

The article examines the features and the general line of the implementation of modern Russian-language Belarusian poetry in the context of the archetypal features of the Belarusian national image of the world. The idea is affirmed that the general line of realization of modern Russian-language poetry in Belarus is the literary direction of catharsism.

УДК 821.161.3-2«19/20»

Л. У. ІКОННІКАВА

г. Мінск, ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры” НАН Беларусі

ЭКСПЕРЫМЕНТ У БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Артыкул прысвечаны разгляду драматычных твораў, напісаных на беларускай мове на мяжы ХХ і ХХІ стагоддзяў, якія ў пэўнай ступені звязаны з эксперыентам над формай і зместам. Аўтар выяўляе асноўныя вектары развіцця эксперыментальнай драматыкі, аналізуе тэхніку вербацім і феномен інтэртэкстуальнасці, дае кароткую характарыстыку эксперыментальных п’ес.

Драматыргічнае мастацтва Беларусі канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя характарызуецца новым вектарам развіцця, з’яўленне якога прадвызначаюць эксперыменты з формай і зместам. Мастацкія пошукі аўтараў выяўляюць імкненне да стварэння прынцыпова новага, нязвычайнага чытачу і глядачу. Найбольш часта выкарыстоўваецца зварот да прыёмаў асацыятыўнага пісьма, яднанне ў межах аднаго твора розных відаў мастацтва (дзеяння і слова, слова і пластыкі, слова і візуальных вобразаў), разам з тым пільная ўвага да еўрапейскай драмы (у прыватнасці драмы абсурду) прыводзіць да непасрэднага дыялогу, а часам палілогу, з вядомымі творамі. Некаторыя драматыргі пры стварэнні сваіх п’ес (ці тут усё ж лепей сказаць іх каркаса) звяртаюць сваю ўвагу на метадку вербацім, якая з’явілася ў Англіі ў сярэдзіне 1990-х гадоў.

Эксперымент у драматыргічных творах у творчасці розных мастакоў праяўляецца ў большай ці меншай ступені. Пэўныя прыёмы сталі чытачу ўжо дастаткова звычнымі. Сярод іх – інтэртэкстуальнасць, якая разумеецца як адносіны паміж пэўным канкрэтным тэкстам і іншымі тэкстамі. Праблема інтэртэксту і цытацыі (а часам і самацытацыі) дастаткова папулярная ў літаратуразнаўчых даследаваннях, дзе найперш увага навукоўцаў засяроджваецца на пытаннях інтэрпрэтацыі, дыялогу свядомасці аўтара і чытача. Літаратуразнаўцы сыходзяцца ў думцы, што цытата, алюзія, ці любая іншая форма адсылкі на іншы літаратурны твор – гэта не другарадны элемент тэксту, а істотнае азначэнне ў аўтарскай задуме. Цытацыя стала разглядацца як важны прыём мастацкага сэнсаўтварэння і адначасова як зварот пісьменнікаў да аўтарытэтных, актуальных для мастака літаратурнай традыцыі.

Інтэртэкстуальнасць разглядаецца як спосаб трансляцыі дыялагічнасці. У шырокім сэнсе яна з’яўляецца ўвасабленнем культурнага кантэксту, у больш вузкім – прадуктам рэфлексіі літаратуры. Па сутнасці аб’ектам адлюстравання становіцца не суб’ектыўная ці аб’ектыўная рэальнасць, а непасрэдна твор мастацтва. Інтэртэкстуальнасць – той феномен, без уліку якога разуменне сэнсу мастацкага тэксту часта аказваецца скажоным ці ўвогуле немагчымым. Найбольш частымі спосабамі ўключэння інштатэксту ў мастацкі твор можна назваць: а) цытаванне – даслоўнае ўзнаўленне фрагмента якога-небудзь тэксту, суправаджаецца спасылкай на крыніцу; б) тэкставую аплікацыю – цытаванне без спасылкі на крыніцу; в) тэкставую алюзію – асацыятыўная адсылка да пэўнага твора, нярэдка аднаслоўная. Ад цытаты яе адрознівае адсутнасць спасылкі на крыніцу. Даволі часта алюзія праяўляецца з дапамогай перанясення

пэўнага вобраза, сімвала, ці, увогуле, персанажа. Наяўнасць у тэксце таго ці іншага спосабу, а таксама асаблівасці яго функцыянавання вызначаюцца аўтарскай стратэгіяй.

