilnować niewinności córek [Baryszew 1992:108-109].

Pantalone jest skąpy i pewny siebie, jednak przy całej swej nadzwyczajnej aktywności jest to postać budząca współczucie: zazwyczaj to on jest ofiarą podstępu, zostaje okłamany i zrujnowany. Właśnie w tym kierunku poszli realizatorzy z Grodna. Swoją mimiką, postawą i „foniką” (stękanie, wzdychanie, sapanie) Banut wyraża męki swego starczego ciała. Wszak Pantalone to przede wszystkim obraz starości. Jest wcieleniem starości i reprezentuje fizyczną niedołężność we wszystkich jej szczegółach fizjologicznych: kuleje, cierpi na zadyszkę i marazm. Reszta postaci też ma swoje funkcjonalne odpowiedniki w komedii dell’arte: Doktor, który chociaż utracił nadętą uczoność Dottore, zachował zawód; wojowniczy Gubernator rysuje się jako Capitano, a w Sędzi można dopatrzeć się genologicznych powiązań z Tartillio - neapolitańskim notariuszem.

Postacie Arlekina² i Laury (Fantaneski), para *zannich*, zachowały największe pokrewieństwo z włoskimi pierwowzorami, trafiając do dramatu księżnej pani może nie wprost, lecz przez teatr szkolny: „Arlekin i diabeł z przedstawiń szkolnych to byli główni aktorzy teatru przedoświeceniowego. Arlekin święcił największe triumfy właśnie na królewskiej scenie, zawędrował stąd do jezuickich kolegów szkolnych.” – ponadto jak donoszą źródła „na suknie arlekińskie pocięto w Nieświeżu stary płaszcz księcia Karola Radziwiłła <<Panie kochanku>>!” [Jackl 1960, 106]. W rejestrze kostiumów teatralnych, o którym już była mowa, wśród „sukiem męskich pantomimy” jest opis 32

¹ Świadomie czy podświadomie tłumaczka tej komedii na język białoruski Natalia Rusiecka dodatkowo wyodrębnia komiczny wydźwięk tej sceny przekładając kwestię Aruji: *Dzięką Bogu, że starych amatorów oduczę jako: Dazaljacalisja, abdrypannyja sowu!* [Радзівіл 2003, 246].

² Arlekin nie raz gościł na nieświeskiej scenie. Szczegółowo patrz Baryszew 1992.

kostiumów, a wśród nich „Arlekińskie, suknie i spodnie różnych kolorów i pas skórzany; arlekińska suknie i spodnie materyalne ze srebrnym i galonkami” [Mrozińska 1954, 99-125]. Pantomimiczny taniec *zannich* przedstawiający miłosne zaloty Arlekin i odrzucenie ich przez Laurę rozpoczyna przedstawienie *Niecnoty...* w Grodnie.

Na rycinie Żukowskiego specyficzna jest proporcja postaci – Arlekin i Laura są znacznie mniejsi w porównaniu do głównych postaci (choć nieświeski Arlekin nie jest plebejuszem, tylko drobnym szlachcicem na służbie, któremu można powierzyć nawet wysokie stanowisko sędziego). Współczesny inscenizator ma możliwość wyeksponowania tych dwóch światów, np. główne postacie prezentują bogato ubrani aktorzy, których gra odznacza się pompatycznością, minoderią i wystudiuowanymi pozami, natomiast *zanni* ubrani są w kostiumy pstrokate, połatanne, ale za to są pełni życia, ruchu i nawet pewnej wulgarności. Nie będzie to pomysł czysto formalny, lecz kontrast odpowiadający formie dramaturgicznej. Komicznym szczytem komedii dell’arte były *lazzi*, scenki-buffo, które nie miały nic wspólnego z rozwojem akcji i odgrywane były przez *zannich*. Brak didaskaliów i ten „ukryty” podział na typy pozostawia sporo miejsca aktorskiej improwizacji. Tak na tle starczej niemocy Banuta o powolnych ruchach i ospałej mimice, gra zwinnego Arlekin była znakomitą kontrastem. Od samego początku Arlekin wyżywa się w mimicznych *lazzi*, np. krótkie komediowe *qui pro quo* w rozmowie z Banutem. Strach Arlekin przed zjedzeniem opiera się tu na dosłownym odczytaniu wypowiedzi Banuta skarżącego się na głód i proszącego o pomoc:

Ba n u t

Ach, mój Arlekinie,

Bądźże mi przyjacielem w tak przykrym terminie .

