

Людміла Маішчэнская

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Мінск

Верш Яна Чыквіна “Даўно нежывы бацька полем ідзе”: моўныя і сэнсавыя перакрываванні

Даследчыкі творчасці Яна Чыквіна раскрываюць кантраснасць, мнагапалярнасць мастацкага свету паэзіі творцы, і пры гэтым не забываюць падкрэсліць тэндэнцыю да яго гарманізацыі, дасканаласць, строгаць мастацкай формы паэтычных тэкстаў і складанасць іх інтэрпрэтацыі. Адным з такіх твораў, які сілком, амаль міма волі чытача ўцягвае яго ў сваё касмічнае бяздонне, з’яўляецца невялікі па сваім памеры верш «Даўно нежывы бацька полем ідзе...» (далей «Даўно...»). Ён быў надрукаваны ў зборніку «Кругавая чара» (1992 г.), дзе арганічна займае сваё месца сярод іншых твораў зборніка і вельмі слухна падкрэслівае ідэю і мастацкую канцэпцыю назвы зборніка. Ужо больш за 20 гадоў верш застаецца інтэлектуальным творчым “прадуктам”, які не толькі не страчвае сваёй значнасці, але і пашырае сваю прысутнасць у сучасным літаратурным працэсе. У апошнія гады верш увайшоў у агульнаеўрапейскую паэтычную плынь – з’явіліся яго пераклады на польскай, нямецкай і італьянскай мовах. І тое, што Ян Чыквін вылучае верш з шэрагу іншых і ўключае яго ў спіс выбраных твораў (“Адно жыццё”: Выбранае. Белавежа, Беласток 2009) сведчыць аб тым, што і для аўтара твор займае асобую нішу ў творчым працэсе: ён становіцца “важнейшым этапным творам аўтара”¹. Верш адразу прыцягнуў да сябе ўвагу даследчыкаў творчасці Яна Чыквіна.

¹ Г. Тычка, *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавецкае*, Беласток 2015, с. 54–80.

Да яго звярталіся М. Сяднёў, А. Раманчук, А. Разанаў, Л. Зарэмба, Г. Тычка, А. Брадзіхіна і іншыя навукоўцы, але яны абмяжоўваліся, галоўным чынам, агульнафіласофскай, метадалагічнай ацэнкай твора. Прывядзём некаторыя разважанні даследчыкаў. Так, М. Сяднёў канстатуе дачыненне верша да твораў філасофскага-быццёвага характару, якія *не маюць нічога супольнага з нашай рэчаіснасцю і знаходзяцца па-за часам*, і вызначае метадаў мастацкага ўвасаблення як *філасофска-сімвалічны*²; А. Раманчук лічыць верш *узорам судакранання дзвюх мастацкіх канцэпцый, калі творыцца новы эстэтычны свет*³; А. В. Брадзіхіна адносіць верш да тэматычнай групы тэкстаў *туга па страчанаму* (вершы “Пацалунак”, “Тапелец”, “Даўно...”), у якіх *псіхалагічна дакладна перадаецца жаль ад немагчымасці вярнуць былое, бяспілле чалавека перад знешнімі абставінамі, балючасць успамінаў праз фантазмагарычныя карціны, праз алагічныя, мудрагелістапачварныя малюнкi*⁴. Г. Тычка абмяжоўваецца вызначэннем рэлігійнай ідэі верша – *хрысціянскае разуменне смерці як нараджэнне ў новае сапраўднае жыццё*⁵. Найбольш поўны аналіз ідэйна-філасофскай, культуралагічнай (міфапаэтычнай) сэнсавай інфармацыі верша належыць Алесю Разанаву, і яго невялікі аб’ём артыкул “«Безназоўны» верш Яна Чыквіна” спачатку быў надрукаваны ў часопісе “Крыніца” (1997, № 4)⁶, а ў 2000 г. у зборніку, прысвечаным творчасці Яна Чыквіна⁷. Па сёняшні дзень артыкул А. Разанава застаецца амаль адзінай крыніцай, да якой звяртаюцца даследчыкі пры разглядзе творчасці Яна Чыквіна 90-х гадоў ХХ стагоддзя.

Прапанаваная чытачу інтэрпрэтацыя верша “Даўно...” мае за мэту выяўленне рознай інфармацыі (канцэптуальнай, культуралагічнай, камунікатыва-прагматычнай, тэкставай), якая вызначаецца моўнымі

² М. Сяднёў, “Светлы міг” Яна Чыквіна. Паэзія высокай пробы. (Роздум пра паэтычны зборнік Яна Чыквіна), (у:) *Сляза пякучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 56–65.

³ А. Раманчук, *Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна. Гарыць мая свяча*, Беласток 2000, 89 с.

⁴ А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксте вітальнасці*, (у:) *Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу*. Зб. навука-практыч. артыкулаў, Гомель 2014, с. 164–169.

⁵ Г. Тычка, *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток 2015, с. 59.

⁶ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, “Крыніца” 1997, № 4, с. 28–29.

⁷ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, (у:) *Сляза пякучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, с. 119–123.

асаблівасцямі твора: лексічнымі, граматычнымі, вобразнымі. У сукупнасці з інтэнцыямі аўтара гэтыя асаблівасці ствараюць мнагапланаванае, энергетычна насычанае сэнсавое поле (магію) твора, як вынік яго змястоўнай і мастацкай завершанасці.

Прывядзём цалкам гэты невялікі верш, бо ў працэсе яго інтэрпрэтацыі ўзнікае неабходнасць звяртацца да тэксту.

Даўно нежывы бацька полем ідзе.
Ён арэ.
 Ён і плуг.
 Ён і скіба раллі, і зерне,
 І водсвет далёкага раю.
 Вочы, якімі ён глядзіць на свет,
 Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.
 Аўсу бацька ўзяў у радно
 Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.

Першая кампазіцыйна-структурная асаблівасць верша праяўляецца ў адсутнасці яго назвы. Па вобразнаму значэнню А. Разанава, назва верша з’яўляецца яго вершам (“верш верша”), “самасведчанне” таго істотнага, што мае месца ў тэксце⁸. Назва мастацкага твора займае моцную тэкставую пазіцыю і з’яўляецца самай актуальнай яго прыметай. Гэты славесны комплекс імпліцытна праектуецца на ўсе тэкставыя катэгорыі – мадальнасць, кагезію, працягласць, стылістыку, структуру, канцэптуальнасць і г.д. Назву твора магчыма атаясаміць з замковым каменем, які закрывае ў цэнтры кладку аркі або купала, таму што яна замыкае і трымае ўсе аспекты складанай архітэктонікі мастацкага твора, як адзіную цэласную структуру, а замкнёнасць тэксту апускае чытача ў яго глыбіню. Адсутнасць назвы ў твора робіць яго структуру больш рыхлай, неадназначнай, што дазваляе інтэрпрэтару твора больш вольна выходзіць за яго межы. А сэнс верша «Даўно...», яго вертыкальны кантэкст настолькі складаны, што яго немагчыма замкнуць назвай. Не дапамагае пранікнуць у сэнс верша і яго рамачная канструкцыя – першы і апошні радкі верша (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.*), таму што, на першы погляд, нельга лагічна растлумачыць сітуацыю: як можа нежывы бацька ісці па полі і сеяць бок вечнасці? Такім чынам, моцныя тэкставыя структуры твора ўжо падрыхтоўваюць чытача да зусім не простага экзагезы твора.

⁸ Тамсама, с. 28.