Насычаны цытатамі мастацкі тэкст прынцыпова адрозны, ён – шматмерная прастора. Як адзначаюць У. Заіка і Г. Гіржева “даследаванне мастацкага тэксту, якое прадугледжвае выяўленне адсылак і ўстанаўленне іх функцыі ў структуры твора (інтэртэкстуальны аналіз), зыходзіць (зразумела, у ідэале) з таго, што кожнае слова – гэта ўжо некалі сказанае слова, што мастацкая творчасць – абсалютна цытатная, што тэкст – гэта мазаіка цытат” [1, с. 179]. Разам з тым такі аналіз пашырае інтэрпрэтацыйныя магчымасці рэцыпіента.

Яскравым прыкладам інтэртэкстуальнага (а разам з тым і эксперыментальнага) твора ў сучаснай беларускай літаратуры з’яўляецца п’еса-прытча “Вяртанне Галадара” (аўтарская маркіроўка п’еса-фантазмагорыя), напісаная С. Кавалёвым у 2005 г. (публікацыя – 2010 г.). Яе аўтар больш вядомы як папулярызатар такога жанру ў беларускай драматургіі, як рымейк, закліканага прапагандаваць беларускія і еўрапейскія творы мінулых стагоддзяў. “Вяртанне Галадара” – гэта дыялог мастака з Ф. Кафкам (апавяданне “Галадамор”) і Т. Ружэвічам (“Адыход Галадара”). Апошняму драматург і прысвяціў п’есу.

Задума напісання дадзенага літаратурнага твора з’явілася ў С. Кавалёва падчас перакладу Т. Ружэвіча: «Здарылася так, што спачатку я пераклаў п’есу “Адыход Галадара” на беларускую мову для Валерыя Анісенкі, які паставіў яе ў РТБД. Але я так захапіўся ідэяй п’есы і вобразам галоўнага героя, што знайшоў апавяданне Кафкі, некалькі разоў прачытаў і зразумеў, што хачу напісаць уласную п’есу, якая б адрознівалася ад версіі маіх пацярэднікаў» [4, с. 11]. Як адзначае сам драматург, яму стала цікава перанесці дзеянне ў сучасны свет і ўявіць, што будзе з героямі праз некалькі дзесяцігоддзяў. Адзначым, што “Вяртанне Галадара” – гэта не твор, напісаны на аснове п’есы “Адыход Галадара”, а своеасаблівы працяг – пэўная верагоднасць таго, куды магла б прывесці гісторыя Галадара праз некаторы прамежак часу.

Прамая адсылка да твораў пацярэднікаў – назва. Расповед дырэктаркі звярынца Эрны ёсць па сутнасці кароткі пераказ узаемаадносін жонкі Імпрэсарыю (яе маці) і Галадара з п’есы “Адыход Галадара”. У тэксце п’есы С. Кавалёва сустракаюцца перакладзеныя з польскай мовы цытаты з Т. Ружэвіча, іншым разам яны падаюцца на мове арыгінала (“Tere fere kuku strzela baba z łuku” [2, с. 223]), сам тэкст характарызуецца метафарычнасцю і сімвалізмам. Найбольш яркім сімвалам твора “Вяртанне Галадара” (як і ў “Галадаморы” і “Адыходзе Галадара”) з’яўляецца вобраз клеткі – месца быцця Незнаёмага, а пасля і Аляксандра (і, адпаведна, майстроў галадання з твораў Ф. Кафкі і Т. Ружэвіча). Сярод іншых сімвалаў не менш значным з’яўляецца вобраз звярынца, які праецыруецца на грамадства. Унутраная сувязь п’ес С. Кавалёва і Т. Ружэвіча выяўляецца ў наследаванні і працягванні першым традыцыі паэтыкі маўчання, якая стала адметнай рысай драматургіі апошняга. Маўчанне героя – гэта таксама размова, але не з акаляючым светам, а самім сабой, гэта рэалізацыя канфлікту, скіраванага ў псіхалагічную сферу.