A r l e k i n

Dać się zjeść dla przyjaźni? Czyli ja to głupi?

W scenach z cnotliwą Arują Arlekin, intensywnie namawiając ją do odzyskania długu nie bacząc na cenę. Ma szerokie pole do popisu i wykorzystania *lazzi* dwuznacznych czy wręcz jednoznacznych w swej nieprzyzwoitości.

Doktor

Porzuć męża starego, a w Wenery ślady

Pozwól jak ta Marsowi, znajdziesz gust tej zdrady.

A r l e k i n

Ach, jakąż szczodropliwość, uczyn bez zawodu,

Banut i z Arlekinem niech nie pomrą z głodu.

Akcja przenosi się często z jednego miejsca w drugie, z domu Banuta do lekarza, gubernatora, sędziego, znów do Banuta i w końcu aż do pałacu Cesarza. Przedstawienie wywodzi się więc z ducha komedii

dell'arte, a z ducha tego jest wszelka improwizacja. Ruch, poza, gest są bardzo ważne. Nie mogą być naturalistyczne, lecz pantomimiczne, akrobatyczne. Arlekina nie powinno obowiązywać prawo ciężenia: skacze, balansuje na linie, radość wyraża robiąc kilka koziolków w powietrzu. Są gesty, które dokładnie odzwierciedlają stan człowieka. W komedii dell'arte każda postać ma własny sposób poruszania się, a nawet ustawienia się względem widowni: niektóre postacie najlepiej reprezentują się „od frontu”, inne z profilu, jeszcze inne preferują układy diagonalne i poruszają się wzdłuż przekątnej, co nie oznacza, że cały czas muszą demonstrować się *en face*, profil czy ustawiać się w ujęciu perspektywicznym po przekątnej, oznacza natomiast, że tylko po właściwym ustawieniu się postać taka zyskuje największy wyraz. Dla Pantalone, Doktora czy Kapitana musi być odnaleziony charakterystyczny sposób chodzenia, charakterystyczna postawa: suwanie nóg małymi kroczkami lub chodzenie kogucie, wygięcie do przodu czy wyprężenie piersi i zadarcie nosa w górę. Nie sposób tu przerysować.

W inscenizacji z Grodna wątki komedii dell'arte są aktywnie wykorzystane: Batut pojawia się na scenie charakterystycznie zgięty w pół, sylwetka przełamanego w pasie Pantalone od razu narzuca aktorowi sposób poruszania się. Popisem *par excellence* teatralnym była relacja Arlekina o wizycie Aruji u dłużników, pozwalała bowiem na naśladowanie zalotów. Liczne, dopisane przez teatr *lazzi* – Gubernator obejmujący Aruję i rytmicznie wyciągający i chowający swą krzywą szabelkę z pochwy, regularne kopanie w tyłek, scena picia kawy itd.

Ciekawa jest psychologiczna interpretacja stanu Aruji na trzech randkach. W scenach tych otwarcie gra się „przeciw tekstowi”: według Franciszki Urszuli Radziwiłłowej każdy następny adorator ma wyższy status społeczny, w związku z czym coraz mniej boi się przyłapania przez Banuta, stanowi większe zagrożenie dla cnoty Aruji i trudniej go wsadzić do kufra. W spektaklu Aruja początkowo przerażona w scenie lekarzem, po sukcesie nabiera animuszu i rozzuchwała się na drugiej randce, aby przysypiać ze znużenia na trzeciej.