Кожны мастацкі тэкст характарызуецца камунікатыўнай і прагматычнай скіраванасцю, у ідэале ў ім павінна праяўляцца адпаведнасць паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым мастацкім эфектам, што прасочваецца не ў кожным мастацкім творы, і пошукі “адпаведнасці паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым эфектам з’яўляецца адной в актуальных праблем маўленчай камунікацыі»⁹. Вядома, што сэнс мастацкага тэксту (маўленчы змест) адносіцца да складанай тэкставай катэгорыі, якая з’яўляецца вынікам узаемадзеяння моўнага зместу выказвання (семантычнага комплексу, які фарміруецца на аснове разумення моўных адзінак і іх камбінацый) з кантэкстуальнай, сітуацыйнай і энцыклапедычнай інфармацыяй скончанага тэксту¹⁰. Моўныя сродкі мастацкага твора выкарыстоўваюцца ў розных функцыях, але галоўнымі з іх з’яўляюцца дзве – рэферэнцыйныя (рэпрэзентатыўная, намінацыўная) функцыя, звязаная з перадачай інфармацыі «ў чыстым выглядзе», і паэтычная. «У рэферэнцыйнай функцыі мова максімальна празрыстая і, у ідэале, непрыкметная; у паэтычнай функцыі яна становіцца ўсё больш прыкметнай і непразрыстай»¹¹.

Разгледзім моўныя сродкі верша ў рэферэнцыйнай функцыі. Яны вельмі сціплыя і зразумелыя. Лексічны аб’ём верша складае 33 словы, а з улікам паўторных словаўжыванняў – 55, намінацыўных адзінак толькі 25. У слоўнік верша ўваходзяць агульнаўжывальныя словы, нейтральныя ў стылістычных і канатацыйных адносінах, адназначныя (*араць, вечнасць, водсвет, рай, ралля, плуг, авёс*) і мнагазначныя (*бацька, скіба, зерне, бок, ісці глядзець* і інш.), а між тым яны рэпрэзентуюць значную колькасць (11) лексіка-тэматычных груп (ЛТГ) беларускай мовы: ЛТГ «прастора» (*поле, ралля, далёкі, бок, свет*), ЛТГ «час» (*даўно, вечнасць*), ЛТГ «сваяцтва» (*бацька*), ЛТГ «часткі цела чалавека» (*вочы*), ЛТГ «зрок» (*глядзець, сузіраць*), ЛТГ «сельскагаспадарчыя прылады» (*плуг*), ЛТГ «бытавыя рэчы» (*радно*), ЛТГ «расліннасць» (*зерне, авёс*), ЛТГ «адцягненыя паняцці» (*рай, вечнасць, водсвет*), ЛТГ «дзеянне» (*ісці, араць, сеяць, узяць*), ЛТГ «смерць» (*нежывы*). У вершы адлюстраваны і парадыгматычныя адносіны, якія вылучаюцца двума сінанімічнымі радамі (*поле/ралля*

⁹ Р. Якобсон, *Лінгвістыка і поэтыка*, (в:) *Структурализм: за і против*, сб. статей, Москва 1975, с. 195.

¹⁰ А. Бондарко, *Вид и время русского глагола (значение и употребление)*. Пособ. для студентов, Москва 1971, с. 30.

¹¹ А. Козинцев, *Об антиреферентивной функции языка*, (в:) *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*, Москва 2008, с. 55–63.

і *глядзець/сузіраць*): *поле* 1. ‘абшар зямлі, прызначаны, прыгодны для ворыва’ [ТСБМ; 4, 288]. *Бацька полем ідзе. Ён арэ.; ралля* ‘узаранае поле, узараная глеба’ [ТСБМ; 4, 633]. *Ён і скіба раллі...; глядзець* ‘накіроўваць куды-н. позірк, звычайна, каб убачыць, разглядзець каго, што-н.’ [ТСБМ; 2, 60]. ...*ён глядзіць на свет.; сузіраць* 1. ‘глядзець; разглядваць, назіраць’ [ТСБМ; 5, 371]. ... *што яго сузіраюць*.

Не менш значна ў параўнанні з лексічнай разнароднасцю ў вершы адлюстраваны лексіка-граматычныя класы слоў (8 з 10), характарыстыка якіх таксама не выклікае аніякіх цяжкасцей. Знамянальныя часціны мовы прадстаўлены назоўнікамі (14) *бацька, поле, скіба, ралля, зерне, водсвет, рай, вочы, авёс, радно, бок, вечнасць*; дзеясловамі (6) *ісці, араць глядзець, сузіраць, узяць, сеяць*; 6) займеннікамі розных разрадаў (5): асабовым *ён* (*Ён арэ*), указальным *той* (*той бок*), азначальным *самы* (*Тыя самыя вочы*), пытальна-азначальнымі *які* (*якімі ён глядзіць на свет*), *што* (*што яго сузіраюць*); прыметнікамі (2) *нежывы* (*нежывы бацька*), *далёкі* (*далёкага раю*); прыслоўямі (2) *даўно* (*даўно нежывы*), *дзе* (*той бок, дзе вечнасць*); незнамянальныя – прыназоўнікамі (2) *на* (*глядзіць на свет*); *у* (*узяў у радно*), злучнікамі (2) *ды* (*узяў ... ды сее*), *і* (*скіба раллі, і зерне, / I водсвет далёкага раю* – 2); узмацняльнай часціцай *і* (*Ён і плуг / Ён і скіба раллі*).

На камунікатыўным узроўні ў вершы вылучаюцца розныя тыпы сказаў (6). Па характары выражэння адносін да рэчаіснасці, па мэце выказвання і інтанацыйным афармленні ўсе яны адносяцца да сцвярджальных: 1) просты двухсастаўны неразвіты сказ (*Ён арэ.*); 2) просты двухсастаўны неразвіты сказ з выказнікам-назоўнікам (*Ён і плуг*); 3) просты развіты двухсастаўны сказ (*Даўно нежывы бацька полем ідзе*); 4) просты двухсастаўны сказ, ускладнены аднароднымі выказнікамі-назоўнікамі (*Ён і скіба раллі, і зерне, / I водсвет далёкага раю.*); 5) складаназалежны сказ з аднароднымі выказнікамі-дзеясловамі і даданай азначальнай часткай (*Аўсу бацька ўзяў у радно ды сее той бок, дзе вечнасць даўно*); 6) складаназалежны сказ з дзвюма даданымі азначальнымі часткамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць*).

Нягледзячы на тое, што ў рэпрэзентатыўнай функцыі моўныя сродкі верша «максімальна празрыстыя і непрыкметныя», яны даюць падставу для выяўлення ў тэксце розных супярэчнасцей паміж сэнсавымі і фармальнымі структурамі. Першая антыномія праяўляецца на фармальным узроўні паміж вельмі сціплым слоўнікам верша і багатай разнастайнасцю лексічных і граматычных класаў, якія вылучаюцца ў тканіне тэксту. На моўным узроўні ствараецца апазіцыя

«слоўнік верша – лексічная і граматычная структура верша». Узнікшая супярэчнасць надае тэксту ўнутраную дынаміку, якая ўскладняе пранікненне ўсэнсавую вобласць твора, што прыводзіць да ўзнікнення другой антыноміі на тэкставым узроўні «*сціскасць тэксту –сэнсавая мнагапланавасць тэксту*». На першы погляд, ужыванне монасемічных слоў з канкрэтным значэннем, яснасць граматычных структур абумоўлівае дакладнасць, празрыстасць сэнсу тэксту, лёгкасць яго інтэрпрэтацыі, дакладнасць выкладу думкі творцы, таму што твор перш за ўсё ўздзейнічае на розум і логіку чытача, а не на яго пачуцці, бо нельга пранікнуцца эмоцыямі твора, калі не разумееш яго сэнсу. А калі, насуперак усяму, гэтае эмацыянальнае прыцягненне ўзнікае, то чытач перш за ўсё будзе высвятляць прычыну падобнага ўздзеяння. А між тым канкрэтная лексіка верша і зразумелыя граматычныя структуры амаль не выконваюць сваёй «інтэрпрэтацыйнай» функцыі: тэкст застаецца таямнічым, пакрытым цемрай невядомасці, з мноствам пытанняў, якія патрабуюць у чытача адказу, бо ён адчувае, што самае істотнае, важнае ў вершы не ляжыць на паверхні, а знаходзіцца па-за тэкстам, і што самыя простыя словы і самыя простыя граматычныя канструкцыі ўтойваюць далёка не простыя думкі, душэўны рух творцы з яго асаблівым унікальным жыццёвым і творчым досведам. Узнікае загадкавы, мала даследаваны феномен эмацыянальнага спалучэння чытача з вершам, які «прыкоўвае» яго да твора.