Усе тры аўтары для выяўлення сэнсу і прыроды мастацтва звяртаюцца да прыёму сімвалізацыі абставін і сітуацый. У іх тэкстах назіраецца ілюзорнае падабенства сюжэтнай завязкі, якое ў выніку ставіцца пад сумнеў гіпербалічным развіццём падзей і падкрэсленай парадаксальнасцю развязкі. І калі ў Ф. Кафкі і Т. Ружэвіча (што дарэчы вядзе непасрэдна дыялог з тэкстам свайго пацярэдніка, уносячы толькі часавыя карэктывы і дадаючы дадатковыя сэнсы) становіцца заканамерным катастрафічны фінал, які дэманструе фіяска памкненняў герояў, то ў С. Кавалёва абсурднасць і парадаксальнасць сітуацыі знаходзіць працяг у перайманні, наследаванні і трансліраванні жыццёвых прынцыпаў майстра галадання новым героем – амбіцыйным настаўнікам-філосафам Аляксандрам.

І. Набытовіч пры аглядзе творчасці С. Кавалёва звяртае ўвагу, што ў п’есе “Вяртанне Галадара” выяўляецца дастаткова шырокае поле актуальных вострасацыяльных праблем, якія ўпісваюцца ў мастацкую прастору агульна-чалавечых каштоўнасцей. Гэта таксама паказвае не на перайманне ўжо прапісанага Т. Ружэвічам і Ф. Кафкам сюжэта, а на працяг і дыялог з гэтымі творами.

Сярод іншых твораў С. Кавалёва, напісаных пасля 2000-га года, – “Францішка, або Навука кахання” (2000, публікацыя 2001), “Чатыры гісторыі Саламеі” (публікацыя 2003), п’еса прыпавесць “Сёстры Псіхеі” (2000, публікацыя 2003), “Пан Твардоўскі” (2007, апублікавана ў 2010 пад назвай “Магічнае люстра пана Твардоўскага”), “Інтымны дзённік” (2007, публікацыя 2009). Пры напісанні п’есы-прыпавесці “Сёстры Псіхеі” Сяргей Кавалёў звяртаецца да старажытнагрэчаскага сюжэта. Некаторыя з іх таксама маюць адзнакі эксперыменту, як, напрыклад, п’еса “Інтымны дзённік”.

“Інтымны дзённік” – своеасаблівая п’еса-асэнсаванне неапублікаванага дзённіка Максіма Багдановіча, які ён вёў у час свайго знаходжання ў Крыме. Твор мае дзве часткі, першая з якіх – інтэрпэтацыя С. Кавалёва гісторыі кахання паэта і Клары Салтыковай. Другая частка пераносіць чытача / глядача ў сучасны Мінск. І калі першая частка, як адзначае І. Набытовіч, «будуецца як мадэрнісцкі наратыў, у якім вобраз кахання (нават калі гэта “курортны раман”) не перасякае семантыка-семіятычнай мяжы эратычнай прасторы, то ў другой частцы постмадэрнісцкі наратыў сучаснасці зазірае ў бездань парнаграфічнага кітчу, дзе прыватнае жыццё нават вялікага паэта становіцца таварам на продаж, маргіналізуецца да таннай сенсацыі, якая можа прынесці звышпрыбыткі жоўтай прэсе. Высокая трагедыя асабістага пачуцця паэта, такім чынам, перацякае ў смакаванне натоўпам сімулякраў фізіялагічных узаемаадносін» [6, с. 292]. Драматург прызнае нязвыкласць свайго твора, створанага “на небяспечнай мяжы добрага густу і банальнай пошласці, узнёслай эротыкі і парнаграфіі. Мне ўяўляўся метафізічны дыялог паміж нашым цынічным часам і рамантычным часам паэта, палароідны партрэт майго пакалення на фоне пажоўклых фатаздымкаў з музейнага альбома...” [4, с. 9].