W Homlu te najciekawsze w planie teatralnym elementy komedii dell'arte w sztuce Franciszki Urszuli Radziwiłłowej zostały zastąpione przez rosyjski teatr ludowy – zamiast Arlekina wystąpił na scenie ubrany w czerwoną koszulę i charakterystyczną czapkę Pietruszka¹ – postać mu

¹ Pietruszka według definicji Dala to «przezwiśko lalki teatru jarmarcznego, rosyjskiego błazna, kuglarza, dowcipnisa w czerwonym kaftanie i w czerwonej

bliska (niektórzy badacze wywodzą Pietruszkę od Pullchinelli), ale kulturowo pochodząca z zasadniczo innego planu. Zastąpienie kultury zachodniej przez wschodnią ludową nadaje inną rangę całemu dramaturgii Radziwiłłowej: zamiast elementu wysokiej kultury (tego, co z Nieświeża tworzyło Paryż dla miejscowej szlachty, bo bez względu na pochodzenie właśnie tak była odbierana bawiąca na królewskich dworach całej Europy komedia dell'arte), źródłem inspiracji dla księżnej pani staje się jarmark, kultura ludowa, rubaszna. Realizatorzy tego przedstawienia przesadzili również z rubaszością, wulgarny Pietruszka zdominował eklektyczny z założenia dyskurs komedii, w której sąsiedztwo elementów wysokich i niskich, wschodnich i zachodnich składało się na niepowtarzalny stop baroku sarmackiego i dopiero kształtującego się oświecenia.

W obu białoruskich inscenizacjach sztuka Franciszki Urszuli Radziwiłłowej poddana została znaczącym cięciom, i w obu przypadkach narzędziem skrótu była pantomima. W Grodnie stylizowana na tańce wschodnie pantomima zastąpiła sceny 7,8 i 9: Aruja skrótowo witała się na modłę wschodnią, przedstawiała prośbę o oddanie długu za pomocą charakterystycznego gestu oznaczającego pieniądze (pocieranie kciuka o palce wskazujący i duży, jakby w geście przeliczania), następnie odsłaniała twarz i zdecydowanie odrzucała zaloty (nie cofając się przed kopaniem zalotników). Trzy razy powtórzona sekwencja za każdym razem nieco przyśpieszała, urozmaicały ją również coraz bardziej agresywne zaloty.

II.3.

W typologii inscenizacji zaproponowanej przez Pavisę najbardziej kuszącą dla teatru jest propozycja inscenizacji ideotekstualnej. Koncepcja ta „nadaje inscenizacji przywilej posługiwania się podtekstami politycznymi, społecznymi, a przede wszystkim psychologicznymi” [Balme 2002: 122]. Aktualizacja tekstu, teatralne dostosowanie go współczesnej wrażliwości i problematyki. Jak pisze Pavis: „Ten typ inscenizacji bierze na siebie funkcję pośrednika między kontekstem społecznym dawnego tekstu a kontekstem społecznym tekstu odbieranego przez obecną publiczność” [Pavis 1989: 111]. W warunkach białoruskich – czyli w warunkach, kiedy sztuka Franciszki Urszuli Radziwiłłowej funkcjonuje tylko na zasadzie teatru w teatrze – ten typ inscenizacji wydaje się niemożliwy. Wyzyskując teatralny potencjał *Niecnoty* reżyserzy traktują ten wbudowany dramat jako

czapce-kołpaku; Pietruszką zwą również cały błazeński lalkowy wertep». Postać Pietruszki znana jest w Rosji od XVII wieku.