Іншыя антыноміі ўзнікаюць на аснове функцыянавання тэкставых катэгорый і семантыкі верша. Першая з іх рэалізавана ў апазіцыі «*моўная статыка –сэнсавая дынаміка*». Па сваёй маўленчай структуры і моўных сродках верш статычны, пазбаўлены дынамікі. Пра гэта сведчыць нападняльнасць твора намінатыўнай лексікай: больш за палову знамянальных слоў, ужытых у вершы, – назоўнікі (53,3%), дзеясловы займаюць толькі 23% намінатыўнага аб'ёму тэксту, пры гэтым два дзеясловы *глядзець і сузіраць* адносяцца да неакцыянальных дзеясловаў успрымання. У сукупнасці з іншымі словамі, якія не маюць семантыкі дзеяння (прыметнікамі і займеннікамі), «статычныя» моўныя адзінкі складаюць 65,3% лексічнага (намінатыўнага) аб'ёму твора. Статычны характар верша падкрэсліваюць граматычныя прыметы: намінатыўныя сказы з эліпсісам звязкі *ёсць* (*Ён і плуг* і інш.); паралелізм сінтаксічных канструкцый цэнтральнай часткі верша; ужыванне формаў цяперашняга часу ў дзеясловах незакончанага трывання (*ідзе, арэ, сее, глядзяць, сузіраюць*), якія набываюць значэнне выяўлення/маляўнічага, ці цяперашняга пастаяннага (заўсёднага); мадальнае значэнне неабходнасці з канстантнай пазачасавай семантыкай. Та-

кім чынам, моўныя сродкі верша ствараюць статычную вечную сітуацыю, якую не парушае нават форма дзеяслова закончанага трывання *ўзяў*, што надае сітуацыі рух наперад¹², а між тым яны прыводзяць да рознабаковай сэнсавай дынамікі, якую добра адчувае чытач, ахоплены жаданнем пранікнуць у змест і ідэю твора.

Яшчэ адна антыномія “*моўная акрэсленасць – сэнсавая неакрэсленасць*”: у вершы прадстаўлена толькі катэгорыя акрэсленасці, якая павінна дапамагаць чытачу пранікнуць у сэнс твора. Яна ствараецца формамі ўказальнага займенніка (*той бок*), спалучэннем указальнага займенніка з азначальным (*тыя самыя вочы*), даданымі азначальнымі сказамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет; Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць; той бок, дзе вечнасць даўно*). Другі член апазіцыі, катэгорыя нявызначанасці (неакрэсленасці), адсутнічае, адсутнічаюць і моўныя сродкі, якія павінны вызначать дадзеную катэгорыю, а між тым змест і сэнс верша застаецца “зачыненым” для чытача. Узнікае эфект уцягвання чытача ў мастацкую прастору верша за кошт яго павольнага паўторнага перачытвання.

Чацвёртая антыномія ўзнікае на мадальным узроўні ў апазіцыі “*граматычная рэальнасць – семантычная неадназначнасць змадэляванага свету*”. Катэгорыя мадальнасці з’яўляецца важным граматычным сродкам, які дапамагае экзегезе твора. На граматычным узроўні яе прадстаўляе лад – “граматыкалізаваная мадальнасць”, якая рэалізуецца ў дзвюх зонах – адносінах моўцы да сітуацыі (ці ацэнка сітуацыі) і статусе сітуацыі ў адносінах да рэальнага свету ці нерэальнага¹³. Канкрэтызацыя супрацьпастаўлення рэальнасць/нерэальнасць адбываецца за кошт актуалізацыі розных тыпаў значэнняў двух нерэальных ладоў (імператыву і ўмоўнага ладу), але ў вершы ўжываюцца формы толькі абвеснага ладу, якія павінны маркіраваць рэальны свет. Мадальнасць ірэальнасці прасвечваецца праз лексічныя сродкі ў спалучэннях (*нежывы бацька; водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), але і яны з улікам магчымай паэтычнай трансфармацыі моўных адзінак у кантэксце не дазваляюць адназначна вызначыць рэальнасць/нерэальнасць свету, які выяўляецца ў творы Яна Чыквіна.

¹² Ю. Маслов, *Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании*, (в:) *Теория грамматического значения и спектологические исследования*. сб. тр. АН СССР. Ин-т язык, Ленинград 1984, с. 30.

¹³ В. Плуи́нган, *Общая морфология. Введение в проблематику*, Москва 2012, с. 309.

Такім чынам, празрыстыя моўныя сродкі верша, разгледжаныя ў рэфэрэнцыйнай функцыі, звязанай з перадачай “чыстай” інфармацыі не фарміруюць ясны, адназначны сэнс твора, і ён застаецца ў многім незразумелым, бо ў кожным фрагменце праяўляецца “мігаценне сэнсаў” (Ю. М. Лотман), якія надаюць тэксту, стабільнаму па сваіх лексічных і граматычных сродках, сэнсавую дынаміку, энергетыку ўздзеяння на чытача, пакідаючы пры гэтым без адказу мноства пытанняў. У вершы створаны вобраз рэальнага свету ці трансцэдэнтнага? Слова *вечнасць* ужываецца ў сваім прамым, намінатыўным значэнні як “працяг часу без пачатку і канца” [ТСБМ; 1, 485], і таму яно выконвае ў тэксце функцыю контрфорса, які трымае на сабе ўсю семантычную, сэнсавую пабудову нерэальнага свету; ці лексема *вечнасць* ужываецца ў пераносным, трапеічным значэнні (часавая метанімія) і з’яўляецца апорным пунктам рэальнай карціны свету: «бацька ідзе полем – тым, што само ўжо «вечнасць даўно», альбо тым, у чым «даўно» настолькі даўняе, што яно ўжо вечнасць»¹⁴. І разважанні А. Разанава пра поле з’яўляюцца справядлівымі і слухнымі. Інакш кажучы, гэта рэальнае, дэнататыўнае поле, якое ўзараў бацька, ці нерэальнае, духоўнае? І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? Чаму бацька сее толькі адзін бок узаранага поля, а не ўсё поле? Што абазначае словазлучэнне *бок вечнасці*? Ды і сам вобраз сяўбы адносіцца да прыроднай рэаліі ці набывае сімвалічнае значэнне? А як зразумець першыя словы верша «*Даўно нежывы бацька полем ідзе*»? Ці няма тут лагічных супярэчнасцей? «*Даўно нежывы бацька*» паводзіць сябе як актыўны, працавіты жывы чалавек: *ідзе, арэ, глядзіць, ўзяў, сее*.