Калі інтэртэкстуальнасць тэксту драматургічнага твора – з’ява шмат у чым звычайная, то выкарыстанне такой формы сучаснага мастацтва, як перформанс з’яўляецца чымсьці новым, эксцэнтрычным і правакацыйным. Перформанс – гэта ўзаемадзеянне мастака і глядачоў, гэта далучэнне апошніх да працэсу стварэння твора. Перфарматыўныя практыкі пачалі рэалізоўвацца ў сярэдзіне 1990-х гадоў. Як адзначае А. Лепішава, даследуючы беларускую эксперыментальную драматургію мяжы стагоддзяў, «яркімі прыкладамі з’яўляюцца імпрэзы і перформансы суполак “Спецбрыгада афрыканскіх братоў” (1999-2015): З. Вішнёў, В. Жыбуль, С. Мінскевіч і інш., “Тэатр псіхічнай неўраўнаважанасці” (кіраўнік І. Сін), пазней – “Яна-тры-ён” (2005-2009): В. Рагавая, А. Шостак, Ю. Ленскі, В. Паўлініч» [5, с. 230–231]. Іх выступленні характарызуюцца наяўнасцю эпатажу і клаўнады. Аднак, «нягледзячы на пэўную другараднасць, месцамі аматарскі ўзровень выканання, дзейнасць гэтых суполак варта разглядаць, як спробу ўзнавіць перарванае развіццё беларускага мастацтва авангарду, далучыцца да значных тэндэнцый сусветнага мастацтва, знайсці новыя (перш за ўсё “шокавыя”) метады ўздзеяння на чытача / глядача» [5, с. 231]. Акрамя таго, п’есы, што суадносяцца з эксперыментам, насычаны алюзіямі, сімваламі, абсурднымі і парадаксальнымі сітуацыямі (фарс “Штангай па назе...” В. Жыбуля, “Калекцыянер” В. Гапеевай, “Адыход Галадара” С. Кавалёва, “Сны аднаго дыялогу” Г. Ціханавай і інш.).

У рускай драматургіі і тэатральнай практыцы ў адзначаны перыяд пачынае набіраць папулярнасць тэхніка вербацім (ад лац. *Verbatim* – даслоўнае, выслоўе). Гэта працэс стварэння тэатральнага спектакля праз адмову ад прыцягнення звонку літаратурнай п’есы. Асновай для кожнай пастаноўкі служаць “інтэрв’ю” з прадстаўнікамі той сацыяльнай групы, да якой належаць героі планаванага сцэнічнага дзеяння. З самага пачатку вербацім успрымаецца як інструмент актыўнай і, што галоўнае, актуальнай сацыяльнай пазіцыі ў драме, што дазваляе выявіцца шэрагу спецыфічных асаблівасцей такіх твораў: апэратыўнасць, аднаразовасць, адсутнасць кананічнага тэксту, пэўная ананімнасць. Рэдкімі з’яўляюцца выпадкі, калі тэкст-вербацім набывае форму п’есы. Сярод родавых прыкмет можна адзначыць: аднаактавасць (пастаноўка працягласцю не больш за гадзіну), спавядальнасць інтанацыі, імклівы рытм.

Магчымасці літаратуразнаўчага даследавання тэкстаў, створаных з дапамогай гэтай метадыкі, ускладнены такой іх уласцівасцю, як перфарматыўнасць. Разам з тым можна акрэсліць і пэўныя агульныя прыкметы: наяўнасць дакументальнай асновы, якую тым ці іншым спосабам можна верыфікаваць; абагульнены характар персанажаў (тыповасць); спецыфічнасць структуры

п'ес, які складаюцца ў асноўным з маналогаў; аўтэнтычная персанажам гаворка; слаба намечаныя сюжэтныя лініі. З фармальнага пункту гледжання, вербацім-драматургія – складаны (другасны) жанр, які выкарыстоўвае ў сваёй структуры жанры першасныя. У тэатразнаўчым аспекце дакументальнасць вербаціма ўспрымаецца як адзін з прынцыпаў сучаснага мастацтва, які прадугледжвае размыванне мяжы паміж жыццём і ўяўленнем. Асноўная стратэгія вербаціма звязаная з прадастаўленнем чытачу / глядачу рэцэптыўнай волі.