atrakcję teatralną, wyzyskując przede wszystkim funkcję ilustracyjną chwytu, konsekwencją tego stanu rzeczy jest mocno skrócony tekst z intencją, aby szybciej wrócić do fabuły podstawowej dramatu Kowalowa. Trudność aktualizacji *Niecnoty w sidłach* polega również na zbyt dydaktycznej wymowie sztuki: „Widzicie, mości państwo, jak się cnota płaci” - mówi na końcu Arlekin. Z perspektywy odbiorcy współczesnego przesłanie tak umoralniające wydaje się mało nośne. Jednak z szekspirowskim *Poskromieniem złościcy* teatr ma podobne kłopoty (ostra polityczna niepoprawność patriarchalnego przesłania), co jednak inscenizatorów nie odstręcza. W ramach lektury feministycznej *Niecnota w sidłach* otwiera szerokie pole do podjęcia polemiki z tradycyjnym układem rodzinnym: na ile niedołączny mąż i sprytna żona jest motywem popularnym, na tyle oryginalne i jedyne w swoim rodzaju okazuje się wzbogacenie tego wędrownego motywu przez Franciszkę Urszulę Radziwiłłową w wątek żony cnotliwej.

Literatura

- Balme Ch.**, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł i uzupełniami opatrzyli W. Dudzki i M. Leyko, Wyd. PWN: Warszawa 2002.
- Borkowska G.**, Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie - od średniowiecza do współczesności*. Przewodnik, Gdańsk 2000.
- Gierowski J.** *U źródeł polskiego Oświecenia w: Wiek XVIII: Polska i świat*. Warszawa: PIW, 1974. S. 41-50.
- Jackl J.** *Z badań nad teatrem czasów saskich* „Pamiętnik Teatralny” 1960. Z. 1(33). R. 9. S. 95-114.
- Judkowiak B.** *Franciszka Urszula Radziwiłłowa w: Pisarze polskiego oświecenia*. Warszawa, 1992. T. 1. S. 66-89.
- Judkowiak B.** *Słowo inscenizowane: O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej - poetce*. Poznań: WiS, 1992.
- Kawalou Siergiej**, *Teatr Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*, w: *Zmęczony diabeł. Dramaty*, Lublin 2004.
- Klimowicz M.** *Teatr Augusta III w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”. 1965. R. 14. Z. 1(53). S. 22-43.
- Komanova Taccjana**, *Zdrady, grośy, adzin stvol...*, „Kul'tura” 8-14.12.2001.
- Korzeniowski Bohdan**, *Komedia dell'arte w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”, 1954, z.3-4, s. 29-56.
- Kowalczyk J., Roszkowska W.** *Teatr Jana Zamoyskiego «Sobiepana»* „Pamiętnik Teatralny”. 1964. R. 13. Z. 3 (51). S. 255-271.
- Król-Kaczorowska B.** *Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy*. Warszawa: PIW, 1971.
- Kruczyński Andrzej**, *Teatr religijny w Polsce w XVIII wieku*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Pod red. Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek. Lublin, 1991.
- Krzyżanowski J.** *Talia i Melpomena w Nieświeżu: Twórczość U. F. Radziwiłłowej*. „Pamiętnik Teatralny”. 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 385-