Разгледзім верш, абапіраючыся на паэтычную функцыю мовы, якая актуалізуе маўленчую форму твора. Невялікі па аб’ёме верш, можна сказаць, перанасычаны мастацкімі сродкамі і з’яўляецца, паводле вобразнага выказвання І. Грэкавай, сведчаннем шыкоўнага раскідвання паэтычага таленту творцам¹⁵. Мігаценне паэтычных тропаў, ампліфікацыйных фігур, фармальных сродкаў рытмічнай структуры верша спрыяе ўзнікненню розных алюзій, асацыяцый, інтэртэкстуальных, культуралагічных сувязей, якія прыводзяць да дыфузіі тэксту (да яго знішчэння, па словах Р. Барта), немагчымасці яго адназначнай інтэрпрэтацыі. У вершы «*Даўно...*» паэтычная функцыя пера-

¹⁴ А. Разанаў, “*Безназоўны*” верш Яна Чыквіна, с. 29.

¹⁵ И. Грекова, *Расточительность таланта*, «Новый мир» 1988, № 1, с. 252–256.

важае над камунікатыўнай (рэферэнтнай, дэнататыўнай), што значна ўскладняе пранікненне ў сутнасць твора. Узнікае кантраст паміж сціплымі моўнымі сродкамі і нечаканай для чытача багатай размаітасцю тэкставых увасабленняў моўных адзінак, якія трансфармуюцца ў псеўдаалагічныя канструкцыі рамачных сказаў, сінкрэтычны вобраз метаніміі і метафары (*скіба раллі*), у шэраг метаніміі (*Ён і плуг. / Ён ... і зерне, / І водсвет далёкага раю*), у сінекдахі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.*), метафары (*той бок, дзе вечнасць даўно*), ампліфікацыйныя фігуры; да таго ж трэба дадаць і складаную інструментоўку твора. Але багатая вобразная структура верша таксама не здымае сэнсавых пытанняў.

Кампазіцыйная структура верша далёка не простая, таму што яна ўяўляе сабой толькі частковую адпаведнасць тэкставага і змястоўнага ўзроўняў: трохчасткавая па структуры і двухчасткавая па змесце, што прыводзіць да антыноміі паміж тэкставай і семантычнай структурамі. Кампазіцыйны строй верша дынамічны, ён прыпадабняецца хвалі, у якой пад'ём інтэнсіўнасці (*ідзе, арэ*) пераходзіць у фазу спадання (*плуг, скіба раллі, зерне* і інш.) і зноў паступова ўваходзіць у межы актыўнай зоны (*узяў, сее*), і падзяляецца на тры часткі (1. Бацька ідзе, арэ. 2. Характарызацыя вобраза бацькі. 3. Бацька сее зерне.), увасабляючы сабой гарманічнае кола: дынаміка – статыка – дынаміка. Становіцца зразумелай супярэчнасць паміж моўнай статыкай і сэнсавай дынамікай твора: яна ўзнікае пад уздзеяннем кампазіцыйнага дынамічнага ладу тэксту, які «перакрывае» стан спакою, нерухомасці мастацкай сітуацыі. Семантычная структура верша двухчасткавая і ўяўляе сабой лінейны пераход ад зямнога да вечнага, ад чалавека да прарока.

Верш цалкам арыентаваны на знешняга назіральніка, г. зн. на сына-апавадальніка: напісаны «для сябе» і не прызначаны чытачу. Тэкст замкнёны на сыне і з'яўляецца прыкладам канкрэтнага маўленчага акту з апорай на прапазіцыю – знешнія абставіны камунікацыі. Сын (а не чытач) успрымае фізічны стан бацькі, яго знешні выгляд, візуальна ўяўляе плошчу поля, якасць глебы, каня ці вала, які дапамагае ўздымаць поле, часавую прымету сітуацыі (бацька толькі пачаў араць поле ці вядзе апошнія барозны перад пачаткам севу) і інш. Уся інфармацыя, якая вызначаецца прапазіцыяй камунікатыўнай сітуацыі, не падлягае вербалізацыі ў творы «для сябе». Дадзеная акалічнасць і вызначае граматычныя асаблівасці твора: насычанасць тэксту намінацыйнымі канструкцыямі (*Ён арэ; Ён і плуг; Ён і скіба раллі і / Водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), пашыраным ужываннем займеннікаў, злучнікаў, узмацняльнай часціцы *і*. Нягледзячы на тое,

што ў самім вершы адсутнічае фармальна выяўлены дыялог паміж бацькам і сынам, на «ідэальным», сэнсавым узроўні чытач адчувае моцную духоўную сувязь паміж бацькам і сынам і зацікаўленую размову, якая адбываецца паміж імі.

Трохчасткавая кампазіцыя верша не выклікае супярэчнасцей. Змест першай часткі верша з дзеясловамі руху і акцыянальнага дзеяння, дзе няма спецыяльных сродкаў узмацнення мастацкай выразнасці (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ён арэ.*), вызначае камунікатыўная функцыя. Калі першую частку разглядаць як самастойную кампазіцыйную адзінку твора без уліку макракантэксту, яна, сапраўды, уяўляе сабой фігуру алагізму, у якой узнікае супярэчнасць паміж сінтаксічным і сэнсавым рухам сюжэтнага дзеяння верша, што фармальна і дазволіла А. В. Брадзіхінай убачыць у творы «алагічны, мудрагелістапачварны малюнак»¹⁶. Кантэкст патрабуе адказу на два пытанні: 1) Які свет мадэлю паэт у творы, рэальны ці замагільны? 2) Як можа нежывы бацька араць поле? А. Разанаў разглядае вобраз бацькі ў апазіцыі «бацька як асоба – бацька як анталагічная сутнасць». Як асоба бацька адносіцца да свету рэальнасці, якая мае часавую працягласць у межах жыцця і смерці («яна проста ёсць»), як анталагічная сутнасць бацька ўключаецца ў «пазамоўную рэчаіснасць», г. зн. набывае пазачасавую і пазапрасторавую сутнасць¹⁷. Але дуалізм вобраза бацькі не выяўляе адназначную карціну свету, увасобленую ў вершы, і даваляе ўбачыць сімультаннасць абодвух мадальных планаў – рэальнага і трансцэдэнтнага. А ці нельга дапусціць ужыванне прыметніка *нежывы ў* другасным лексіка-семантычным варыянце ‘пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага’ (ТСБМ; 3, 366)? Гэта дае магчымасць інтэрпрэтаваць выраз *Даўно нежывы бацька* па-іншаму: даўно ўжо пастарэлы, не вельмі здаровы бацька працягвае ісці па сваім коле штодзённых клопатаў і турбот – араць і сеяць сваё поле. Гэта ж не такая рэдкая жыццёвая сітуацыя, калі старыя бацькі не згаджаюцца з прапановай сваіх дарослых дзяцей пераехаць да іх у больш камфортныя ўмовы, і чуюць у адказ, што, пакуль яны на сваіх нагах, застануцца ў сваёй хаце, сядзібе, пры сваім полі? Толькі адна дапушчальнасць падобнага тлумачэння прыметніка *нежывы* цалкам пераводзіць інфармацыйнае поле верша з мадальнага плана нерэальнасці ў мадальнасць рэальнага свету. Становіцца зразумелай

¹⁶ А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, с. 164–169.

¹⁷ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, с. 29.

вобразная характарызацыя бацькі (*пług, скіба раллі, зерне, водблеск далёкага раю*) у другой частцы верша. Зразумела, што бацька глядзіць на сына, сын сузірае ў роздуме бацьку, які набліжаецца да водбліску далёкага раю, а ўсё ж працягвае сеяць «*бож поля, дзе вечнасць даўно*», бо мала застаецца жыццёвых сіл у бацькі, а ён да канца выконвае свой абавязак перад жыццём, перадаючы сыну сваю жыццёвую мудрасць – працавітасць, цяпенне і радасць светлых імгненняў жыцця, якія ён успрыняў ад свайго бацькі – безупыннае кола часу ад аднаго пакалення да другога – «кругавая чара жыцця».