У сучасным драматургічным мастацтве Беларусі набліжана да п'есы-вербацім – аднаактоўка Джэці “Катарсіс”. Твор эксперыментальны. Яго дзеянне статычнае, перад глядачом паўстае герой Антыпінта, які ў стане ці то нейкага трызнення, ці нават пагранічча між жыццём і смерцю, скардзіцца на самапачуццё і на свой пакутлівы лёс. З вербацімам п'есу яднае спавядальнасць інтанацый, імклівы рытм, заглыбленасць у псіхалагічную сферу быцця і шматварыянтнасць рэцэптыўнага прачытання. Разам з тым форма будовы тэксту ёсць спроба пераасэнсавання класічнай формы антычнай трагедыі, у якой абавязковым з'яўляецца наяўнасць Хора. Адсылкай да антычнага мастацтва выступае і назва – “Катарсіс” (менавіта такое ўздзеянне на глядача, на думку Арыстоцеля, павінна была аказваць трагедыя).

Яшчэ адной цікавай эксперыментальнай формай з'яўляецца п'еса В. Морт “Карлікі”. Твор па сваёй сутнасці – перформанс, змест якога залежыць поўнасю ад жадання і творчай самастойнасці рэжысёра. Аўтаркай зададзена толькі вонкавая абалонка – форма, метады выкарыстання рэжысёрскай задумы і непасрэдна персанажы, якімі абавязкова павінны быць выключна карлікі. Змест – прэрагатыва пастаноўшчыка.

Яшчэ адзін цікавы эксперымент здзейснены мастаком-графікам Г. Ціханавай. У яе актыве п'еса – “Сны аднаго дыялогу” (2003), змешчаная ў зборніку “Фільтры сноў”. У творы выразна адчуваецца мастакоўскае светабачанне аўтаркі, якая вельмі падрабязна з дапамогай вялікіх рэмарак апісвае тое, што і як павінна адбывацца на сцэне. У выніку, словы персанажаў (часам бессэнсоўныя) даволі часта адыходзяць на другі план, саступаючы месца пластыцы рухаў і светаколернаму малюнку. Прывядзём некалькі апісанняў:

Стэфанія. Няўжо ўсё, што адбывалася тады, год таму, было сном?

Абыходзіць усе шырмы, абмацаваючы іх; праціскаецца між тымі, што стаяць занадта блізка. Выходзіць на сярэдзіну сцэны, маўчыць.

Яркае ўспышка святла на імгненне асвятляе ўсю сцэну. У гэты момант – нерэальна гучны голас Яна аднекуль зверху: “У цябе астыла кава. Пайду, прынясу гарачую”.

Стэфанія. Не, не! *(Хатаецца за галаву. Спаўзае на падлогу.)* У тым годзе сны былі больш пэўныя, больш імклівыя. Кава была непатрэбная... Не... Лепш сабачыя кветкі, тыя, што лечаць страўнік.

Святло згасае. Пасля асвятляецца толькі левая частка сцэны. Ян вядзе Стэфанію за руку [7, с. 81]; далей: “Агульная вяселосць толькі нарастае, але праз прысутнасць шэрых постацяў палітра сцэны становіцца больш стрыманай” [7, с. 86];

ці яшчэ: “У канцы танца Стэфанія адштурхоўвае веер, і Ян далучаецца да яе. Танчаць разам. *Асвятленне, якое распаўсюджваецца на астатніх, наступова прыглушаецца, і цемра хавае іх.* Толькі танец дваіх. Яна і Стэфанія. Пасля доўгай экспрэсіі ён сціхае. *Цемра*” [7, с. 87].

“Сны аднаго дыялогу” – гісторыя кахання, якая падаецца ў сюррэалістычнай паэтыцы сноў, якія можна аб'яднаць агульным сюжэтам. У маркіроўцы жанру свайго твора Г. Ціханава зазначае, што “п'еса прачытана на аскепках шкла, якія не стварылі яшчэ вітражу” [7, с. 73]. І сапраўды, з'явы-эпізоды паказваюць кавалачкі жыцця і не складваюцца разам. Яны, як разрозненыя, рознакаляровыя шкельцы, не сабраныя ў цэласны малюнак вітражу. Сустрэчы і дыялогі паміж Стэфаніяй і Янам адбываюцца ў розны час, у розных месцах, часам на самой справе, а іншым разам у сне. “У самнамбулічных дыялогі герояў урываюцца канкрэтныя жыццёвыя праблемы: незадаволенасць сабой, адзінота, канфлікт з бацькамі, нежаданне прыстасоўвацца да канфармісцкіх законаў свету” [3, с. 309]. Астатнія персанажы з'яўляюцца эпізодычна, яны існуюць/не існуюць на другім плане.