- 398; oraz [w:] *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Opracowała i posłowiem opatrzyła K. Wierzbicka. Warszawa, 1961. S. 7-33.
- Kusztelski Błażej**, *Śmieszny staruszek*, „Gazeta Poznańska” nr 87/15.04.2005.
- Lewański J.** *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa, 1981.
- Mackiewicz S.** *Dom Radziwiłłów*. Warszawa, 1990.
- Między baśnią a powiastką filozoficzną. Rozmowa z dyrektorem lubelskiego Teatru Lalki i Aktora T. Jaworskim*. Rozmawiał **Zbigniew Miazga**, „Sztandar Ludu” 28.08.1987.
- Mrozińska Stanisława**, *Ze studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oświecenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z.3-4, s.99-125.
- Pavis P.** *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*. „Dialog” 1989, nr 8.
- Piątkowski Franciszek**, *Głosy do „Opatrzności...”*, „Sztandar Ludu” 28.01.1988.
- Raszewski Z.** *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa, 1978.
- Raszewski Z.** *Za króla Sasa. Mała kronika teatru warszawskiego za Sasów*, „Pamiętnik Teatralny” 1965. Z. 1(53). R. XIV. S. 94-101.
- Sajkowski A.** (recenzja): *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Warszawa, 1961, ss. 225 „Pamiętnik Teatralny” 1962. R. XI. Z. 3-4 (43-44). S. 539-552.
- Sajkowski A.** *Od Sierotki do Rybeńki: W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu*. Poznań, 1965.
- Sajkowski A.** *Radziwiłłowska edukacja teatralna (Dwa wieki doświadczeń i scenicznych eksperymentów)* [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Warszawa; Łódź, 1985. S. 149-160.
- Sajkowski A.** *Repertuar teatrów ks. Urszuli Franciszki i Michała Kazimierza Radziwiłłów z 1. 1740-1762*, w: Rzewuski W. *Tragedie i komedie* / Oprac. J. Majerowa. Warszawa: PIW, 1962. S. 270-274.
- Sajkowski A.** *Staropolska miłość: Z dawnych listów i pamiętników*. Poznań, 1981.
- Sajkowski A.** *Teatralia radziwiłłowskie*, „Pamiętnik Teatralny” 1979. Z. 3(107). S. 430-440.
- Sajkowski A.** *Z dziejów teatru nieświeskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1961. R. 10. Z. 3 (39). S. 399-433.
- Sajkowski A.** *Z teatralnych doświadczeń podróżników polskich do Włoch od XVI do XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1969. R. 18. Z. 4 (72). S. 487-510.
- Sajkowski A.** *Zagraniczne wyjazdy Radziwiłłów po naukę (początek XVII wieku)*. *Miscellanea historico-archivistica*. Warszawa; Łódź: PWN, 1989. T. 3: *Radziwiłłowie XVI-XVIII wieku: W kręgu polityki i kultury*. S. 191-200.
- Sjargej Kavaleŭ**, *Navuka kachannja. P’esy*. Minsk 2005.
- sz, Barok w miniaturze*, „Kurier Lubelski”, 28.12.1987
- Wierzbicka K.** *O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w.* w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Warszawa, 1961. S. 187-207.
- Wierzbicka-Michalska K.** *Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław, 1964.

Wierzbicka-Michalska K. *Teatr w Polsce w XVIII wieku.* Warszawa, 1977.

Лотман Ю.М. *Беседы о русской культуре,* С-Пб., 1994.

Радзівіл Ф.У. *Выбраныя творы:* Пер. з пол. і фр. / Францішка Уршуля Радзівіл; Уклад. Сяргея Кавалёва; Прадм. Жанны Некрашэвіч-Кароткай і Наталлі Русецкай; Камент. Сяргея Кавалёва і інш. - Мн.: МГА "Бел. кнігазбор", 2003. - 445 с., [8] л. іл. - (Беларускі кнігазбор; Сер. 1. Мастацкая літаратура).

Некрашэвіч-Кароткая Ж.В. *Нясвіжская Мельпамена:* драматургія Францішкі Уршулі Радзівіл, Мн., 2002.

Барышев Г.И. *Театральная культура Белоруссии XVIII века.* Мн., 1992.

Шавыркiна М. "...Калі каханне раны гоіць так ласкава": Камедыі Ф.У.Радзівіл, „Роднае слова» 1998. № 7. С. 10-22.

Горшковоз-Баженова О.Д. *Эскизы Уршули Франтишки Радзивилл, отгравированные М.Жуковским: Театр в Несвиже,* Здабыткі: Дак. помнікі на Беларусі. Мн., 2002. Вып. 5. С. 48-57.