Прапанаваная экзэгега фрагмента *Даўно нежывы бацька* ўсё ж мае нейкую стылістычную і сэнсавую загану. Ды і сама апазіцыя сінонімаў *нежывы – мёртвы* не выяўляе семантычнай тоеснасці, бо прыметнік *нежывы*, нягледзячы на адмоўную прыстаўку не страчвае значэння карнявой марфемы «знаходжанне ў працэсе жыцця», у той час як карань прыметніка *мёртвы* мае значэнне «пазбаўлены жыцця». Такім чынам прыметнік *нежывы* ў значэнні ‘пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага’ парушае мастацкі кантэкст: ён губляе сваю «адпаведнасць і суразмернасць» (А. С. Пушкін), таму такі недасканалы фрагмент творца, які тонка адчувае кожнае адценне, павеў слова, не мог уключыць у тканіну верша. Значыць, застаецца для разгляду другі варыянт экзэгезы: фрагмент *даўно нежывы* маркіруе карціну свету нерэальнай мадальнасці, а сам верш набывае рамантычны каларыт незвычайнай мастацкай сітуацыі, сітуацыі сну, якая і надае вершу сэнсавую рухомасць і магчымасць рознабаковай экзэгезы ў залежнасці ад гістарычных, сацыяльных, нацыянальных, эмацыянальна-эстэтычных і іншых уяўленняў інтэрпрэтатараў. Але і дадзенае меркаванне не без загану, таму што ўдумлівы чытач адчувае нешта скрытае ў пазатэкставай прасторы, што не дазваляе цалкам пагадзіцца з другім варыянтам інтэрпрэтацыі фрагмента.

У другую частку верша ўваходзіць хрысціянская тэма, якая цалкам паглынае ўдумлівага чытача. Даследчыкі звярталі ўвагу на адну з асаблівасцей мастацкай канцэпцыі Я Чыквіна – творчае выкарыстанне біблейскіх матываў, вобразаў, якія не ляжаць на *павертні, а выяўляюцца ў глыбіні сэнсава-змястоўнага цела твора* (А. Раманчук). Другая частка верша апісальная, статычная па сваёй сутнасці, запавольвае, спыняе сюжэтную дынаміку твора і акумуляе амаль усе спецыяльныя сродкі мастацкай вобразнасці тэксту: *Ён і пług. / Ён і скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю. / Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць. У ёй адбываецца, па-першае, семантычнае напаўненне займенніка ён, які з’яўляецца*

акцэтэдэнтам назоўніка *бацька*, канструкцыямі атаясамлення займенніка з прадметамі розных лагічных класаў на аснове агульных прымет і ўласцівасцей; па-другое, характарызацыя персанажа твора. Узнікаюць простыя і складаныя вобразныя намінацыі бацькі па сумежнасці, абзначэнне асобы па прыладзе працы, аб'екце ўздзеяння, прасторавай і часовай прымеце (*Ён і плуг; і зерне, і скіба раллі, І водсвет далёкага раю*). Сімвалічнае атаясамленне вобраза бацькі са скібай раллі набывае асацыятыўную сувязь поля з метафарай “поле жыцця”, на якім чалавек за адведзены яму час у лепшым выпадку і можа ўзараць толькі адну скібу. Так у вершы зноў праяўляецца няяўная мадальнасць рэальнага свету, а разам з тым узнікае скразная тэма паэзіі Яна Чыквіна “чалавек і жыццё”. На першы погляд, у другой частцы верша бацька суадносіцца толькі з прадметамі і становіцца *плугам, скібай зямлі, зернем*, але ў гэтай частцы паступова адбываецца трансфармацыя вобраза, у выніку якой ён набывае абстрактную іпастась – *водсвет далёкага раю*, “адбітак святла, водбліск” (ТСБМ, 1; с. 500). Адбываецца трайнае ператварэнне персанажа: бацька – аратай, бацька – аб'ект (артэфакт, прыродны аб'ект), бацька – сейбіт / насельнік далёкага раю. Так вобраз героя верша становіцца семантычнай асновай, стрыжнем твора, які аб'ядноўвае змяное і нябеснае, бытавое і быццёвае, штодзённае і вечнае, людскае і Боскае.

Па сваёй вобразнай тэкставай структуры другая частка верша ўяўляе сабой двайную градацыю – фармальна-граматычную і семантычную: на фармальна-граматычным узроўні адбываецца паступовае ўскладненне сінтаксічных структур ад неразвітага простага сказа да ўскладненага сказа з аднароднымі прэдыкатамі і складаным сказам з дзвюма даданымі азначальнымі; у сваёй семантычнай суккупнасці яна раскрывае паступовую трансфармацыю вобраза бацькі ад паўсядзённага, бытавога ўзроўню да духоўнага (*селянін – духоўны сейбіт*).

Звернемся яшчэ раз да пытанняў, якія ўзнікаюць у чытача ў другой частцы верша: “На што ці на каго глядзіць бацька?”, “Як зразумець выраз *тыя ж самыя вочы?*”, “Каго ж сузіраюць *тыя ж самыя вочы?*” І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? А. Разанаў лічыць, што ў дадзеным кантэксце ўзнікае апазіцыя *бацька – сын*. На думку А. Разанава, бацька глядзіць на сына, а сын такімі ж вачыма «сузірае» бацьку. *Мы распазнаём сябе ў тым, з чым мы зроднены і падобны, і тое, з чым мы зроднены і падобны, выступае падставай нашага спазнання і самапазнання. Так, бацька – падстава спазнання і самапазнання сына, а сын, узаемна, бацькі. /*

«*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць*»¹⁸. Такім чынам, поглядамі абменьваюцца бацька і сын. Прыведзеныя разважанні зноў «працуюць» на перцэптыўны вобраз свету. На наш погляд, гэта не зусім так. У другой частцы верша ўзнікае апазіцыя *духоўны сейбіт – Бог (Вочы, якімі ён глядзіць на свет, тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць)*. На граматычным узроўні ў галоўным сказе адбываецца ідэнтыфікацыя суб'екта з самім сабою, таму што ў сказе дзейнік і выказнік прадстаўлены адной і той жа лексемай *вочы (Вочы ... тыя ж самыя вочы)*, але даданыя азначальныя сказы выяўляюць у складанай сінтаксічнай структуры два суб'екты (*вочы, якімі ён глядзіць і вочы, якія яго сузіраюць*). На самай справе бацька і сын не абменьваюцца поглядамі: вочы суб'ектаў дзеяння накіроўваюцца на розныя аб'екты, таму што вочы бацькі глядзяць *на свет* (а не на сына), другія вочы сузіраюць бацьку, і гэтыя вочы не належаць сыну, бо ён з'яўляецца толькі знешнім назіральнікам сітуацыі. І можна зрабіць выснову, што вочы, якія сузіраюць бацьку, належаць Богу, таму што *бацька і той, хто яго сузірае* знаходзяцца на адным баку, *у водбліску далёкага раю*, а сын – на баку жыцця. У вершы прысутнічаюць дзве апазіцыі: першая апазіцыя *сын – бацька* праяўляецца на імпліцытным узроўні (адрасантам тэксту з'яўляецца сын), другая апазіцыя *бацька – Бог* раскрываецца моўнымі сродкамі твора. Зноў узнікае сінергетычны вобраз прасторы верша, у якой аб'ядноўваюцца Боскае і зямное.