Канфлікт у п'есе не развіваецца, што з'яўляецца ўласцівасцю драматургіі пакалення “нетутэйшых”. Героі нібы дыстанцыруюцца ад праблем, баяцца супрацьстаяць навакольнаму асяроддзю, бо, па прычыне згубленай псіхалагічнай цэласнасці, не адчуваюць сваёй сілы. Гэта ж

у сваю чаргу прыводзіць «па-першае, да немагчымасці псіхалагічнай калізіі, па-другое, да прыярытэту калізіі экзістэнцыяльнай, існуючай у межах “замаруджанай” сітуацыі з прадвызначаным трагічным вынікам» [5, с. 232].

Такім чынам, эксперыментальная драматургія ў беларускай мастацкай прасторы – з’ява хоць і заканамерная, але дастаткова стракатая, дзе кожны пісьменнік вырашае для сябе, у якой ступені будзе праяўлены эксперыментальны досвед. Апошні можа выявіцца ў перакліччы з іншымі мастацкім творамі (“Адыход Галадара” С. Кавалёў), у пошуку новых магчымасцей сцэнічнага ўвасаблення з паяднаннем ў межах пастаноўкі розных відаў мастацтва (“Сны аднаго дыялогу” Г. Ціханава) ці засяродзіцца на даследаванні магчымасцей формы твора (“Карлікі” В. Морт). Сярод агульных характарыстык можна адзначыць выхад на авансцэну адметнага тыпа героя – асобы з дэфармаванай чалавечай прыродай (персанажы з дэвіянтнымі паводзінамі – агрэсія ў Фізука з п’есы “Штангай па назе...” В. Жыбуля; ці людзі з псіхасаматычнымі хваробамі – Стэфанія з “Фрагментаў сноў” Г. Ціханавай); прыярытэт экзістэнцыяльнай калізіі; умоўнасць хранатопу, які часта спецыяльна дээстэтызуецца; узмацненне лірычнага пачатаку.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Заика, В. И. Интертекстуальность как свойство художественной модели / В. И. Заика, Г. Н. Гиржева // Русская историческая филология: проблемы и перспективы. – Петрозаводск, 2001. – С. 178–186.
- 2 Кавалёў, С. Вяртанне Галадара / С. Кавалёў // Дзеяслоў. – 2010. – № 2. – С. 215–237.
- 3 Кавалёў, С. Няздзейснены праект пакалення. Драматургія “Бум-Бам-Літа” / С. Кавалёў // Дзеяслоў. – 2010. – № 7. – С. 304–311.
- 4 Кавалёў, С. Пасля гісторыі, або практыкаванні ў свабодзе / С. Кавалёў // Сёстры Псіхеі : п’есы. – Мінск, 2011. – С. 3–13.
- 5 Лепішава, А. Пакаленне “нетутэйшых”. Беларуская эксперыментальная драматургія канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя / А. Лепішава // Дзеяслоў. – 2019. – № 4. – С. 227–237.
- 6 Набытовіч, І. Мальфар беларускай драматургіі. Агляд творчасці Сяргея Кавалёва / І. Набытовіч // Дзеяслоў. – 2013. – № 3. – С. 282–293.
- 7 Ціханава, Г. Фрагменты сноў / Г. Ціханава // Фільтры сноў. – Мінск, 2003. – 123 с.

The article is dedicated to the review of the drama works written in the Belarusian language at the cusp of the XXth and XXIst centuries, that to a certain extent deal with the experiment on form and content. The author reveals the fundamental vectors of development for the experimental drama, analyzes the verbatim technique and the phenomenon of intertextuality, gives a brief description of experimental plays.

УДК 930.85(476):929*Ф.Скарына

А. І. КАПЫЛОВА

в. Мяжа, ДУА “Межанская дзіцячы сад-сярэдня школа
імя А. Я. Казлова”

АСВЕТНІЦКАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ

У артыкуле разглядаецца асветніцкая дзейнасць Францыска Скарыны, поля выдання кніг на роднай мове дзеля навучання “людз паспалітага”, падкрэсліваюцца спосабы выхавання нацыянальнай інтэлігенцыі, якая на ведах і інтэлекце стаяла б упоравень з заходнееўрапейскімі дзеячамі навукі і мастацтва.