Рэзюме

У артыкуле разглядаецца гісторыя пастановак п'ес Ф.У. Радзівіл у сучасным польскім і беларускім тэатры. Даследчыца апісвае спектаклі ў Вальбжыху, Познані, Любліне, Гомелі, падрабязна аналізуе спектакль Алега Жугжды ў Гародне. Параўноўваюцца асаблівасці польскай і беларускай рэцэпцыі драматургіі Ф.У. Радзівіл, робіцца ацэнка драматургічнай спадчыны пісьменніцы XVIII ст. з перспектывы сучаснага тэатразнаўства.

ЗМЕСТ

<i>ПАМ'ЯЦІ ЛЮБЫ ТАРАСЮК</i>	3
Люба Тарасюк. Развітанне	5
<i>ПРА ЛЮБУ</i>	6
Ігар Запрудскі	6
Мікола Хаўстовіч	7
Людміла Сінькова.....	8
Ніна Рашэтнікава.....	9
Ірына Бурдзялёва.....	10
Віктар Каратай.....	10
Сяргей Кавалёў	12
ПУБЛІКАЦЫІ ЛЮБЫ ТАРАСЮК.....	13
ДЗЕЛЯ ПАЗНАННЯ СПАДЧЫНЫ	23
Вольга Крычко. Старабеларуская аратарская проза XII ст.:	
Марыялагічны аспект (да пастаноўкі праблемы)	24
Таццяна Казакова. Вандроўніца з роду Радзівілаў:	
Тэафіля Канстанцыя Мараўская.....	31
Ірына Бурдзялёва. Габрыэля Пузыня: святло шчасця.....	37
Ірына Багдановіч. Загадка Адэлі з Устроі	52
Мікола Хаўстовіч. Лонданскія выданні “ <i>Нячысціка</i> ”	
Аляксандра Рышінскага	63
Лія Кісялёва. Тэма кахання ў інсітнай літаратуры XIX ст.	
(“Сцяпан і Таццяна” М. Марозіка)	85
Зося Тычына. Структура тэксту літаратурнага сну	
(на матэрыяле творчасці Я. Баршчэўскага)	94
Віктар Шукеловіч. Вобраз наратара ў творы Марыі Косіч	
“На перасяленне: расказ цёткі Домны з Палесся”	107
У ГОНАР ФРАНЦІШКІ УРШУЛІ РАДЗІВІЛ.....	113
Сяргей Кавалёў. Ф.У. Радзівіл у беларускай культурнай прасторы:	
спроба асэнсавання	114
Barbara Judkowiak. Inny głos, bo kobiecey?	
„Nieszczere afektów zabawy” a „ostry rozum” w lirycznej	
twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. Rekonesans.....	124

Жанна Некрашэвіч-Кароткая. Драматургічная культура Францішкі Уршулі Радзівіл.....	138
Наталля Русецкая. Забавы і гульні на княскім двары	149
Halina Rarot. Traktaty o życiu szczęśliwym według Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.....	158
Agnieszka Borowiec. Epistolografia Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.....	167
Beata Siwek. Obraz Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w dramacie Siarhieja Kavalowa “<i>Franciszka, abo Navuka kachannia</i>”	175
Irina Lappo. Dramaturgia Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w teatrze współczesnym	183

Выдадзена
коштам асабістых складак
сяброў кафедры гісторыі беларускае літаратуры
і
пры падтрымцы Польскага Інстытута ў Мінску
(дырэктар Цэзары Карпіньскі)

Навуковае выданне

**Працы кафедры
гісторыі беларускае літаратуры
Белдзяржуніверсітэта.**

Выпуск сёмы. 2006.

Адказны за выданне
М. Хайстовіч

Падпісана да друку 25.07.2006. Фармат 60x84/16. Папера афсетная.
Ум. друк. арк. 11,8. Ул. выд. арк. 12,7. Наклад 100.

ВТАА “Права і эканоміка”. Ліцэнзія ЛВ 02330/0056831 ад 01.04.2004 г.
220072 Мінск, вул. Сурганава 1, корп. 2.
УП “КНІГА” Мінск, В. Харужай, 31а