Узнікае пытанне, чаму *бацька і Той, Хто яго сузірае*, маюць адныя і тыя ж вочы? Адказ на гэтае пытанне можна атрымаць у заключнай частцы верша *Аўсу бацька ўзяў у радно / Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно*. Трэцяя частка верша з акцыянальным дзеясловам закончанага трывання ў прошлым часе ў перфектным значэнні *ўзяў* і дзеясловам *сее*, незакончанага трывання са значэннем цяперашняга пастаяннага завяршае пераход ад паўсядзённага, зямнога, да вечнага. Бацька *сее той бок, дзе вечнасць даўно*, у якім няма часу, руху, жыцця і застаюцца толькі духоўна-маральныя вартасці. Больш таго, становіцца зразумелым, чаму бацька можа араць і сеяць толькі *той бок, дзе вечнасць даўно*. Так у вершы ўзнікае другі сімвалічны вобраз поля, ужо не рэальнага, а трансцэдэнтнага – поля вечнасці, якое аддзяляецца непераходнай мяжой ад поля жыцця. У рэальным жыцці бацька мог араць і засяваць «бок жыцця», а ў вечным жыцці ён можа араць і засяваць толь-

¹⁸ Тамсама, с. 29.

кі *бок вечнасці*. Становіцца зразумелым, чаму *бацька і Той, Хто яго сузірае* маюць адныя і тыя ж вочы, бо абодва знаходзяцца на баку вечнасці, а сын – на баку жыцця. Нарэшце, асэнсоўваюцца і рамачныя канструкцыі твора: бацька ідзе на баку поля вечнасці, ён арэ і засявае вечную частку поля. А разам з тым у вершы ўзнікае ідэальны сінергетычны мастацкі вобраз поля, якое аб’ядноўвае нябеснае і зямное і раскрывае *магчымасць зладжанага (гарманічнага) ... дзеяння Божай і чалавечай... волі*¹⁹.

Верш уяўляе сабой сон лірычнага героя, што можа мець непасрэдна адносіны да яго жыццёвых абставін, цяперашніх ці будучых. Рас-тлумачыць сон як сімвалічную метафару дапамагаюць яго матывы. Напрыклад, для знешняга суб’екта верша, які знаходзіцца ў стане сну, усе матывы прагназуюць вельмі спрыяльныя жыццёвыя акалічнасці: сон раіць праяўляць абачлівасць у вядзенні спраў (матыў “нежывы бацька”), у якіх суб’ект сну хутка дасягне дабрабыту (матыў “узаранае поле”), рэдкага поспеху ў жыцці, пашырэння свайго кругагляду (матывы “плуг”, “сяляне, якія ідуць за плугам”) і дзелавой актыўнасці (матыў “сеў”), а матывы “зерне” адносіць сон у разрад аднаго са шчаслівейшых²⁰. Жанравая прымета верша (верш-прывід) палкам пераводзіць яго ў алегарычную прастору, у якой алегорыі становяцца галоўным сродкам мастацкага ўвасаблення канцэптэуальнай накіраванасці тэксту. Вось на гэтых перакрываваннях і ўтойваецца магія тэксту і ўдакладняюцца адказы на ўсе пытанні.

У вершы яскрава вызначаюцца тэмы аратая і сейбіта, якія ўключаюць верш у глыбінныя вертыкальныя кантэксты дахрысціянскіх і хрысціянскіх мастацкіх дыскурсаў. Верш пранізаны імпліцытнымі рэмінісцэнцыямі, якія ўскосна накіроўваюць думку чытача на евангельскую прытчу. Гэта дазволіла аўтару вырашыць дзве мастацкія задачы: па-першае, увесці твор у мастацкую хрысціянскую традыцыю, а па-другое, далучыць яго да свайго нацыянальнага гістарычна выпрацаванага светаўспрымання беларусаў. “Даўно...” адрозніваецца ад евангельскай прытчы шэрагам інавацый: несупадзеннем персанажнага слою, прасторавай структурай, насычанасцю бытавымі рэаліямі, рознымі ступенямі абагульненасці, алегарычнасці і інш. Але

¹⁹ С. Семёнова, *Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют*, «Литературная газета» 2016, № 32–33, с. 9.

²⁰ Г. Миллер, *Сонник, или толкование снов*, пер. с англ. 2-е изд., Минск 2004, с. 152.

супастаўленне двух тэкстаў дазваляе раскрыць алегарычны пласт верша Яна Чыквіна, перш за ўсё, семантыку поля, якое арэ і сее бацька, і семантыку зерня.

Прывядзём тэкст з Евангелія ад Лукі, гл. 8, 5–15:

Выйшаў сейбіт сеяць насенне свае, і калі сеяў, адно ўпала пры дарозе і было патаптана, і птушкі нябесныя падзяўблі яго; а іншае ўпала на камень і, узышоўшы, засохла, бо не мела вільгаці; а іншае ўпала ў церні, і выраслі церні і заглушылі яго; а іншае ўпала на добрую землю і, ўзышоўшы, ўрадзіла плод стократ. Сказаўшы гэта Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе! Вучні ж Яго пыталіся ў Яго, кажучы: што б значыла прытка гэтая? Ён жа сказаў: вам дадзена ведаць тайны Царства Божага, а астатнім – у прытках, каб яны бачачы не бачылі і чуючы не разумелі. Вось што значыць прытка гэтая: насенне ёсць слова Божае; і якое пры дарозе – гэта тыя, што слухаюць, але потым прыходзіць дывал і забірае слова з сэрцаў іх, каб не ўверавалі яны і не спасліся; а якое на камень упала – гэта тыя, што, пачуўшы, з радасцю прымаюць слова, але яны не маюць караня і да часу веруюць, а ў час выпрабавання адпадаюць; а што ўпала ў церні – гэта тыя, што пачулі, але турботамі, багаццем і ўцехамі жыццёвымі на шляху сваім заглушаюцца і не даюць плёну; а што на добрай зямлі – гэта тыя, што, пачуўшы слова, захоўваюць яго ў шчырым і добрым сэрцы і даюць плод у царплінасці. Сказаўшы гэта, Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе!

У евангельскім тэксце канкрэтны вобраз поля трансфармуецца ў алегарычны троп метанімічнага зместу “людзі, якія знаходзяцца на полі, – поле” і набывае семантычную прымету “неабмежаванай колькасці людзей”, рознай ступені падрыхтаванасці да разумення і ўспрымання “слова царства Божага”, рознага сацыяльнага стану, розных па вартасці жыццёвых арыенціраў. І менавіта гэтая стратыфікацыя людзей, якія слухаюць вучэнне Настаўніка, увасоблена ў розных алегорыях месца падзення зерня – пры дарозе, на камені, у церні, у добрую зямлю. Усім слухачам Сейбіт-Настаўнік аднолькава распавядае пра царства Божае, яго духоўныя вартасці, неабходнасць трымацца Божых заповедзей, але не ўсе могуць зразумець сутнасці вучэння, бо яны маюць сэрца, непадрыхтаванае для ўспрымання новай веры, і таму страчваюць яе ў цяжкіх жыццёвых абставінах (зерне на камені) ці з-за немагчымасці адмовіцца ад багатага жыцця на карысць новых маральных нормаў (зерне ў церні) – справядлівасці, любові, міласэрнасці. І толькі некаторыя са слухачоў могуць успрыняць новае вучэнне, стаць яго вернымі прыхільнікамі і носьбітамі (зерне на добрай зямлі, якое ўрадзіла плод стократ). У “Даўно...” на экспліцытным узроўні прыведзеныя алегорыі адсутнічаюць, але значэнні “добра падрыхтава-

най зямлі” і “якаснага сеяння аўсу” выразна праяўляюцца на імпліцытным сэнсавым узроўні, нягледзячы на тое, што яны фармальна не вызначаны ў тэксе.

Евангельская прытча сфакусаваная толькі на вобразе сейбіта (*выйшаў сейбіт сеяць насенне свае*) і нічога не распавядае пра аратая. На першы погляд, не зразумела, чаму ў евангельскай прытчы няма аратага, але тлумачэнне прытчы Настаўнікам паказвае, што ў евангельскім тэксце вобраз аратага і не павінен быць. Калі поле на ўзроўні алегорыі ўвасабляе людзей, слухачоў, якім даводзіць прытчу Ісус, то аратай павінен атаясамлівацца з бацькамі, самім жыццём, з жыццёвымі абставінамі, якія выходзяць чалавека. У прытчы жыццё-аратай някасна падрыхтавала поле да духоўнага ўзрастання чалавека, бо толькі некаторыя зерні прынеслі *плод у стократ*. У адрозненне ад прытчы, у вершы прысутнічаюць і аратай, і сейбіт як функцыянальнае ўвасабленне дзвюх іпастасей вобраза бацькі. Павольны змястоўны рух верша, вобразны рад дазваляюць прыйсці да высновы, што бацька (аратай і сейбіт) якасна падрыхтаваў поле да пасеву і якасна засяў бок жыццёвага поля і працягвае апрацоўваць і засяваць бок поля, *дзе вечнасць даўно* – заставацца маральным эталонам для сына. І калі гэтыя разважанні маюць пэўную ступень праўдзівасці, то мы можам зразумець, чаму гэты невялічкі верш набыў такую значнасць для паэта як чалавека і творцы. Чытачам становіцца таксама зразумелай тая магічная сіла верша, якая забірае іх у сваю ідэйна-мастацкую прастору, таму што кожны чытач, які мог пранікнуць у сэнс верша, разумее, што і яго маральны стан, сіла супраціўлення жыццёвым абставінам, якая дазваляе не страціць у сабе чалавека, з’яўляецца вынікам выхавання яго сваімі бацькамі і залежыць “ад поля і зерня”.

У евангельскай прытчы зерне набывае алегарычнае значэнне “слова”: зерне, пасеянае на дарозе – незразумелае слова; пасеянае на камені – слова, якое павярхоўна ўспрымае слухач і губляе яго ў жыццёвых нягодах; зерне, кінутае ў пустазелле, зусім не пачулае слова. У адрозненне ад прытчы, у якой не ўдакладняецца, якое зерне кідаў сейбіт у глебу, у вершы дакладна вызначаецца зерневая культура, якой бацька засяваў поле. Гэта авёс. Міжволі ўзнікае пытанне, чаму бацька засяваў поле аўсом, а не іншай збажыной, якая больш распаўсюджана ў народнай культуры беларусаў у якасці хлебнай? Вольная рытміка верша дазваляе замяніць слова авёс іншымі назвамі семантычнага раду (*Жыта/пшаніцу* бацька ўзяў у радно). На першы погляд, здаецца, што падобная замена не парушае сэнсу верша, але гэта толькі на першы погляд, таму што авёс у беларускай народнай культуры

набыў асаблівае значэнне ў параўнанні з іншымі хлебнымі злакамі. Авёс у традыцыйных уяўленнях беларусаў надзяляцца мужчынскай сімволікай (не забываем, што сон пра бацьку сніць сын), прыпадабняецца да дробных насякомых, птушак, мае функцыі прадудцыравання, і таму выкарыстоўваецца у рытуалах абсыпання, накіраваных на павышэнне ўрадлівасці, плоднасці²¹. Такім чынам, значэнне слова зерне ў евангельскай прытчы дазваляе зразумець сімволіку зерня/аўсу ў вершы: гэта словы бацькі, з якімі ён звяртаўся да сына пры жыцці і працягвае размову з ім, знаходзячыся на баку вечнасці. Бацька якасна ўзараў поле і своечасова засеяў аўсом, у якім закладзена магчымасць атрымання добрага ўраджаю – духоўнага ўзрастання сына.

Структурна-семантычны аналіз прытчы (тэкст 1) і верша (тэкст 2) выяўляе амаль поўную тоеснасць алегарычнай структуры твораў і алегарычных вобразаў. Абодва тэксты ўяўляюць сабой трайную алегорыю, якая ўвасабляецца ў апазіцыях: 1) сейбіт (1) – сейбіт (2); 2) поле (1) – поле (2); 3) зерне (1) – зерне (2). Адрозненне праяўляецца на перыферыі алегарычнай прасторы. Так, у прытчы выяўляецца шэраг алегорый, якія адсутнічаюць у “Даўно...”: канкрэтызаваныя месцы падзення зерня, розныя ступені яго ўзрастання, розная здольнасць засеянага поля прыносіць пэўны ўраджай. У вершы ўзнікаюць алегарычныя вобразы арагатага, відавочнай назвы зерня (авёс), на імпліцытным узроўні колькасць слухачоў абмяжоўваецца адной асобай – сынам. У абодвух тэкстах самая важная інфармацыя знаходзіцца на пазатэкставым узроўні.

Верш Яна Чыквіна з’яўляецца творам высокага мастацкага зместу і высокага мастацкага густу. Ён сінтэзуе ў сабе велізарны слой выразных моўных сродкаў роднай мовы і здабыткі нацыянальнай і агульначалавечай культуры. Можна яшчэ дадаць, што “Даўно...” выяўляе не толькі арганічныя сувязі з евангельскім тэкстам, але і са старажытнарускім мастацтвам. Г. К. Вагнер вылучыў прыметы старажытнарускага мастацтва: выбар дзеючых асоб і асаблівы характар дзеяння як выразнік зместавага аспекту; асаблівая характарыстыка персанажаў і іх узаемаадносін як носьбітаў выбранага аспекту; адбор матэрыяльных рэчаў і іх аксесуараў; прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; функцыя вобраза / вобразаў (іх жанраўтваральныя позы, жэсты, атрыбуты); сутнасць стылістычнай выразнасці колеру і святла,

²¹ Г. Валодзіна, М. Малоха, *Авёс, (у:) Беларускі фальклор. Эцыклапедыя*, Мінск 2005, т. 1, с. 31.

якія выяўляюцца ў іх тонкіх варыяцыях і адценнях; праяўленне «дасканаллага» праз спакойнае, плаўнае цячэнне ліній, «стратнага» – праз востравугольнасць, крывалінейнасць ліній²².

Многія з пералічаных стылеўтваральных прымет старажытных ікон, на наш погляд, на асацыятыўным узроўні знаходзяць сваё адлюстраванне ў вершы “Даўно...”. Паэтычны тэкст са старажытным усходнеславянскім іканалісам (іконай, мініяцюрай) аб’ядноўвае шэраг семіятычных характарыстык, ці прымет: 1) на адным мастацкім палатне разгортваецца ўсё сюжэтнае дзеянне; 2) сімулятаннасць; 3) прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; напрамак развіцця дзеяння з захаду на ўсход (*бок, дзе вечнасць даўно*), якое набліжае героя верша да ісціны – трансцэдэнтнай ідэі: бацька асветлены лікам Таго, Хто глядзіць на яго. Аналагічныя кантэксты сустракаюцца ў малітвах да Бога: *Просвети лик Твой на раба Твоего*²³; 4) стагатычнасць рухаў: персанаж як бы рухаецца (*ідзе, арэ, сее*) і адначасова знаходзіцца ў стане нерухомасці. Уся сцэна развіваецца ў часе (цяперашнім пастаянным) і адначасова пазачасам. Рух бацькі набывае асабліва павольны і плаўны рытм, які выяўляецца праз фанетычную інструментоўку твора; 5) манументальнасць мастацкага вобраза селяніна-сейбіта, бацькі, якая падкрэсліваецца нераспрацаваным фонам, а дакладней, яго абстрагаванасцю; 6) дасканаласць вобраза бацькі праз спакойнае цячэнне дзеяння; 7) свет вечнасці, які характарызуецца адсутнасцю каляровай гамы, але дапускае нейкую каляровую прыглушанасць, таму што святонім, рэпрэзентаваны кантэкстам *тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць*, вылучае з нявызначанай прасторы фігуру сейбіта і, перш за ўсё, аблічча бацькі, яго твар, вочы, а потым і іншыя рэаліі, звязаныя з працай сейбіта; 8) высьвятленасць твару сейбіта і яго фігуры, якія пранізаны водбліскам святла, нягледзячы на тое, што на палатне адсутнічае крыніца святла. Гэта адзін з распаўсюджаных матываў іканалісу, калі на святога, падзею глядзіць з вышыні Збавіцель, Багародзіца, апосталы і іншыя нябесныя насельнікі; 9) звышпачуццёвая бесцялесная выява бацькі; 10) анфасная выява твару бацькі (*вочы, якімі ён глядзіць на свет*); 11) семантычны кампанент поля “верх”, “вертыкаль”; 12) лапідарнасць мастацкага палатна, адсутнасць дэталюў: у першай частцы верша бацька арэ поле, у трэцяй узнікае яшчэ адна дэталю – *радно*, з якога бацька бярэ авёс; 13) суаднесенасць акцыянальных

²² Г. Вагнер, *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987, с. 59.

²³ *Молитвы ко Святой Богородице. Пятчисленные молитвы*, Москва 2008, с. 5.

частак кампазіцыйнага строю верша (1. Бацька арэ; 3. Бацька сее.) з кампазіцыйнай будовай іконы-дзіпціха ці старажытнай мініяцюры; 14) эфект уцягвання чытача ў тэкст падобна да ўздзеяння іконы на вернікаў у храме, якая далучае іх да сябе, уводзіць у сваю сакральную прастору і стварае “прасторавую ікону”²⁴.

Ян Чыквін стварае фрагмент сінергетычнай карціны свету хрысціянскай антрапалогіі, напаўняе яго рэаліямі паўсядзённага сялянскага жыцця (*бацька, плуг, поле, зерне, авёс, радно* і інш.), дзеяннямі і рукамі, якія выяўляюцца ў актыўным жыцці чалавека (*ісці, араць, браць сеяць*), уводзіць канструктыўныя тэкставыя катэгорыі, якія ў сукупнасці павінны маркіраваць прастору рэальнага свету, і разам з тым мадэлюе трансцэдэнтны свет высокай хрысціянскай духоўнасці. Моцная кагезія верша, якая фарміруецца рознымі маўленчымі сродкамі на моўным і тэставых узроўнях, звязвае твор у адзінае цэлае, у выніку чаго фарміруецца шматслойнасць мастацка-вербальнай інфармацыі верша і асаблівая сістэма сэнсавых арыенціраў, але знайсці іх для чытача вельмі няпроста. Верш падкрэслівае слухнасць думкі І. А. Ільіна пра прызначэнне знешняга аблічча мастацтва, яго “матэрыі”, формы, якая з’яўляецца *толькі вернай рызай Галоўнага, Дзейніка, Прадмета, прадракаючай жывую тайну* мастацкага твора – яго канцэптуальную ідэю²⁵. Твор напаўняецца філасофскім роздумам аб сэнсе і вартасці жыцця, аб духоўнай аснове чалавека, павіннага пражыць сваё жыццё так, каб і пасля смерці не памерці і застацца маральным узорам для сваіх нашчадкаў, ідэяй духоўнай сувязі паміж пакаленнямі, якая з’яўляецца самай моцнай сілай супрацьстаяння сучаснаму магутнаму працэсу расчалавечвання чалавека. Да таго часу, пакуль існуе ў народзе духоўная сувязь паміж пакаленнямі, якая зберагае і перадае традыцыйныя духоўныя, культурныя каштоўнасці, здабытыя народам у адпушчаны яму гістарычны час існавання, ад старэйшых да малодшых пакаленняў, чалавек застаецца чалавекам. У адваротным выпадку ў яго пачне пераважаць яго другая частка – біялагічная, прыродная.

Сапраўды, Ян Чыквін – постаць самаадданая, энцыклапедычная, абаронца агульначалавечых каштоўнасцей, маг і чараўнік беларускага слова. Можна толькі здзіўляцца з таленту творцы, які змог у невялічкі

²⁴ А. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, с. 25.

²⁵ И. Ильин, *Одинокий художник: Статьи, речи, лекции*, Москва 1993, 246 с.

тэкст з 55 словаўжываннямі ўвесці такі велізарны аб'ём інтэлектуальнай і мастацкай інфармацыі і арганічна ўключыць яе ў розныя сувязі сучаснай гуманістычнай думкі.

ЛІТАРАТУРА

- Брадзіхіна А. В., *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, (у:) *Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу*. Зб. навук.-практыч. артыкулаў, Гомель 2014.
- Бондарко А. В., *Вид и время русского глагола (значение и употребление)*. Пособ. для студ., Москва 1971.
- Вагнер Г. К., *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987.
- Валодзіна Т. В., Малоха М., *Авёс. Беларускі фальклор. Энцыклапедыя*, Мінск 2005, т. 1.
- Грекова И., *Расточительность таланта*, «Новый мир» 1988, № 1.
- Ильин И., *Одинокий художник: Статьи, речи, лекции*, Москва 1993.
- Козинцев А. Г., *Об антиреферентивной функции языка*, (в:) *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*, Москва 2008.
- Лидов А., *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009.
- Маслов Ю. С., *Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании*, (в:) *Теория грамматического значения и аспектологические исследования*: сб. тр. АН СССР. Ин-т языкознания, Ленинград 1984.
- Миллер Г. Х., *Сонник, или толкование снов*, пер. с англ., 2-е изд., Мінск 2004.
- Молитвы ко Святой Богородице. Пяточисленные молитвы*, Москва 2008.
- Плунгян В. А., *Общая морфология. Введение в проблематику*, Москва 2012.
- Разанаў А., “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, “Крыніца” 1997, № 4.
- Разанаў А., “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, (у:) *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000.
- Раманчук А., *Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна. Гарыць мая свяча*, Беласток 2000.
- Семёнова С., *Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют*, «Литературная газета» 2016, № 32–33.
- Сяднёў М., “Светлы міг” Яна Чыквіна. Паэзія высокай пробы. (Роздум пра паэтычны зборнік Яна Чыквіна), (у:) *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000.

Тычка Г., *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток 2015.

Якобсон Р., *Лінгвістыка і поэтыка*, (в:) *Структуралізм: за і процыв*, сб. статей. Москва 1975.

STRESZCZENIE

WIERSZ JANA CZYKWINA „DAWNO UMARŁY OJCIEC POLEM IDZIE”: NA SKRZYŻOWANIU JĘZYKA I ZNACZENIA

W artykule omówiono treść komunikatywno-pragmatyczną i kulturoznawczą wiersza Jana Czykwina „Dawno umarły ojciec polem idzie”. Przedmiotem badania są różne rodzaje antynomii, środki stylotwórcze, struktura tekstowa i znaczeniowa, organiczna więź z przypowieścią o siewcy (Łk 8, 5–15), sztuka staroruska i synergiczny obraz świata antropologii chrześcijańskiej.

Słowa kluczowe: kontekst wertykalny, referencyjna i poetycka funkcje języka, antynomie, egzegeza, alegorie, przypowieść.

SUMMARY

JAN CHYKVIN'S POEM “DAUNO NEZHIVY BATSKA POLEM IDZE”: INTERSECTIONS OF LANGUAGE AND MEANING

The author of the article discusses communicative-pragmatic and cultural information in the poem “Dauno nezhyvy batska polem idze” by Jan Chykvín. The following problems are analyzed: types of antinomy, style-forming devices, textual structure and meaning, organic link with the Parable of the Sower, Old Ruthenian art and synergic image of the world in Christian anthropology.

Key words: vertical context, referential and poetic functions of language, antinomies, exegesis, allegories, parable.